

Universidad de Granada
Instituto de la Paz y los Conflictos

LA CHINA CLASICA VS. OCCIDENTE: PINTURA Y PAZ

Tesis Presentada por:
Belén Dorado Marín de Espinosa



Dirigida por:
Dr. Pedro San Ginés Aguilar

Granada a 29 de septiembre de 2006

PROLOGO	5
1.1. Introducción	7
1.2. En torno a la pintura china	9
1.2.1. <i>El pensamiento chino</i>	10
➤ <i>Las escuelas de pensamiento</i>	14
1.2.2. <i>Fundamentos del pensamiento original</i>	24
1.3. En torno a la Paz y los Conflictos	55
1.3.1. <i>Pensamiento social</i>	59
➤ <i>Confucianismo</i>	59
• <i>Confucio</i>	59
• <i>Mencio</i>	72
• <i>Xun Zi</i>	77
➤ <i>Moísmo</i>	82
➤ <i>Legismo</i>	87
1.3.2. <i>El pensamiento individual</i>	94
➤ <i>Escuela de lo nombres</i>	94
➤ <i>Daoísmo (taoísmo)</i>	99
• <i>Lao Zi</i>	99
• <i>Zhuang Zi</i>	110
➤ <i>Budismo</i>	117
• <i>Budismo en China</i>	121
• <i>Budismo chino (Chanismo o Zen)</i>	123
2. ORIGENES DE LA PINTURA CHINA	134
2.1. La cultura china	134
2.1.1. <i>La sociedad china tradicional</i>	137
2.1.2. <i>El ser humano y la naturaleza</i>	141
2.2. La pintura china	153
2.2.1. <i>Pintura y Pensamiento</i>	153
2.2.2. <i>Qi y Vacío</i>	201
2.2.3. <i>Escritura</i>	214
2.2.4. <i>Caligrafía</i>	227
2.2.5. <i>La Pintura</i>	243
➤ <i>Géneros y Características de las Pinturas chinas</i>	243
➤ <i>Breve Historia de la Pintura China</i>	256

3. LA PINTURA CHINA Y LA PAZ	309
3.1. ¿Porqué la pintura china no muestra violencia?	311
3.1.1. <i>Lo Interior y lo Exterior</i>	313
3.1.2. <i>El pintor</i>	318
3.1.3. <i>Los sentidos, los sentimientos y las emociones</i>	334
3.1.4. <i>El lenguaje de la pintura</i>	342
3.2. Equilibrio y Armonía	350
4. A MODO DE SINTESIS	364
5. APENDICES	
5.1. <i>Glosario</i>	
5.2. <i>Cronología Histórica</i>	
5.3. <i>Imágenes</i>	
6. BIBLIOGRAFIA	

Agradecimientos

Primeramente quisiera agradecer a mi profesor, D. Pedro San Ginés Aguilar por el apoyo recibido en la elaboración de esta tesis, así como el haberme dado la posibilidad de conocer y descubrir las magnificencias de la civilización china y su cultura, abriéndome un mundo fascinante que me cambió la vida.

A mis hermanos Keko y Miguel y a su amistad incondicional, por todos esos buenos momentos y mejores deseos. A mis abuelos y abuelas que son la esencia de la familia, a mis tíos y tías por transmitir buenos consejos, cuñados y cuñadas de ambos lados del mar y amigos, por estar ahí en todo momento y animar como sólo ellos saben. A mi familia de México (lo que dieron en llamar *Fu-Sang*) por abrirme los brazos de sus vidas, y a mis amigos y amigas de todos los rincones de los *Cuatro Mares*. A todos y todas gracias por el interés prestado a este trabajo y a las reiteradas charlas de su autora. A aquellos que conociéramos en el *País del Centro*, y en general a todos los que de una u otra forma contribuyeron sin saberlo en este proyecto. Gracias por creer en él.

Especial y cariñosísimo agradecimiento a Mikel, el Qi 气 de mi vida, quien por hazares del destino abandonó las tierras de *Fu-Sang* para marchar al *País del Centro*. Y quien con su comprensión, tolerancia y respeto estuvo presente en todo el proceso de elaboración de este trabajo. Gracias por tu confianza y por ser como eres.

Esta tesis está dedicada especialmente a mis padres, Fernando y Lola, grandes personas de quienes aprendí a valorar las cosas de la vida y cuyo esfuerzo se vio recompensado en la familia que crearon; quienes, a la manera confuciana, me enseñaron la importancia del conocimiento y del aprendizaje y a los cuales debo todo mi trabajo. Mis padres me demostraron la importancia de salvar los obstáculos del destino de la mejor manera posible y nos dieron una infancia digna de ser recordada, que nos convirtió en lo que hoy somos. Por saber ser padres y amigos al mismo tiempo. Gracias por ser como sois y por haberme hecho como soy.

Xie Xie 谢谢

1. PROLOGO

El presente trabajo fue concebido a partir de la lectura de los *Clásicos* chinos, aquellos documentos clave para el estudio de la cultura, civilización e investigación pictórica en China. Tomando como base los pensamientos de los grandes pensadores chinos como Confucio 孔夫子, Mencio 孟子, Zhuang Zi 庄子 y Lao Zi 老子, entre otros, y comparándolos con algunos escritos de teóricos de la pintura, pudimos constatar que ambas esferas del pensamiento se encuentran ligadas en multitud de aspectos.

Debido al carácter multidisciplinar de este trabajo, no hemos encontrado documentos previos sobre el tema, lo que complica dicha investigación. Este mismo carácter multidisciplinar obligó a la consulta de obras en diversos campos como; historia, política, cultura, pensamiento, lenguaje, arte, estudios sobre la paz y los conflictos... fundamentales para este estudio.

Para la elaboración de dicha investigación hemos consultado diversas traducciones de los textos antiguos, que han sido constatadas en la mayoría de las ocasiones, con el texto en chino. Del lado de la pintura nos hemos basado en documentos traducidos de los más grandes teóricos del arte chino, la mayoría de ellos en inglés ya que es en este idioma en el que más abundan los estudios sobre el tema. De esta manera hemos podido consultar el texto de Guo Xi 郭熙 “*An Essays on Landscape Painting*” de Shio Sakanishi, saber acerca de las nociones de la pintura de Xie He 谢赫 《*Gu Hua Pin Lu* 古画品录》 “*Catálogo de Pintura Antigua*”, recuperadas por Jing Hao 荆浩 en su obra 《*Bi Fa Ji* 笔法记》 “*Anotaciones sobre el Método del Pincel*”, así como las directrices de una buena pintura de Han Zhuo 韩拙 《*Shan Shui Chun Quan Ji* 山水纯全集》 “*Obras completas sobre puras montañas y ríos*”.

Como una civilización poco estudiada en Occidente, los estudios acerca del pensamiento y del arte son escasos, y la mayoría de los existentes corresponde a décadas pasadas, cuando el sistema de transcripción fonética de los caracteres chinos, el llamado *Wades-Giles*, difería del actual *Pinyin* 拼音, ocasionando que las transcripciones deban ser corroboradas en la mayoría de las veces, y, para una mayor comprensión han sido transcritas del sistema *Wades-Giles* al *Pinyin* 拼音. La transcripción de palabras del chino seguimos el sistema de romanización de caracteres, el *Pinyin* 拼音 comentado arriba, junto con los caracteres modernos de la lengua china, transcribiendo de igual manera aquellos en caracteres tradicionales. En este sentido, las definiciones de las palabras en chino han sido corroboradas en diversas obras de referencia, tales como enciclopedias y diccionarios.

Para la traducción de los textos que incluimos en este trabajo, hemos tomado como referencia aquellas traducciones del texto en chino, cuando ha sido posible, y cuando no se ha podido consultar el original, hemos seguido las traducciones existentes, en inglés o francés. Dichas traducciones del inglés al español corren por cuenta de la autora del trabajo, así como la transcripción de caracteres al chino moderno.

Cuando nos referimos a la cronología histórica de algún periodo, o fechas de personajes, la fecha irá acompañada de a.n.e. (antes de nuestra era) o n.e.(nuestra era) considerando que el incluir A.C. ó D.C. en una civilización no cristiana no refleja la realidad del entorno en el que se sitúa la obra. Estas siglas han sido utilizadas por algunos como Anne Cheng y mi maestro D. Pedro San Ginés Aguilar, en sus obras y en sus cursos sobre la cultura, civilización china y pensamiento, impartido en la Universidad de Granada.

La tradición china de que la persona posea más de un nombre hace que en ocasiones un mismo personaje aparezca con varios nombres, o diferentes caracteres e idéntica pronunciación. Cuando ha sido posible hemos incluido la transcripción de todos sus nombres del chino tradicional al chino moderno.

La investigación de este trabajo ha sido llevada a cabo, casi íntegramente, en bibliotecas españolas, en 北大图书馆, *Biblioteca Universidad de Beijing* (China), y en 中国读书馆, *Biblioteca Nacional de China* en Beijing, así como documentación encontrada en Internet, y que hemos constatado en todo momento.

Los títulos de obras, tanto pictóricas como filosóficas, así como nombres célebres, han sido confeccionadas como fruto de la investigación en diversas obras acerca del tema, llegando a crear un glosario anexo, que esperamos sea de gran utilidad en la comprensión del siguiente trabajo.

Debido a la gran cantidad de copias de obras de arte que se han hecho tradicionalmente en China, en el apéndice de imágenes incluido en este trabajo, en ocasiones puede que una misma pintura tenga varias versiones pudiendo encontrarla en dos museos diferentes, por lo que hemos optado por considerar aquella copia más importante que se conserva.

1.1. Introducción

Este trabajo tiene como punto de partida los estudios acerca de China llevados a cabo en la Universidad de Granada, y el Curso de Doctorado *Paz, Conflictos y Democracia* impartido en el “Instituto de la Paz y los Conflictos” de dicha universidad. Partiendo de mis estudios sobre arte, surge la posibilidad de conjugar las tres áreas de conocimiento en un solo proyecto. Demostrar las posibilidades educadoras de la pintura china en el estudio de y para la Paz, a través de las palabras de los grandes filósofos y teóricos de arte chinos.

Como muchas otras civilizaciones aquellos primeros pensamientos estuvieron ligados a las esferas de la naturaleza, y en China se continuaron durante generaciones, asentando la base de la cultura china. Esta relación de los chinos con su origen, aquellos

basados en el movimiento de los elementos del Universo, en sus cambios, en sus estaciones... observar el entorno para aprender de él, se convierte en la base de los primeros filósofos del *Zhong Guo* 中国, *País del Centro*, China. Los sabios como Confucio 孔夫子, Mencio 孟子, Xunzi 荀子, Zhuang Zi 庄子 y el maestro Lao Zi 老子, por citar algunos, vieron en estos estados originales, los elementos imprescindibles para asentar su propia doctrina. De esta manera la relación naturaleza, hombre y pensamiento se encuentra claramente asentada en China, y un ejemplo gráfico es la pintura.

El oficio de la pintura, en China, ha sido considerado de gran estima ya que a esta manifestación se la dotó de cualidades de suma importancia y a los pintores se les consideró eruditos, personas bien versadas. Adquirir una pintura era todo un acto social en la antigüedad china, y su significado decía mucho de su propietario. El oficio de pintor se dividía en diferentes jerarquías, siendo los *pintores eruditos o ilustrados* los más renombrados de todas las dinastías. Estos pintores estaban al servicio de las cortes, y en la mayoría de casos formaban parte de la Academia, que en ocasiones abandonan en busca de la armonía natural, huyendo de las ciudades, y en este entorno se reencuentran a sí mismos. Este escenario del que hablamos se convierte en el centro de muchas de las leyendas e historias populares chinas, aquellas repletas de inmortales, de seres superiores que poseen la capacidad de volar... y que no son más que los monjes seguidores del Dao 道, quienes, administrando y canalizando la energía de su cuerpo, pueden alcanzar la inmortalidad del cuerpo y del espíritu. Muchos de estos pintores alcanzaron a ser inmortales y a habitar en las montañas como morada, tal y como dejaron en sus escritos.

La pintura china es el ejemplo visual del pensamiento, donde podemos encontrar aspectos del *Confucianismo* como la necesidad de educar, o los relativos al pensamiento del *Dao* 道, *Taoísmo*, en relación a la propia necesidad armónica del pintor y la liberación de su espíritu. El pensamiento de los grandes de China, influyó en los artistas, quienes comprendieron la importancia de la pintura para plasmar sentimientos. Este hecho es común a otras muchas culturas, pero en la China la característica es que en ningún momento se recurre a elementos visualmente violentos como motivo de las obras. Los sentimientos de los que se trata en las pinturas chinas están relacionados con la necesidad de los artistas de reflejar la propia realidad de las cosas, y de fusionarse con el medio que

les rodea para ser uno más con el Cosmos. Estas ideas, que veremos se encuentran en los primeros documentos del pensamiento chino datados históricamente, se mantendrán durante los siglos como seña de identidad del pueblo chino, un pueblo que ha sabido mantenerse acorde con el resto de elementos, mecanismo que copió del Universo y que marca las relaciones sociales. Todo esto es plasmado en la pintura, como documento gráfico de grandes posibilidades en el estudio y educación de la Paz.

1.2. En torno a la pintura china

Las manifestaciones artísticas son fruto de un corpus cultural, social y ético conformado durante la historia y que, indiscutiblemente bebe de su pasado original o primero. En estos momentos iniciáticos, las primeras creaciones de esta índole se extraen de actos divinos cercanos a lo mágico, y que en China son vistos como hechos de suma importancia, ya que en manos de estos chamanes las primeras manifestaciones plásticas vieron la luz en los ejemplos pictográficos que posteriormente se conformarán en los caracteres, propiamente dichos, de la lengua china. La unión de arte, pintura y caligrafía, basa sus preceptos en los primeros pensamientos por lo que para el estudio de estos actos humanos debemos retrotraernos a los albores de las civilizaciones, en busca de las claves que hacen de la pintura china un parangón en el estudio de las manifestaciones plásticas.

La relación entre la pintura y la caligrafía con el pensamiento es algo indiscutible. Los tres campos del saber humano mantienen relaciones recíprocas que convierten a la pintura en una manifestación de alta categoría social e intelectual, y que elevará la posición del pintor a funcionario de la corte, erudito, ilustrado, hombre sabio o *Junzi* 君子¹, *caballero* en el sentido confuciano. El estatus del pintor, como en ciertas culturas, estuvo relegado a las capas más bajas de la sociedad en los primeros momentos, pero veremos que la sociedad china comprenderá la importancia de este personaje y elevará su posición, elevando de esta manera la propia pintura, lo que no quiere decir que no sigan existiendo artesanos de la pintura, que conviven con los *pintores académicos* y con los

¹ Junzi 君子, ver capítulo dedicado a Confucio.

pintores ilustrados, quienes ven la pintura como oficio, fuera de todo condicionante cultural, ético o filosófico.

Los pensadores chinos marcaron las claves en la concreción de la cultura y de la sociedad, y de ellos los pintores pudieron extraer ideas y diversos modos de entender las cosas que aplicaron a la manifestación pictórica. Veremos como será el pensamiento del *Dao* 道² el más cercano a la dinámica de la manifestación plástica, y cómo los *pensamientos sociales* se desarrollarán tomando como base el *individual*.

La manera de comprender el mundo y lo que nos rodea será la clave en el pensamiento chino, que la pintura reflejará en toda su dimensión. La estructura jerárquica del Universo, los cambios como ciclos evolutivos, y los elementos, son tratados por los pintores chinos quienes, de esta manera, contribuyen a enaltecer la cultura china, al contemplar la pintura como mecanismo de liberación del individuo más que como producto mercantil.

Estas directrices marcarán el desarrollo de la pintura china, ligada con las diferentes escuelas filosóficas, como lo hacen el resto de manifestaciones plásticas de las culturas y civilizaciones del planeta. Como ejemplo gráfico la pintura muestra todos los elementos necesarios propios del acervo cultural, que ligan al individuo a su origen, la tierra.

1.2.1. *El pensamiento chino*

Al hablar de China se nos presenta ante nuestros ojos una civilización de más de cinco mil años de antigüedad y que hoy día no debería ser tan desconocida por Occidente. China, Zhong Guo 中国, *País del Centro*, como se denomina en la lengua oficial, es vista por el mundo como una civilización enigmática en todos los sentidos, empezando por lo complicado del lenguaje, a lo que acompaña la larga historia de sus reinados y el escaso conocimiento de su cultura, pensamiento y artes, aspectos que hacen que el enigma chino

² El pensamiento en relación al *Dao* 道 proviene de *Dao Jia* 道家, *Escuela del Dao* o *Taoísmo*, cuyos representantes son los maestros Lao Zi 老子 y Zhuang Zi 庄子.

se convierta, en nuestros días, en paradigma para muchos estudiosos que en la actualidad se están comenzando a preocupar por la civilización China desde todos los campos del saber.

Desde hace relativamente poco tiempo, a los ojos de Occidente, el continente asiático ha estado relegado a meras leyendas e historias. Más legendaria aún es la visión estereotipada que predomina acerca de China, si bien todo lo que hemos conocido ha llegado a través de películas e historias que retrataban a una China saturada de los mencionados estereotipos, surgidos en aquellos primeros contactos con Occidente, de manos de los misioneros, como Fray Domingo Fernández de Navarrete o aventureros como la saga de los Marco Polo. Estos personajes dieron las primeras impresiones de esta cultura, de sus gentes y costumbres. En los años que corren, China está dejando de ser desconocida y cada día son más los que se animan a saber algo de este país, que tiene mucho que ofrecer al resto del mundo.

China se ha desarrollado paralela al resto de países y en su desarrollo ha sabido mantener vivas algunas de las ideas que nos ligan a nuestros antepasados más directos, los elementos de la tierra y del cielo. El término China fue popularizado en el resto del mundo para referirnos a este país, pero debemos recordar que este término fue únicamente el dado por los primeros europeos que llegaron a estas tierras en tiempos de la dinastía *Qing* 清代³, y que por este motivo designarán a esta tierra como China, sin

³ P. Maestro Fray Domingo Fernández Navarrete *“Tratados Históricos, Políticos, Ethicos y Religiosos de la Monarchia de China, descripción breve de aquel imperio y exemplos raros de emperadores y magistrados del, con narración difusa de varios sucesos y cosas singulares de otros reinos y diferentes navegaciones. Añádense los decretos pontificios y proposiciones calificadas en Roma para mission china; y una bula de N.M.S. Clemente X en factor de los misioneros. Por el P. Maestro Fray Domingo Fernández Navarrete, cathedrático de Prima del Colegio, y Universidad de S. Tomás de Manila, Misionero apostólico de la gran China, Prelado de los de tu Misión y Procurados General de la Corte de Madrid de la Provincia del Santo Rosario de Filipinas, Orden de Predicadores. Dedicada su obra al Serenísimo Señor Don Ivan de Austria, Año de 1676 con privilegio: en la imprenta Real por Juan García Infançon, A costa de Florian Anisson, mercader de libros”*.

Tratado Primero *“del origen, nombre, sitio, grandezas, riquezas y singularidades de la gran China, capítulo primero: en el que se da noticia del nombre de China”*.

Es cosa constante que el nombre China (los Franceses, y Italianos pronuncian Cina) no es el propio de aquel Imperio, sino impuesto por los Estrangeros que a el iban a tratar, y contratar; de aqui le tomaron los Portugueses, y después los nuestros de Philipinas. El Padre Iulio Aleni Lesuita, en un libro escrito en letra china, tratando de este punto, dize: Que, China, segun los Estrangeros, significa Region, o Reyno de seda, y como alli ay desto tanta abundancia, los que navegan a comprar esta mercadería, dezian: Vamos a la tierra de la seda, o a la China, que significa lo mismo (...) Otros dizen, que los Estrangeros que iban a la

conservar el nombre chino del país, Zhong Guo 中国, *País del Centro*. De esta manera China se nos ha presentado como un amalgama de esas primeras escenas que nos llegaron de esta parte del mundo, y que se concretaron como propias de los chinos.

Los primeros pensamientos originales europeos, al igual que los chinos, estuvieron preocupados en dar respuesta al origen del mundo, pero mientras en Europa, (Occidente) el origen del mundo fue entendido como un acto de los dioses hacia los hombres, y los dioses fueron personificados en figuras humanas, a las que se les dotaba de cualidades humanas como la bondad y la fraternidad, en China, y en Asia por extensión, el origen del mundo es visto en la naturaleza, en los elementos que la componen, en los cambios a los que está sujeta y al sentimiento que representa. Es cierto que podemos encontrar pensamientos antiguos occidentales relacionados con aquellos basados en la naturaleza, caso de los Socráticos, Sofistas y Pitagóricos, pero lo que en un momento pudo entenderse en relación a la igualdad de la naturaleza respecto al hombre, fue olvidado, y el hombre fue elevado en importancia. Los primeros dioses de nuestra tradición fueron relacionados con los elementos naturales, pero perdieron su forma natural y en su lugar se convirtieron en seres con representación humanas.

En Occidente una de las principales características se fundamenta en el pensamiento antropocéntrico del hombre, que dota a los dioses creadores del mundo de

China, formaron, y compusieron este nombre de las dos voces Chinas, Chi,y Nan, que significava señalar al Sur. Y como los Mercaderes que allí iban, entravan por la parte Austral, lo qual explicava, y significaba el Chino con las dos voces referidas: juntaronlas los Estrangeros, y hizieronlas nombre de aquella tierra. De esta opinion era el Padre Antonio De Govea, lesvita, Lusitano, hablamos varias vezes sobre esto, y me parece va bien encaminado (...) El P. Lucena en el libro de la Historia, cap3, dize, que el modo con que los chinos saludan, es, diziendo Chin, Chin, oyendolo los Estrangeros, concebian China, con que tomaron aquella voz por nombre del Reyno. Tiene esto alguna apariencia de verdad, para que se pueda seguir, especialmente, que el dexo de aquella voz Chin, en los natural, es calificado, con que era facil concebir China, al oir Chin; y aunque es verdad, que la voz propia con que aquella gente se Saluda, no es Chin sino Zing, no obstante los Aldeanos en algunas partes pronuncian Chin. Lo cierto es, que es nombre impuesto por Estrangeros; y aunque le tomasen de voces de aquella Nacion, le adulteraron, y impusieron a significar aquel Imperio, cuya imposición permanece oy, no solo en la Europa, sino en ambas Indias, y en muchas partes de la Africa. Puedese esto confirmar con muchos, y varios exemplos, que le practican oy en nuestra, y otras naciones

El nombre mas comun, y ordinario, que aquella gente da a su Imperio, asi en los libros, como hablando entre si, es Chung Kue; esto es, Reyno de enmedio. Antiguamente davan dicho nombre a la provincia de Ho Nan, la qual viene a estar casi en el medio, y corazón de aquel Imperio. De aqui se deribo despues a todo aquel Pais: otros dizen, que entendia el Chino estar su Reyno en medio del mundo, por faltarle noticias de los muchos que en el ay. Por lo qual le llaman Tien Hia; esto es, mundo, o parte la mayor, y mas principal del. Otro nombre, y bien comun le dan, llamandole Hoa Kue. o Chung Hoa; quiere decir: Reyno florido, jardín, floresta, y amenidad en en medio del mundo.

forma humana, sugiriendo que la perfección que representan éstos es más cercana a su propia realidad de ser superior⁴. Estos primeros pensamientos occidentales conceden más importancia a la figura humana, lo que desencadenará un asombroso estudio acerca de la belleza como principal cualidad del arte. La belleza será vista desde diferentes aspectos en función de la época, pero durante tiempo se concentró en la figura humana, valiéndose del entorno únicamente como telón de fondo para las figuras, como ocurriese en la pintura china en sus primeros momentos, en las pinturas murales que decoraron los enterramientos de los grandes emperadores.

Debido a las fronteras naturales que posee, (Rusia en el noreste, Kazastán, Kirgistán y Tajikistán en el noroeste, Bután, Sikkim y Myanmar al suroeste, Laos y Vietnam al sur y Korea al este), China se ha mantenido aislada del resto del mundo durante muchos siglos y este hecho parece haber sido el motivo de que esta civilización haya podido preservar muchos de sus *pensamientos originales* hasta fechas muy recientes.

En la actualidad este país ocupa una extensión de 9.600.000 kilómetros cuadrados de terreno y comprende cuatro municipalidades que son Beijing 北京, Shanghai 上海, Tianjin 天津 y Chongqing 重庆, cinco regiones autónomas, dos regiones administrativas y 23 provincias. Está cruzada por el famoso Changjiang 长江, *Río Yangtsé*, considerado el más largo del país con una extensión de 6.300 kilómetros y el Huanghe 黄河, *Río Amarillo*, con una longitud de 5,464 kilómetros, por citar los más grandes.

La población china se encuentra dividida en la actualidad en grupos étnicos, también llamadas “minorías”, con un total de 56 grupos que se reparten entre las diferentes regiones del país, prueba de que la multiculturalidad ha estado presente desde tiempos antiguos. Los dialectos propios de cada uno de estos grupos étnicos constituyen un acervo cultural de gran estima, y la variedad de ellos hacen que el problema de la comunicación fuese una gran dificultad, de no ser porque comparten una misma escritura,

⁴ La diferencia entre ambos panteones de deidades, es que mientras en Occidente los dioses son creadores de todo cuanto existe, en el Taoísmo, por ejemplo, los dioses no son creadores de las cosas sino meros humanos que lograron ser inmortales y que ocupan un lugar en el cielo.

aquella que fue unificada en el 221 a.n.e.⁵ Con ella se posibilita el entendimiento, pero en la lengua oral resulta difícil incluso para los propios chinos.

➤ **Las Escuelas de Pensamiento**

Las diferentes corrientes que se sucedieron en la China clásica se caracterizaron por un tipo de pensamiento muy peculiar y genuino. Los pensadores, y la posterior creación de las escuelas de pensamiento, marcaron la evolución de las diferentes dinastías y crearon un *modus vivendi*, basado en pensamientos filosóficos, que no religiosos, algunos de los cuales fueron recuperados con los años para hacer de ellos una reinterpretación con base en lo social, concretándose como la síntesis cultural del pueblo chino, asentadas en la memoria popular de las gentes y de la que indiscutiblemente bebe cada una de las corrientes filosóficas. Esa memoria popular es lo que posibilita la concreción de la identidad de los chinos, y de los restantes pueblos de la tierra.

Las Escuelas de pensamiento en China se consolidaron en la época *Chun Qiu Shi Dai* 春秋时代, *Primaveras y Otoños*, entre los siglos VIII al V a.n.e., y el periodo de *Zhanguo* 战国时代, *Estados Guerreros o Reinos Combatientes*, entre los siglos V al III a.n.e. En esos momentos de la historia, China se encontraba dividida en muchos reinos. Tras la caída de los *Zhou* 周代 (1027-256 a.n.e.), los eruditos se verán relegados a viajar vendiendo sus conocimientos por todos los reinos para poner fin a un periodo de gran inestabilidad social y política en todo el país. De esta manera nacen las *Bai Jia* 百家, *Cien Escuelas de Pensamiento*. Aunque ciertamente no fueron 100, el apelativo sugiere la gran cantidad de escuelas filosóficas que convivían la China de ese momento.

Las diversas escuelas tuvieron un mismo cometido; participar del organigrama social y contribuir, con pensamientos basados en el propio funcionamiento jerárquico del Universo, al establecimiento del equilibrio y la armonía que posibilitará la Paz. Recurriendo a los documentos históricos anteriores a la época *Chun Qiu Dai* 春秋代, *Primaveras y Otoños*, podremos extraer las claves para la comprensión del propio nacimiento de la civilización china. La compilación, estudio y divulgación de estos

⁵ La unificación de la escritura china tuvo lugar en el año 221 a.n.e. bajo la *Dinastía Qin* 秦代. Su primer emperador fue Shi Huang Di 始皇帝 (r. 221-203 a.n.e.), quien fue responsable de las políticas de reunificación del país.

llamados *Clásicos*⁶ del pensamiento chino, poseen las claves para la comprensión de la cultura china. Los *Clásicos*, que veremos dentro del *pensamiento original*, asientan las bases del pensamiento recogido por las diferentes escuelas, por lo que no es de extrañar que muchos filósofos chinos discutan idénticos temas.

Los chinos no son religiosos porque son filosóficos⁷, y en esta afirmación podemos encontrar muchas de las claves que definen la cultura china. La filosofía y su estudio elevan la mente⁸ de quien la practica y este aspecto marca algunas de las diferencias en la manera de comprender el mundo. La filosofía ocupa gran parte de la vida de los chinos, una filosofía que difiere de la que nosotros heredamos de la cuna de maestros pensadores clásicos.

Desde nuestro punto de vista tomaremos la clasificación del profesor San Ginés, en torno al pensamiento chino⁹ y que seguiremos durante este trabajo:

-Pensamiento Original o “Arte del Equilibrio”: Es la fuente de todos los demás pensamientos. *“intenta abarcar los diversos fundamentos básicos: la unidad del universo, la realidad de la contradicción binómica Yin-Yang y de la unidad de los extremos a través del Tao (Dao) o Camino”*¹⁰

-Pensamiento Social o “Arte de la política”: es la relación existente entre los individuos de una misma

⁶ Los *Clásicos* son llamados los *《Wu Jing 五经》*, e integran: *《Shu Jing 书经》*, “Libro de los Documentos”; *《Yi Jing 易经》*, “Libro de los Cambios”; *《Li Ji 礼记》*, “Libro de los Ritos”; *《Shijing 诗经》*, “Libro de las Odas o Canciones” y *《Lu Shi Chun Qiu 录事春秋》*, “Anales de Primavera y Otoño”. Los *《Wu Jing 五经》* se ampliarán a seis, *《Liu Jing 六经》*, cuando se introduzca el *《Yue Jing 乐经》*, “Libro de la Música”, este último desaparecido.

⁷ “*Selected Philosophical Writings of Fung Yu-Lan*”, Foreign Languages Press, Beijing, 1991. pag.197

⁸ *Idem.*

⁹ Esta clasificación ha sido elaborada por D. Pedro San Ginés y corroborada en la obra “*Libro del Maestro Gonsung Long*”, Traducido por Yao Ning y Gabriel García Noblejas. Con estudio preliminar de Pedro San Ginés Aguilar. Edt. Trotta, Pliegos de Oriente, así como en su curso “*Pensamiento Chino*”.

¹⁰ *Idem.* Pag 12

colectividad. “*La sociedad es el cimiento del ser humano, y en ella desarrolla su propia realidad*”¹¹

-Pensamiento Individual o “Arte de la Serenidad”: el individuo ocupa el papel central y más importante, dejando a un lado las anteriores creencias.

Como el primer periodo evolutivo de la cultura china, el *Pensamiento Original* sentó las bases en el desarrollo de las diferentes escuelas de pensamiento que se desarrollarán en China. Dentro de este *Pensamiento Cosmológico* se encuadra *Yinyang Wuxing Jia* 阴阳五行家, *Escuela del Yin Yang y las Cinco Fases*. El pensamiento original del Universo está formado por elementos que participan de un ciclo de cambios, que deben ser entendidos como una etapa en el propio desarrollo de las cosas, de los elementos. Es el ritmo del Universo que podría relacionarse al concepto de la *Música de las Esferas* platoniano. La observación del Universo y de los movimientos a los que están sujetos todos los elementos fue el tema central de este primer grupo de pensadores chinos.

Con la observación del Universo y de sus movimientos, el individuo supo comprender la importancia de la armonía y del equilibrio de todo o que existe. Estos elementos, esos considerados “*microcosmos*” dentro de “*macrocosmos*”¹², se desarrollan en un movimiento equilibrado. Tras el estudio de los movimientos del Universo aparecerán los conceptos de opuestos, de contrarios, de binomios... no en sentido negativo como la dicotomía blanco o negro, bueno-malo, infierno-cielo, o mujer-hombre. En el pensamiento chino todos los elementos poseen un contrario, que no negativo, con el que se alterna en ciclos cerrados de cambios. Ese contrario no se superpone al otro, sino que una vez domina uno y otra vez domina el otro. El ejemplo visual para este concepto es el de la esfera del *Yin-Yang* 阴阳, en la que la mitad del círculo negro posee un

¹¹ *Idem.*

¹² Pedro San Ginés Aguilar, Pag.10

pequeño espacio en blanco y viceversa, simbolizando la dependencia que tienen las cosas de su contrario. El hombre no podría sobrevivir sin la mujer y al contrario la especie también se extinguiría; el sol mantiene un ciclo cerrado de movimiento equilibrados que hace que se complete el ciclo de los días y las noches, armonizando todo lo que se existe en el Universo; los movimientos de las mareas dependen de las crecidas de la luna y éstas a su vez dependen de ese ciclo de movimiento que mantienen la luna y el sol... todo está armonizado en el Universo, y el ser humano, como otro elemento más, se debe a este ritmo natural.

Pero si la armonía de los contrarios es vista como ese proceso necesario en el desarrollo y evolución de todas las cosas, el elemento que hará posible esa unión de los contrarios será el *Dao* (Tao) 道, “*vía, sendero o camino*”, que como veremos será el elemento que mantenga la cohesión y unidad entre esos pares observados. El *Dao* 道 será tema de debate y de estudio por muchos pensadores, para los cuales es entendido como elemento de unión y al mismo tiempo como origen último de todo lo que observamos.

Así aparece el trinomio *Yin* 阴 *Yang* 阳 *Dao* 道 (*Tian* 天, Cielo, *Di* 地, Tierra y *Ren* 人, Hombre) como regulador armónico del Universo. En él todas las cosas tienen una función y un lugar, que no puede alterarse porque de esta manera se perdería la armonía tan necesaria. Así el hombre debe guiarse por el camino, por el *Dao* 道, para mantener la armonía y el equilibrio. Esta primera época coincide con el primer momento del nacimiento de los caracteres escritos y a su vez con las primeras imágenes de china¹³.

De la segunda de las Escuelas de Pensamiento tenemos el dedicado a la sociedad, donde destaca *Ru Jia* 儒家, *Escuela de los Literatos*, que más tarde se dará en llamar *Confucianismo*, y que tiene seguidores en los pensamiento del *Moísmo* (*Mo Jia* 墨家), y *Legismo* (*Fa Jia* 法家).

¹³ Considerando los caracteres chinos como imágenes de los elementos naturales, podemos afirmar que las primeras imágenes de china se encuentran en los primeros caracteres.

El *Pensamiento Social*, como su propio nombre indica, es aquel destinado al ser humano en su relación con los demás, es decir, a lo social¹⁴. Todos los pensadores chinos de las diferentes escuelas bebieron del *pensamiento original* basado en la armonía del Universo. Contribuyendo a la sociedad, estos filósofos pretendieron representar idéntico modelo del Universo en la sociedad, es decir, observando su dinámica, cambios y armonía, aplicarla a la esfera de lo social, al mundo del hombre y de la mujer. El ser humano, como ser natural, debe desarrollarse de la misma manera que lo hacen los restantes elementos de ese *macrocosmos* en el que estamos insertos.

En este sentido los pensamientos de Kong Fu Zi 孔夫子¹⁵, *Confucio*, Meng Zi 孟子, *Mencio*¹⁶ y Xun Zi 荀子¹⁷, se concretarán en el *Confucianismo* como movimiento social. Para el primero de ellos, el mismo orden de los elementos del Universo debe ser aplicado en la sociedad. Los individuos tienen un lugar y una función en la sociedad y deben respetarla y cumplirla para el óptimo funcionamiento y desarrollo de ésta, como la consideración de que el mejor gobierno es aquel en el 君君, 臣臣, 父父, 子子 ...*que el soberano actúe como soberano, y el ministro como ministro, que el padre actúe como padre y el hijo como hijo*¹⁸. Al mismo tiempo el individuo podrá elevar su propio estatus mediante el conocimiento, que es alcanzado a través del estudio y del aprendizaje. Este mecanismo de ascenso en las funciones sociales hará posible la creación de los funcionarios y de los puestos en las cortes, y potenciará el estudio de los antiguos maestros en todas las disciplinas. Apostando por lo más capaces las sociedades estarán a buen recaudo, ya que los puestos de las cortes desempeñados por los intelectuales mejores preparados serán desarrollados óptimamente.

¹⁴ Ya veremos que el concepto de *Ren* 仁 será muy estimado y valorado por Confucio 孔夫子, quien lo considera la clave de las relaciones humanas.

¹⁵ Kong Fu Zi 孔夫子 (551-471 a.n.e.). Conocido en Occidente por el nombre de *Confucio*. Vivió en la época *Chun Qiu Shi Dai* 春秋时代, *Primaveras y Otoños* (772-256 a.n.e.). Fue integrante de *Ru Jia* 儒家, *Escuela de los Literatos* que luego se dio en llamar *Confucianismo* como escuela de *pensamiento social*. A él debemos también la recopilación de los *Wu Jing* 五经, *Cinco Clásicos*.

¹⁶ Meng Zi 孟子 o Mencio (380-289 a.n.e.). Integrante de lo que se conocerá como “*Confucianismo*”, y seguidor de las enseñanzas del Maestro.

¹⁷ Xun Zi 荀子 (340-305 a.n.e.), integrante del “*Confucianismo*”. Como ya veremos, basado en las ideas de Confucio 孔夫子 desarrolla un cánón de pensamiento que devuelve al hombre su posición de igual frente al cielo.

¹⁸ Confucio 《Lun Yu 论语》 XII-XI, en “*The Analects 论语, Confucius 孔子*”, Arthur Walley, 外语教学与研究出版社, Beijing 北京, 1997.

Discípulo de Confucio 孔夫子 es Meng Zi 孟子 o Mencio, a quien debemos su apuesta hacia el hombre como ser natural, y a su bondad natural por encima de cualquier condicionante. Para Mencio el hombre es bueno desde el mismo momento en que nace. *la naturaleza humana es buena igual que el agua fluye hacia abajo. No hay hombre sin bondad, igual que no hay agua que no fluya hacia abajo*¹⁹, y esta bondad le impide ver el sufrimiento de otras personas.

Fuera del *Confucianismo*, pero continuando en el *pensamiento social*, destaca la figura de Mo Zi 墨子 quien debe ser recordado por su apuesta hacia el hombre bajo las alas del amor. Para Mo Zi 墨子 el *Amor Universal*, *Jian Ai* 兼爱, se convierte en el parangón de todo su corpus teórico. Los hombres deben apostar por el amor como mecanismo de relaciones sociales *mostrar no discriminación y mútuo amor; tener trato con otros y mútuo beneficio*²⁰. Mientras que Han Fei Zi 韩非子 (¿ - 223 a.n.e.), pionero de *Fa Jia* 法家, *Legismo*, dejará constancia de la importancia de *Fa* 法, la ley y de su cumplimiento, ya que considera que los hombres en la sociedad deben ser guiados y que esta guía debe ser la ley igual para todos. La ley irá acompañada de *Shu* 术, *arte de manipular, política*, y de *Shi* 势, *poder*, creando la triada bajo los términos de *Fa* 法, *Shi* 势 y *Shu* 术.

Como vemos, el pensamiento de apuesta hacia el hombre como ser social, encuentra algunos de sus aspectos en el *pensamiento original*, de la misma manera que en nuestro pensamiento occidental no podemos desvincularnos de condicionantes de clara base cristiana, aunque no seamos practicantes. El *pensamiento social* chino abre las puertas al entendimiento del hombre hacia lo que le rodea y hacia el propio hombre, marcando óptimas directrices en el funcionamiento de las sociedades. Siguiendo los movimientos del Universo y aplicándolos a la sociedad se consigue la armonía de todos y todas con todo y todas las cosas.

¹⁹ Mencio 孟子, en la obra de Anne Cheng “*Historia del Pensamiento Chino*”, traducido por Anne-Hélène Suárez Girard. Biblioteca de China Contemporánea, Ediciones Bellaterra, 2002, Barcelona, pag 149

²⁰ Mo Zi 墨子 《*Mozi* 墨子》, “*Loving without discrimination B*”, lines 10-11, extraído de Zhang Dainian en “*Key concept in Chinese philosophy*”, translated by Edmund Ryden, Foreign Languages Press, 2002. Pag.326

El tercer tipo de pensamiento planteado es el *individual*. Por ser un tipo de pensamiento del propio individuo hacia el cultivo de su propio espíritu, podemos decir que la mayoría de chinos practican este pensamiento. Las corrientes desarrolladas bajo el *pensamiento individual* son *Ming Jia* 名家, *Escuela de los Nombres*, *Dao Jia* 道家, *Escuela del Dao* y *Fo Jiao* 佛教, *Budismo*.

Ming Jia 名家, *Escuela de los Nombres*, se concreta como un grupo de pensadores conocidos como *Bianzhe* 辯者 *polemistas*, *lógicos*, y tiene como integrantes principales a Gongsung Longzi 公孫龍子, Hui Shi 惠施 o Hui Zi 惠子 y Deng Xi 鄧析. De sus pensamientos no se conservan muchos documentos y lo que sabemos de ellos es a través de los textos de los maestros *Taoístas* Zhuang Zi 莊子 y Lie Zi 列子 entre otros. Los *Bianzhe* 辯者 centraron sus pensamientos en la relatividad de las cosas y el uso de las palabras. La célebre frase de Gongsung Long 公孫龍, *baima fei ma* 白馬非馬 *caballo blanco no es un caballo*, se convierte en el centro de sus debates sobre las cosas. El debate originado en torno a este círculo de pensadores se cierne en la lógica. En este sentido los “lógicos” recuerdan a los presocráticos de la antigua Grecia.

Para *Dao Jia* 道家, *Escuela del Dao*, el individuo en buena relación con el entorno tendrá equilibrio y armonía interior, algo que se extrapola al plano colectivo, a la relación entre los individuos. El *Dao* 道 es el centro de los discursos de los integrantes de la escuela, y su pensamiento estuvo relacionado con las necesidades de los artistas; la valoración del *vacío* como elemento metafísico, plástico y elevación de la mente, y la plasmación de escenas narrativas extraídas de la recreación de los vedas budistas en los muros de las cuevas. 古曰：魚相望乎江湖，人相望乎道術 *como un pez olvida todo en los ríos y lagos, los hombres olvidan todo en el Tao*²¹

Los representantes más destacados de la *Escuela del Dao* son Lao Zi 老子, a quien se considera el padre del *Taoísmo*, y Zhuang Zi 莊子. Para Lao Zi 老子 el *Dao* 道 es el origen de todo cuanto vemos.

²¹ Zhuang Zi en 《Zhuangzi 莊子》, translated into english by Wang Rongpei. Library of Chinese Classics, V.II.II, Hunan People's Publishing House, Foreign Languages Press, 1999, Cap. 6.

道生一，一生二， 二生三， 三生万物

*el dao engendra al Uno, el Uno engendra al Dos, el dos engendra al Tres, el Tres engendra a los diez mil seres*²²

En el pensamiento de esta escuela, el ciclo de cambios al que están sujetos los elementos naturales no debe ni puede ser manipulado por la mano del hombre 为者败之，执者先之 *el que actúa daña; el que arrebató, permite descuidos*²³. Para Zhuang Zi 庄子 este mismo sentimiento queda patente en sus discursos 汝游心于淡，合气于漠，顺物自然而无容私焉，而天下治矣 *deja tu mente vagar en la pura naturaleza, permanece inactivo, sigue el curso natural de los eventos, y deja tu voluntad personal a un lado*²⁴

Los integrantes de la *Escuela del Dao* tuvieron un pasado ligado con los propios chamanes quienes fueron también responsables del nacimiento de los primeros caracteres chinos a través de las técnicas de adivinación. Estas primeras sociedades supieron observar lo que les rodeaba para poder comprender la tierra y sus elementos, e interpretar los designios del Cielo. El estudio del Universo, sus elementos y movimientos hace posible el conocimiento de las propiedades y cualidades de las cosas, y es así como surgieron los grandes tratados de herboristería china, los estudios astrales, las adivinaciones y el conocimiento del cuerpo humano así como infinidad de medios curativos.

Por esta relación tan estrecha con el animismo, los taoístas recuperaron como doctrinas de sus pensamientos documentos del pensamiento original, tales como el 《Yi Jing 易经》, “*Libro de los Cambios*”²⁵, por el cual retoman las nociones de contrarios, armonía, equilibrio, elementos, espíritu o esencia ... como centro de sus pensamientos.

²² Lao Zi 老子, en 《Dao De Jing 道德经》, translated by Arthur Walley, translated into modern chinese by Chen Guying, Library of Chinese Classics, Hunan People's Publishing House, Foreign Languages Press, 1999 Cap. 42

²³ Lao Zi 老子, Cap 64

²⁴ Zhuang Zi 老子, Cap 7

²⁵ el *Yijing 易经, Libro de los Cambios* se concreta como el libro más antiguo del que se tiene noticia. Entre sus páginas se trata la relación entre los contrarios, como elementos que se necesitan. Ver páginas siguientes del presente trabajo.

Para los *Taoístas*, y para el pensamiento individual, existe una separación con la sociedad en la que no encuentran lo que desean. Para ello se marchan a las montañas, y viven como ermitaños, en el corazón de la propia naturaleza para descubrir las claves de lo que les rodea. La sabiduría extraída del pensamiento sobre el *Dao* 道 se encuentra en todas las facetas de la cultura china y su contribución es de gran valía en la comprensión de todos los elementos del Universo.

La *Escuela del Dao* y el *Budismo* están encuadrados en la misma categoría de pensamientos chinos, los *pensamientos individuales*. La diferencia entre ambos radica en que el primera está basada en esa observación de lo terrenal, de todos sus elementos para comprender el propio funcionamiento de lo que nos rodea, mientras que el *Budismo* apuesta por ese estado de liberación al que se llega tras una larga meditación y que está encaminado a la liberación en una siguiente vida, no en esta vida terrenal. Las dos variantes del *Budismo* se conocen como *Mahayana*, *Gran Vehículo* y el *Hinayana*, *Pequeño Vehículo*. Para el *Budismo* el individuo está inserto en unos períodos de causa-efecto conocidos como *Karma*, períodos que a su vez están incluidos en el *Samsara*, *Rueda de los Nacimientos y de las Muertes*. El objetivo del individuo es romper la rueda del *Samsara* para poder librarse del ciclo de las reencarnaciones y alcanzar el *Nirvana* como estado más elevado de su ser. Nuestra vida presente es consecuencia de una vida anterior y nuestros actos en esta vida condicionarán la vida futura. La única manera de acabar con el *Samsara* se consigue mediante la meditación y el no deseo.

La variante del *Budismo* que más influyó en China fue el *Budismo Mahayana*, aunque en el propio país se desarrolló una variante que será conocido en Japón como *Zen* y que en China es llamado *Chan* (*chanismo*), introducido en el siglo V n.e. desde India y que tiene en la figura del *Bodhidharma* (470-543) al primer patriarca del *Budismo* en China. Lo que el taoísta encuentra en la tierra y en sus elementos como salvación del mundo, el budista lo encontrará en la otra vida. Y en este mismo contexto, el cultivo de la mente y del cuerpo se convierte en la llave maestra para alcanzar el cúlmén de estos pensamientos, la inmortalidad del espíritu taoísta y la salvación del budista.

La división de pensamientos arriba descritos pretende dar una visión más completa de las diversas corrientes existentes en China durante la historia. Como podemos ver, el pensamiento chino debe ser entendido como un tipo de pensamiento en el que hay separación entre lo político o social²⁶, y lo individual²⁷. El campo de actuación de lo político obedece únicamente a eso, a la política, a la manera de ejecutar una serie de principios para el buen funcionamiento de la sociedad. Es por este motivo por el que se dice que todos los chinos son taoístas, porque en el centro de su pensamiento individual, se cultiva la búsqueda del *Dao* 道. El pensamiento individual será algo propio de la persona que lo practique y no está mediatizado por la política o por el gobierno. Cultiva la mente para cultivar el espíritu. Teniendo un espíritu y mente acordes al ritmo natural estaremos en condiciones de poder actuar en la esfera de lo social.

Una de las diferencias entre occidente y China es la diferencia entre el pensamiento social y el individual. La concreción de un pensamiento individual para conocimiento del propio individuo se verá reflejado en la sociedad, en el buen gobierno de las naciones y en el buen desarrollo de todo. La separación de pensamiento hace que el individuo no sea separado de su individualidad, sino que en lo más profundo del pensamiento chino, el cultivo del propio espíritu es algo necesario para el buen funcionamiento de todas las cosas. El cultivo del cuerpo para cultivar la mente es visto en el *Tai Ji Quan* 太极拳 como ejercicio de autocontrol y cultivo del espíritu. Es un ejercicio que se hace por uno y para uno, y por lo tanto hace que el individuo se considere a sí mismo como ser humano, o el concepto de Zhuang Zi 庄子 de volver al origen. En esta vuelta te reencuentras con tus raíces pero el procedimiento de vaciar la mente requiere de un ejercicio de concentración individual.

Lo que en China se concibió dentro del pensamiento individual será visto en Occidente en la religión. La religión, vista desde el punto de vista del Maestro Kong 孔子, es decir, como mecanismo de cohesión social, asienta los valores y disposiciones que posibilitan el desarrollo y coexistencia pacífica entre los seres. Pero mientras la religión

²⁶ el ser humano en relación al otro que podría ser visto como el *Ren* 仁 de Confucio 孔夫子

²⁷ el ser humano como ser individual, sería el *Ren* 人.

está encaminada a la superioridad de su Dios²⁸ por encima de los restantes dioses concebidos por los seres humanos, precisamente por la personificación de las deidades, el pensamiento individual en China, basado en los elementos y sin personificaciones, no desarrolla esa necesidad de demostrar la superioridad de sus dioses ya que ellos, los elementos que forman el entorno, no pueden ser discutidos. De los elementos depende el ciclo de cambios por el cual se desarrollan las cosas, y los seres humanos.

1.2.2. Fundamentos del pensamiento original

La explicación del origen del mundo, de los elementos que nos rodean y que forman el organigrama del Cosmos del cual formamos parte como seres naturales, encuentra en el *Pensamiento Original* las claves para la comprensión de la cultura china, de su pensamiento y de su propio comportamiento. Como veremos, mientras Occidente estuvo relacionado al mar, al comercio y al intercambio de ideas entre las gentes, en China las posibilidades de lo marítimo quedaron relegadas al continente, en el cual la población encontrará todo aquello que el mar dio a nuestros antepasados. Mientras el mar proporciona conocimientos en el intercambio de mercancías, personas, hábitos y costumbres, el continente proporcionará el estudio y comprensión de la tierra, de las diferentes montañas, de las nubes y de sus ciclos estacionales y evolutivos... en conjunto, de todo aquello que se desarrolla hacia dentro, como la propia cultura y el pensamiento, que ya veremos se centran en el interior, en el individuo.

Dijimos que el *pensamiento original* estaba dedicado a las ideas cosmológicas recogidos de los textos más antiguos del pensamiento chino, los 《Wu Jing 五经》, “Cinco Clásicos”, entre los que, como vimos, se encontraba el 《Yi Jing 易经》, “Libro

²⁸ Las diferencias encontradas en esta nueva cultura son comparadas y estudiadas por los primeros aventureros que se adentraron en este país. Lejos de ver estas diferencias como elementos enriquecedores se les consideró como culturas posteriores al nacimiento del Cristianismo, en un intento por demostrar la superioridad de sus culturas. *el parecer más común es que desde Fo Hi, primer emperador de China, hasta este año de 1675, han pasado 4559 años. Y como desde el Diluvio hasta este mismo año ayan pasado, según la quanta del Martirologio romano 4632, viene a ser que començo el Imperio Chínico, sesenta y dos años después del Diluvio Universal.* P. Maestro Fray Domingo Fernández Navarrete, obra citada.

de los Cambios”, como documento cosmológico, el 《Shi Jing 诗经》, “Libro de las Odas”, como documento literario de gran valía para el estudio de la corriente poética en China, el 《Shu Jing 书经》, “Libro de Crónicas”, se centra en los documentos referidos al Emperador Amarillo 黄帝 y a los reyes legendarios de la época de la *Dinastía Xia* 夏代, el 《Li Ji 礼记》, “Libro de los Ritos”, como documento en el estudio de las costumbres rituales de las primeras épocas, o el 《Lu Shi Chun Qiu 录事春秋》, “Anales Primavera y Otoño”, en el que se recogen las crónicas de esta época histórica, los sucesos y acontecimientos.

Para buscar los fundamentos del *pensamiento original* debemos adentrarnos en el propio estudio de lo que nos rodea, de donde podemos discernir el ritmo de las cosas naturales. Así nació el término de *Yin Yang Dao* 阴阳道 y *Wu Xing* 五行, *Cinco agentes* que se desarrollará como base de esta cultura.

A este respecto en el 《Shu Jing 书经》, que se encuadra dentro de los 《Si Shi 四史》, “Cuatro Libros Historiográficos” por excelencia²⁹, el célebre historiador chino Sima Qian 司马迁³⁰, dice:

*el Libro de las Mutaciones, que trata del Cielo y de la Tierra, del Yin y del Yang, de las Cuatro Estaciones y los Cinco elementos, es el estudio por excelencia del devenir*³¹

²⁹ Narra episodios del Emperador Amarillo 黄帝, el Gran Yu 大禹, el poder de las aguas y los discursos de los míticos Xia 夏代. Fue encontrado en los muros de la casa de Confucio 孔夫子 por lo que se dice que éste compiló 58 de los 100 capítulos del texto. Los otros tres libros historiográficos chinos son: 《Hanshu 汉书》 o “Libro de los Han del Oeste” también llamado 《Qian Han Shu 前汉书》 “Libro de los Han Anteriores” escrito por Ban Biao 班彪 y su hijo Ban Gu 班固, el 《Hou Hanshu 后汉书》 o “Libro de los Han Posteriores” escrito por Fan Ye 范曄 y el 《Sanguozhi 三国志》 o “Historia de los Tres Reinos” de Chen Shou 陈寿.

³⁰ Sima Qian 司马迁 (145-86 a.n.e.), historiador chino a quien se atribuye la recopilación del 《Shi Ji 史记》 o “Memorias Históricas” heredado de su padre Sima Tan 司马谈 (110 a.n.e.).

³¹ Sima Qian 司马迁, extraído de la obra de Anne Cheng “Historia del Pensamiento Chino”, pag.77. Sima Qian 司马迁 recuperó la tarea de su padre Sima Tan 司马谈 en la recopilación del 《Shiji 史记》. Fue redactado en el siglo I a.n.e. como la primera historia general de China. A su vez el 《Shiji 史记》 debe ser considerado como el primer trabajo dentro del género de las biografías. Compuesto por 500.000 caracteres aproximadamente y dividido en 103 volúmenes, abarca desde la época de Huang Di 黄帝 el “Emperador Amarillo”, hasta la época de su redacción, durante los *Han del Oeste* 东汉代.

En la traducción que hizo James Legge de los textos originales en el siglo XIX el autor se basa en los propios sinólogos de prestigio quienes planteaban la autenticidad de la redacción del 《Yi Jing 易经》 entre la dinastía Kau y los reyes Shang o Yin³². Siguiendo a Legge, esta dinastía estuvo presente en China en la época que él denomina –la media antigüedad– correspondiendo la alta antigüedad a la época del mítico Fu Xi 伏羲 y la baja antigüedad en la que habitó Kong Fu Zi 孔夫子. La dinastía Kau convivió con Yi Bu La 夷部落, Tribu Yi. Más tarde el fundador de la Dinastía Zhou, llamado Rey Wen de los Zhou (Zhou Wen Wang 周文王) y el primer gobernante de tal dinastía, Tan o (Dan 旦) hijo del Rey Wan³³, compilaron el 《Yi Jing 易经》 aproximadamente en el siglo XII a.n.e.

Aunque no podemos probar la autenticidad del texto, sí podemos decir que tradicionalmente se ha venido considerando que data del siglo XX a.n.e., y que seguramente fue compuesto por aquellos a los que llamaban ocultistas o adivinos. Según Youlan, este tipo de artes ocultas estaban basadas en seis obras que, recogidas en el “Tratado de literatura” del 《Han Shu 汉书》 “Libro de los Han del Oeste” (206 a.n.e.- 9 n.e.) de Ban Gu 班固 (32-92)³⁴, son los que siguen:³⁵

-Astrología

³² A este respecto, sobre la autoría de los capítulos del texto Legge dice: *En 1876 el Rev. canon McClatchie, M.A., publicó una versión en Shanghai con el título de ‘Una traducción del Confuciano Yi King’ o el ‘Clásico de los Cambios’, con Notas y Apéndices (...) el no parece ser consciente que el primer y segundo Apéndice no fue un trabajo del rey Wan y el duque de Kau, sino de un subsecuente escritor –el podría decir de Confucio-, explicando sus explicaciones de los hexagramas enteros y de algunas líneas.* pag.XXV de la introducción.

Las traducciones fonéticas hechas acerca del título del libro, en el momento en que Legge tradujo el texto se concretó la utilización del término *I Ching* o *Yi King*, siguiendo el sistema de traducción Wade-Giles, pero debemos anotar que en las traducciones al pinyin 拼音 en la actualidad, el término debe traducirse como *Yi Jing* 易经, donde *Yi* 易 es cambio y *Jing* 经 es libro sagrado o escritos. De la misma manera el sobrenombre de 《Zhou Yi 周易》 “Cambios de los Zhou” compuesto por los caracteres Zhou 周 aludiendo a la dinastía bajo la cual se compiló el texto, bajo el rey Wen 文王 de los Zhou 周 y el Duque Dan de los Zhou 周旦, y el mismo Yi 易 utilizado en para designar cambio.

³³ Nosotros apoyamos la teoría de Feng Youlan al considerar que el rey Wan del que habla Legge es el Rey Wen 周文王, y que su hijo llamado por Legge, el duque Kau o Tan, es el mismo Duque Dan de los Zhou 周旦, y dice al respecto *gran cantidad de actos son atribuidos a su hijo Tan, conocido como el duque Kau, y en esto tenemos alusiones al rey Wu, que sucedió a su padre Wan, y fue realmente el primer soberano de la dinastía Kau.* Pag. 6 (Cap.1) in the Translator’s Introduction.

³⁴ El 《Hanshu 汉书》 fue recopilado por Ban Biao 班彪 (3-54 a.n.e.) y seguido por su hijo Ban Gu 班固 (32-92 a.n.e.), pero tras el encarcelamiento de éste último, su hermana Ban Zhao 班昭 (35-100 a.n.e.) continuó con la labor y fue considerada la primera historiadora china.

³⁵ Feng Youlan “Breve Historia de la Filosofía China”, pag.171

- Almanaques
- Cinco elementos
- Tallos de milenrana, conchas de tortuga u omóplatos de buey
- Adivinaciones misceláneas
- Sistema de formas que más tarde se hará llamar *feng-shui* 风水 “viento-agua”

Muchos autores inciden en considerar que tras la caída del régimen feudal de los *Zhou* 周代, estos conocedores de la adivinación quedaron relegados a la categoría de *Fang Shi* 方士, o *adivinos*, que eran aquellos que se ocultaban, que habitaban escondidos en las montañas par poder preservar su propio conocimiento y estar alejados del movimiento de las ciudades, tal y como harán los taoístas.

El *pensamiento original* se desarrolló en ese período de la antigüedad en el que los designios estaban establecidos de antemano. Dijimos que en los *《Wu Jing 五经》* o “*Cinco Clásicos*” aparecen conceptos que marcarán el desarrollo posterior de las diferentes escuelas de pensamiento chinas. El *Yin* 阴 *Yang* 阳 *Dao* 道 y los *Wu Xing* 五行, *Cinco Fases o Elementos*, son conceptos que asientan las bases de la cosmología china y que indiscutiblemente se afianzan como base moral, social y cultural del pueblo chino, por constituir en sí mismo los valores claves en el conocimiento de esta cultura. *intentan interpretar la infinidad de microcosmos que estructuran la naturaleza dentro del orden universal del macrocosmos*³⁶. Se debe comprender el estudio del Cosmos para aprender los ciclos en los que se ven envueltos estos elementos. Estos ciclos son cambiantes y equilibrados, pero un equilibrio en constante movimiento.

El *Yin-Yang* 阴阳, y los *Wu Xing* 五行, *Cinco Elementos o Esencias*, armonizan todo el Universo y *-todas las cosas que viven bajo él-*, y en su contemplación de la naturaleza como fundamento de las relaciones sociales entre los individuos, ha creado un sistema de pensamiento que regía toda la cultura de la China antigua y moderna. Este concepto se puede escapar un poco de nuestra comprensión occidental basada en la

³⁶ Pedro San Ginés Aguilar, “*Libro del Maestro Gonsung Long*”, pag.10

causa-efecto, ya que con la noción de *Yin-Yang* 阴阳 estamos ante una de las teorías que mejor pueden explicar el funcionamiento de los elementos y la relación del individuo, como ser natural, con éste y con los que le rodean. Es el equilibrio de todos los elementos lo que posibilita un desarrollo acorde y natural.

El concepto de *Yin-Yang* 阴阳 se recoge por vez primera en el 《Yi Jing 易经》 “*Libro de los Cambios*”, también conocido como 《Zhou Yi 周易》 “*Cambios de los Zhou*”, considerado el libro más antiguo de la historia de China, de igual importancia que los libros sagrados como el *Corán* o la *Biblia*. Se escribió en un momento en el que los chamanes aún dominaban la tierra, y que como muchos apuntan estaban regidos por una sociedad matriarcal.

El *Yin-Yang* 阴阳 está basado en la relación de todos los elementos de la naturaleza, a los cuales corresponde un opuesto, que no contrario. Debemos ver el *Yin-Yang* 阴阳 con el famoso ejemplo de la montaña en la que la sombra domina durante un cierto tiempo del día y el sol lo hace durante la otra mitad. El *Yin-Yang* 阴阳 y todas las cosas del entorno se mueven, se complementan y se necesitan en su desarrollo.

El 《Yi Jing 易经》 “*Libro de las Mutaciones*” fue creado en un principio como libro de cosmología, como un intento de explicar la creación del mundo, y más adelante será recuperado para integrarle elementos concernientes a los individuos como seres sociales, dotándolos de categorías políticas y culturales. El contenido del libro es difícil de comprender, pero una vez que se tienen las claves para ello, se abre un nuevo mundo de posibilidades que se van multiplicando de la misma manera que se multiplican las líneas enteras y las líneas divididas en los trigramas. Veamos cómo describe Legge el contenido del libro:

el contenido del texto puede representarse brevemente como consistente en 64 cortos ensayos, enigmática y simbólicamente representados sobre temas importantes, muchos de ellos de un carácter moral, social y político, y basados en el

*mismo número de figuras lineales, cada una compuesta de 6 líneas, algunas de las cuales son enteras y otras divididas*³⁷

Como casi todos los libros del pensamiento chino, el 《Yi Jing 易经》 también está rodeado de hechos mitológicos o legendarios. Según una de las leyendas, el Huang He 黄河, *Río Amarillo*, entregó a Fu Xi 伏羲 el mapa de los *Ba Gua* 八卦, *Ocho Trigramas*³⁸, y más tarde el Rey (Wang), Zhou Wen 周文王, y su hijo Dan 旦 o el Duque Zhou Gong Dan 周公旦 recopilaron el libro³⁹.

Existen otro tipo de leyendas en relación al nacimiento de los ocho trigramas y que considera que la necesidad de crear la escritura gestó los ocho trigramas. Su Shi 苏轼⁴⁰ dice al respecto:

*Se cuenta que cierta noche, cuando Irradiación Suprema estaba sentado, absorto en sus pensamientos y contemplando alternativamente la bóveda estrellada y la tierra marcada por las huellas de los animales, tuvo la inspiración de crear alguna forma escrita que pudiera traducir los aspectos principales del mundo: el cielo, la tierra, el fuego, el agua, el viento, la tempestad, la marea y la montaña. Es lo que se llaman los –Ocho Trigramas–, que fueron después utilizados para la adivinación*⁴¹

³⁷ James Legge, “*I Ching: Book of Changes*”, edited by James Legge with introduction and study guide by Ch’u Chai with Winberg Chai, Seconcus, N.J.; Cita del Press, 1964. Pag 1

³⁸ “*I Ching: Books of Changes*”, *Cap. II pag.15*. En relación a la creación de los *Ba Gua* 八卦, se dice: ‘*El Ho (que es el Río Amarillo) proporcionó el Mapa*’. Este mapa, acorde a la tradición y a la creencia popular, contiene un esquema que sirve de modelo para Fu-hsi en la creación de los 8 trigramas. Aparte de este pasaje en el Yi King, sabemos que Confucio creía en tal mapa (...). En ‘*Anotaciones de los Ritos*’ se dijo que ‘el mapa nació a través de un caballo(...)en el Shu(...) ‘un caballo dragón’ emerge del Río Amarillo, orientando en su espalda la disposición de las marcas, a partir de las cuales Fu-hsi tiene la idea de los trigramas, *ibid. Cap. II Pag 14*.

³⁹ En este sentido James Legge dice que esta leyenda mitológica del Yi Jing 易经 se hizo de manos del rey Wan, al que nosotros creemos ser el Rey Wen de los Zhou 周文王

⁴⁰ Su Shi 苏轼 (1036-1101), poeta, calígrafo y pintor de los *Song del Norte* 宋代. Su familia fueron renombrados escritores junto con su padre Su Xun 苏洵 y su hermano Su Che 苏辙 fueron conocidos como *San Su* 三苏, los *Tres Sus*.

⁴¹ Su Shi 苏轼 o Tsu Chi “*Historia de China y su civilización milenaria*”, version española de María Luz de Morales, Edt. Surco, Barcelona, 1962, pag.11

Como todo aquello creado bajo las alas de lo legendario, siempre está sujeto a ese tipo de historias fantásticas que intentan de algún modo dar una explicación a este tipo de cuestiones. Caso similar puede ocurrir con los libros occidentales legados por la historia, como la Biblia, de los que no tenemos noticias fidedignas que corroboren el año de su gestación ni su autoría. Se como fuere debemos conceder al 《Yi Jing 易经》 y al resto de libros clásicos la importancia que posee, y dejar de encuadrarlo en los estantes de ciencias ocultas o adivinación que tan de moda están hoy día, y en su lugar devolverle el valor que tiene en relación a la explicación del mundo, de los elementos que los componen, de su propia evolución y desarrollo, como modelo aplicable a la sociedad.

Las “Mutaciones de los Zhou” 《Zhou Yi 周易》⁴² se basa en los trigramas o Gua 卦, formados por tres pequeñas líneas cada una de ellas pudiendo ser continua (—) Yang 阳 y cortada (— —) Yin 阴⁴³. El término de Yin 阴 proviene de la palabra china Tai Yin 太阴, Gran Oscuridad, que designa la luna, y Yang 阳 de Tai Yang 太阳, Gran Claridad, nombre con el que se designa al sol⁴⁴.

Yin, 1.(en la filosofía china, la medicina china, etc), yin, principio femenino o negativo en naturaleza (opuesto al masculino Yang, como la tierra al cielo, la luna al sol, la hembra al varón, la noche al día, etc)2. luna 3. Nublado, encapotado, 4. Sombra, 5. Norte de un monte o sur de un río, 6.dorso, 7. En hueco, 8. Oculto, secreto, siniestro, 9. De otro mundo, 10. Negativo 11. partes genitales (especialmente de una mujer)⁴⁵

mientras que para Yang podemos leer:

Yang, 1. En la filosofía, medicina china, etc), yang, principio masculino o positivo en la naturaleza, 2. Sol, 3. (al) sur de una montaña o (al) norte de un río, 4.En relieve, 5.Abierto; público, 6.Perteneciente a este mundo, relacionado con seres vivientes, 7. Positivo, 8. Genitales masculinos, miembro viril⁴⁶

⁴² o 《Yi Jing 易经》

⁴³ J. Legge “I Ching: Books os Changes”, pag 16 en “Translator’s Introduction”

⁴⁴ Ibid. pag.16

⁴⁵ 新汉西词典 Nuevo Diccionario chino-español 商务印书馆。2002 年。北京

⁴⁶ Diccionario chino-español

El *Yin* 阴 (luna) y *Yang* 阳 (sol) serán la base del pensamiento recogido en el 《*Yi Jing* 易经》 ya que ambos elementos desarrollan un movimiento de alternancia que mantiene la armonía en el Universo. Una vez sol y otra vez luna, una vez claridad y otra vez oscuridad... este mecanismo de alternancia se aplicará a los restantes elementos que componen la naturaleza, que marcará la comprensión en el funcionamiento del mundo. Cada elemento de los que forman el organigrama del Universo poseen una correspondencia con un contrario. La correspondencia de los elementos con su contrario es la siguiente:

<i>YIN</i> 阴	<i>YANG</i> 阳 ⁴⁷
Tierra ⁴⁸	Cielo ⁴⁹
Femenino	Masculino
Inactivo	Activo
Frío	Calor
Norte	Sur
Mujer ⁵⁰	Hombre ⁵¹
Luna	Sol
Pares	Impares
Blandura	Dureza

Según el 《*Yi Jing* 易经》 todos los elementos que *-están bajo el cielo-*, *Tian Xia* 天下⁵² poseen su contrario y una cualidad otorgada. Básicamente los trigramas que compuso *Fu Xi* 伏羲 son ocho⁵³

⁴⁷ En el “Apéndice” del 《*Yi Jing* 易经》 (párrafo 4), se dice: *antiguamente cuando los sabios hiscieron el Yi, fue con el diseño que las figures pudieron estar en conformidad con los principios tras la naturaleza (de hombres y cosas), y las ordenanzas nombradas (para ellos por el Cielo). Con esta vision exhibieron en ellos el camino del cielo, llamandolos lo fuerte (o duro) y lo frágil (o blando); y el camino del hombre, bajo los nombres de benevolencia y ritos. Cada (trigrama) abarca esos tres Poderes, y se repite, su forma completa se compone de seis lineas.* En J. Legge *Obra citada*, pag. 43 en relación a ese apéndice comentado arriba.

⁴⁸ *Khwan* (simboliza Tierra, la cual) da a ellos su finalización, Ibid. pag 349

⁴⁹ *Khien* (simboliza Cielo, el cual) dirige los grandes principios de las cosas. J. Legge, en “Apéndices III”, en “*I Ching: Books of Changes*”.pag. 349

⁵⁰ Los atributos expresados ppor *Khien* constituye lo masculino. Pag. 349 de los “Apéndices III”.

⁵¹ aquello expresado por *Khwan* constituye la hembra, Ibid.

	Qian (<i>Khien</i>)	乾	Creatividad
	Dui (<i>Tui</i>)	兌	alegría y el placer
	Li (<i>Li</i>)	離	lo distante
	Zhen (<i>Kan</i>)	震	poder excitante
	Xun (<i>Sun</i>)	巽	penetración gentil
	Kan (<i>Khan</i>)	坎	Peligroso
	Gen (<i>Kan</i>)	艮	movimiento llamativo
	Kun (<i>Khwan</i>) ⁵⁴	坤	lo receptivo

Los *Ba Gua* 八卦, *Ocho Gua*, surgidos como combinaciones de tres líneas *Yin-Yang* 阴阳, dan nacimiento a los Hexagramas (combinaciones de seis líneas *Yin* 阴 y *Yang* 阳) y poseen una cualidad que bien podría ser aplicada a todos los elementos que conocemos. Las cualidades de estos trigramas van asociadas a un elemento de la naturaleza: la creatividad de *Qian* 乾 con el Cielo; lo receptivo de *Kun* 坤 es visto en la Tierra; lo peligroso de *Kan* 坎 es sinónimo del Agua; lo distante de *Li* 離 es el Fuego; como poder excitante, el *Zhen* 震 se relaciona con el Trueno, y el movimiento llamativo

⁵² en los “Apéndices III” Sec. I, Cap. IX.53. del 《Yi Jing 易经》 se hace referencia a esta sentencia popular china referida a las cosas que existen. *los números producidos por líneas en las dos partes (del Yi) es la cantidad de 11.520, correspondiendo al número de todas las cosas. Ibid.56. Si seguimos los ideogramas y los expandimos, si prolongamos cada uno con la adición de la línea apropiada, entonces todos los eventos posibles bajo el cielo pueden tener su representación*

⁵³ Consultar “*I Ching: Books of Changes*”, Cap. II, pag.11, Las categorizaciones atribuidas a cada uno de los trigramas corresponde a la traducción de James Legge y Richard Wilhem, en WWW.chinaknowledge.com

⁵⁴ los nombres que aparecen en cursiva y entre paréntesis corresponde a la traducción fonética anterior al establecimiento del Pinyin como método de traducción del chino.

de *Gen* 艮 se encuentra en las montañas; lo suave y tierno de *Xun* 巽 hay que verlo en el Viento, mientras que la alegría y el placer de *Dui* 兌 son los lagos⁵⁵.

*(los diagramas) hablan del más complejo fenómeno bajo el cielo, y no hay en ello nada que necesite despertar disgustos; las explicaciones de las líneas hablan de los sutiles movimientos bajo el cielo, y por esto no hay nada en ellos para producir confusión*⁵⁶

Como dijimos arriba, el *Yin* 阴 está representado por una línea dividida  mientras que el *Yang* 阳 se representaba con la línea entera . En este sentido el trigramas por excelencia del *Yin* 阴 es *Kun* 坤, compuesto por tres líneas divididas  es decir tres *Yin* 阴, y el *Yang* 阳 estaría relacionado con el trigramas *Qian* 乾, compuesto por tres líneas enteras . Mientras el *Kun* 坤 es el sol, el *Qian* 乾 es la luna. Según el 《Yi Jing 易经》, el sol y luna (el *Yin-Yang* 阴阳) se unen dando lugar a los restantes trigramas o *Gua* 卦.

Feng Youlan relaciona el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳 con el padre y la madre que tras copular engendran a los hijos. En este sentido, el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳 engendran:

	<i>Zhen</i>	震	(hijo mayor)
	<i>Xun</i>	巽	(hija mayor)
	<i>Kan</i>	坎	(segundo hijo)
	<i>Li</i>	离	(segunda hija)
	<i>Gen</i>	艮	(hijo menor)
	<i>Dui</i>	兌	(hija menor)

⁵⁵ Isabel Cervera “Arte y Cultura en China: conceptos, materials y terminus, de la A a la Z” ediciones del Serbal, Primera Edición, 1997, Barcelona, Pag. 27

⁵⁶ 《Yi Jing 易经》“Apéndices III”, Sec. I, Cap.8.40

Los dos I⁵⁷ que vimos anteriormente (*Yin-Yang* 阴阳) forman *Si Xiang* 四想, *Cuatro Formas o Elementos*. Una vez obtenidos los *Si Xiang* 四想 y mediante una superposición de estas mismas líneas se formarán los mencionados *Ba Gua* 八卦, *Ocho Trigramas*. Obtenidos los ocho trigramas, los 64 hexagramas se gestarán con múltiplos de cada uno de los dos Yi (I). De esta manera, y siguiendo a Legge, añadiendo cada trigramas a cada una de las dos líneas fundamentales (dos I), obtendremos 16 figuras de 4 líneas, y sucesivamente darán lugar a 32 figuras de 5 líneas y a 64 figuras de 6 líneas que es lo que conocemos como Hexagramas. *Los ocho trigramas habiéndose completado en su propio orden, tuvieron en cada uno las (tres) líneas emblemáticas. Entonces se hubieron multiplicado por un proceso de adición hasta que las (seis) líneas componentes aparecieron*⁵⁸

El binomio *Yin-Yang* 阴阳, que marcó el nacimiento de la filosofía china de entender el origen del mundo y sus elementos, debe ser visto como un tipo de mecanismo similar a la ciencia⁵⁹. Los aspectos contenidos en el 《*Yi Jing* 易经》 tienen por finalidad dar a entender nociones que en occidente se vieron relegadas a esta disciplina. La ciencia se basa en el conocimiento de las cosas para poder explicar el funcionamiento del Universo y de todo cuanto lo habita, y el 《*Yi Jing* 易经》 mediante las nociones de *Yin-Yang* 阴阳 y *Wu Xing* 五行, *Cinco Agentes*, está en la misma línea de investigación. Los *Cinco Agentes* posibilitan todas las cosas y poseen categorías propiamente científicas que se alternan entre ellos, el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳, y que componen esa dualidad de elementos que no se solapan, que se suceden y que se necesitan mutuamente⁶⁰. Además de ser un tratado sobre cosmología, se centra en la simbología del Universo y en los movimientos y

⁵⁷ En (el sistema de) Yi está el Grán Extremo, que produce los dos I (Formas Elementales). Esas dos Formas producen los cuatro Hsiang (Símbolos Emblemáticos); los cuales de nuevo producen los ocho Kwa (o Trigramas). Los ocho Kwa sirven para determinar los bueno y lo malo (cuestiones y eventos), y a partir de esta determinación se originan el (procesamiento de) gran asunto de la vida, en J. Legge, pag.12 de obra citada.

⁵⁸ “Apéndices III”, Sec. II, Cap. I.I. dentro del 《*Yi Jing* 易经》 en la versión que venimos manejando, pag. 381.

⁵⁹ La filosofía mantiene una cierta armonía con la ciencia, hecho que no ocurre con la religión que está en continuo conflicto negativo con ésta. Los chinos son fundamentalmente filósofos y no desarrollan la religión por lo que sus pensamientos son más acordes a los dictados científicos. Ver Fung Yu-lan “*Selected Writings of Fung Yu-Lan*”, pag.198.

⁶⁰ El sucesivo movimiento de las operaciones de lo inactivo y lo activo constituye lo que se llama el curso (de las cosas). En “Apéndices III”, 24. Cap.V. Sec. I. de la traducción comentada.

relaciones de éste con los individuos⁶¹. Siguiendo a Anne Cheng, el 《Yi Jing 易经》 marcaría un salto en el mundo de la adivinación, el paso de lo religioso a lo natural, como resultado de la observación de lo que nos rodea⁶².

El 《Yi Jing 易经》 tuvo gran repercusión en todas las escuelas de pensamiento. Como vimos, parece que una parte fue compilado por Confucio 孔夫子,⁶³ ya que se puede apreciar cierta similitud en la redacción del texto, con frases como: *El maestro dijo...* que será una de las características del 《Lunyu 论语》 “*Analectas*”⁶⁴ del maestro. Los contenidos de tal obra marcan el principio del pensamiento filosófico chino y la base de todas las teorías que se desarrollarán en el tiempo.

El Maestro dijo: ‘¿no es el Yi un libro perfecto? Fue por el Yi que los sabios exaltaron sus virtudes, y ampliaron sus esferas de ocupación. Sus deseos fueron altos, y sus reglas de conducta fueron sólidas. Esa nobleza fue tras el diseño del cielo; esa solidez, tras el diseño de la tierra’⁶⁵”

Por estar comprendido dentro de las tres clases de libros no prohibidos (adivinación, medicina y cría de animales), el 《Yi Jing 易经》 escapó al fuego de los Qin 秦代⁶⁶ y llegó a nuestros días, legándonos un gran tesoro para la comprensión del *Pensamiento Original* chino.

⁶¹De esta manera la Buena fortuna y la malvada (mencionada en la explicación) son las indicaciones de lo correcto y lo incorrecto (en los actos de conducta de los hombres), y el arrepentimiento y pesares (mencionadas similarmente) son las indicaciones de sus penas y ansiedades. Ibid. pag.350.

⁶²El cambio en la técnica adivinatoria marca sin duda el paso definitivo de una mentalidad religiosa a un pensamiento naturalista en que los signos aparecen como la figuración de una situación emergente, y no como la manifestación de la voluntad de los espíritus, Anne Cheng, obra citada, pag 234

⁶³La autoría de la recopilación por parte de Confucio es discutida por algunos. Pero es cierto que la Escuela del Dao utilizará los textos de tradición confuciana del 《Yi Jing 易经》, que fueron englobados como 《Gu Wen 古文》 o “Libros Antiguos”, para diferenciarse de aquellos traducidos con caracteres nuevos, los 《Jin Wen 今文》

⁶⁴Texto legado a la historia por los discípulos de Confucio, ya que el maestro no dejó nada escrito, y se convirtió en el canon de su pensamiento.

⁶⁵“Apéndices III”, Sec. I, Cap. VII. 36. del 《Yi Jing 易经》, en la obra citada. Pag. 359.

⁶⁶“I Ching: Book of Changes”. Cap. I, pag.2. ver también nota 9 de este capítulo.

Este tipo de *pensamiento cosmológico* es consecuencia de una fase en la evolución de la adivinación. En los primeros momentos, se hacía mediante incisiones candentes en caparazones de tortuga y huesos de animales. Las grietas aparecidas con este procedimiento eran interpretadas por los chamanes o adivinos, y servían de vehículo de comunicación entre los seres humanos y el cielo, que era el único capaz de saber con precisión los acontecimientos futuros. Este tipo de adivinaciones dieron lugar al nacimiento de los primeros caracteres chinos escritos, a raíz de las grietas formadas; la interpretación de los propios elementos naturales gestó la escritura china que aún en la actualidad es la manifestación cultural mas ligada al *pensamiento original*.

Si observamos el carácter *Ren* 人 referido a *persona* podremos comprobar que la imagen referida no es más que una persona de pie, mientras que *Da* 大 es esa misma persona con las manos abiertas, carácter referido a *Grande*. Si a este mismo carácter le añadimos un pequeño trazo en su parte inferior, el resultado es *Tai* 太 referido a *demasiado*, que es esa misma persona sobre una piedra, lo que la eleva en altura y que se concreta como “demasiado”, o más grande que las restantes personas. La representación gráfica de los elementos para concretar ideas posibilita la escritura china como la máxima representación de los valores de los elementos naturales.

El siguiente paso fue dado al contemplar que este tipo de adivinación primera podía sustituirse por la adivinación usando los tallos de aquilea. Según Anne Cheng, este cambio en la adivinación marca el paso a un pensamiento “*antropo-cosmológico*” ya que trata de explicar la relación entre el hombre y el cielo, entre los seres humanos y el entorno.

El paso que centra la preocupación por esta relación entre el individuo y el cielo es importante en el plano filosófico. Con el nacimiento de este tipo de ideas, en el que se incluirá la *Escuela del Dao*, los elementos pasan a tener un papel fundamental en China y

Durante la dinastía Qin 秦代 y bajo el mandato de Shi Huang Di 始皇帝 (r.221-203 a.n.e.) y de su ministros Li Si 李斯 (-208 a.n.e.) se llevó a cabo la política de reunificación de China, que contemplaba el establecimiento de una sola escritura, de los pesos y las medidas y del control de los textos. Este último aspecto de la política de los *Qin* 秦代 acabó con la quema indiscriminada de numerosos escritos y volúmenes de las dinastías anteriores. Curiosamente de esta quema se salvaron aquellos documentos claves para la cría de animales, medicina y los relacionados con la adivinación.

el hombre pasa a ocupar el mismo lugar que el resto de esos elementos, ya que él es en sí mismo un ser natural.

Como pensamiento acorde con las relaciones armoniosas entre todos los elementos que conforman el Universo, y dentro del pensamiento de la *Escuela Yin-Yang y los Cinco elementos*, el *Yin* 阴 se complementa con el *Yang* 阳 y uno sin el otro no puede ser entendido. Toda cosa tiene su contrario pero este contrario no posee sentido negativo ni desvalora al otro sino que ambos poseen la misma importancia y son iguales de necesarios. Una vez *Yin* 阴 y otra vez *Yang* 阳; una vez lo femenino y otra lo masculino; una vez frío y otra calor... estos contrarios positivos rigen el Universo y son los causantes del funcionamiento armonioso de las cosas.

El concepto de *Yin-Yang* 阴阳 en el que toda cosa o todo elemento tiene y convive con su contrario se diferencia de nuestro pensamiento, influenciado por el Cristianismo, en el que los contrarios tienen carácter antagónico: es la lucha de los contrarios en el que debe haber un ganador y un perdedor. Este es uno de los factores que nos diferencian a nosotros, los occidentales: el concepto de estos binomios que entendemos como dualidades. En nuestro pensamiento religioso extraído de la *Biblia*, estamos condicionados desde los orígenes por la noción de los contrarios como opuestos. Tenemos ejemplos de esto en el “*Antiguo Testamento*” y “*Nuevo Testamento*”. En estos libros sagrados, base de la cultura occidental cristiana podemos observar la distinción que se hace al respecto; al concepto de bien le corresponde el mal como su contrario negativo; al bien le corresponde el mal (desde los tiempos de Caín y Abel), al infierno le corresponde su contrario el cielo... y así una serie de conceptos que harán que nuestra visión de los contrarios, como el *Yin-Yang* 阴阳, esté muy alejada de poder entenderse como contrarios que se necesitan para un buen funcionamiento de todo.

Uno de los grupos de pensadores occidentales que puede estar relacionado en mayor medida con este tipo de pensamientos son los Presocráticos. Anteriores al Cristianismo, los Presocráticos basaron sus ideas en la consideración de la naturaleza como un cosmos y opuesta al caos, como un elemento dinámico en movimiento continuo e intrínseco, y con una animación y unas leyes propias. Estas teorías planteadas por los

presocráticos están más en consonancia con los pensamientos acerca del *Yin-Yang* 阴阳. Parece que tomaron sus ideas de Oriente, de la cultura hebraica y de la India, por lo que no es de extrañar esta similitud de ideas. Además de compartir esta concepción de la naturaleza, los Presocráticos comparten el concepto de ser humano como un elemento más de ésta, alejándose de esta manera del pensamiento renacentista europeo en el que el hombre será elevado a ocupar el centro del Universo y esto conllevará posteriormente a la dominación de la *physis*.

Los pares *Yin-Yang* 阴阳 demuestran la necesidad de un equilibrio de las cosas para poder desarrollar el ciclo de cambios naturales. El concepto de cambios conformará la relación de los elementos. Estos cambios en el pensamiento chino se desarrollan a partir de los anteriormente comentados *Wu Xing* 五行, *Cinco Agentes*.

Los *Cinco Agentes* se centran en los ciclos de mutaciones de todas las cosas, y la relación que existe entre los *Wan Wu* 万物, *Diez Mil Seres*. Los elementos del Universo son dinámicos y de ese aspecto depende su desarrollo. En ese ciclo dinámico se producen las mutaciones o transformaciones que posibilitarán la gestación de otros nuevos elementos que se sucederán continuamente. Los *Cinco Agentes o Elementos* son:

<i>Tierra</i>	<i>Di</i>	地
<i>Madera</i>	<i>Mu</i>	木
<i>Metal</i>	<i>Jin</i>	金
<i>Agua</i>	<i>Shui</i>	水
<i>Fuego</i>	<i>Huo</i>	火

Estos elementos a su vez se corresponden con los cinco colores...

Amarillo	Huang Se	黄色
Verde	Lu Se	绿色
Blanco	Bai Se	白色
Negro	Hei Se	黑色
Rojo	Hong Se	红色

y con los cinco puntos cardinales, entre los que se incluye el centro. El término de *Wu Xing* 五行 está contenido en el 《Hong Fan 洪範》 “Gran Plan”⁶⁷, como uno de los capítulos del 《Shu Jing 书经》 “Libro de los Documentos”⁶⁸. En este escrito se nombran los *Wu Xing* 五行 pero no se hace referencia al Yin-Yang 阴阳, que sí encontramos en el 《Yi Jing 易经》 “El Libro de los Cambios”.

En el “Gran Plan” se dice:

la primera (de las categorías) es la de los Wu xing. El primero se llama agua; el segundo, fuego; el tercero, madera; el cuarto, metal; y el quinto, tierra. (la naturaleza) del agua es humedecer y descender; la del fuego, quemar y ascender; la de la madera, ser

⁶⁷ 《Da Fa 大法》 es la translación que hace el traductor de los caracteres antiguos. Esta mismo es mencionado en el propio manuscrito con los caracteres 《Hong Fan 洪範》 sin que varíe el significado.

⁶⁸ “The english and Chinese Shu-King and The Annals of the Bamboo Books”, Shanghai; Shanghai Book co.1905. pag. 45 en el capítulo “The Great Plan” 《Hong Fan 洪範》 como parte del “Libro de Shang” 《Shang Shu 尚书》 contenido en el 《Shu Jing 书经》 o “Libro de los Documentos”.

Podemos resumir esta obra como una narración de los episodios ocurridos desde las míticas figuras como Huang Di 黄帝, Emperador Amarillo, los trabajos del legendario Da Yu 大禹, Yu el Grande y alguno de los discursos de los ministros de la dinastía Xia 夏代 y Shang 商代. en los dos últimos siglos A.C., un llamado ‘viejo texto (guwen 古文) fue descubierto en los muros de la casa de Confucio. 58 de los cien capítulos originales, que se dice que fueron compilados por el propio Confucio, sobrevivieron. El escolar Kong Anguo 孔安国 escribió un prefacio a los fragmentos de los cien capítulos del libro (Baipian Shangshu 白篇尚书). 28 de esos capítulos se siguieron añadiendo en los tiempos de los Han Anteriores 前漢 pero escritos en caracteres modernos, los cuales fueron llamados ‘Nuevos Textos’ (jinwen 今文). Cuando el Primer Emperador de los Qin 秦始皇 ordenó la quema de todos los textos no-legistas, a un hombre llamado Fu Sheng 伏生 acertó en esconder y rescatar esos capítulos.

Los capítulos son compilados cronológicamente y divididos en cinco diferentes tipos de discursos: mo 謨 consultas, xun 訓 instrucciones, gao 誥 anuncios, shi 誓 declaraciones y ming 命 ordenes. Artículo extraído de www.chinaknowledge.com

*encorvada y enderezarse; la del metal, ceder y ser modificado; la de la tierra, servir para la siembra y la cosecha*⁶⁹

Estos *Cinco Elementos* pudieron en cierta manera explicar la estructura y comportamiento del Universo. El ciclo de los *Wu Xing* 五行 es necesario en la evolución de las cosas, de la misma manera que le ocurre a las estaciones del año que se suceden entre sí en un ciclo cerrado de cambios.

La relación que mantenían los contrarios se observa en los *Cinco Elementos*, también conocidos como *Fases*. Los elementos nombrados se sucederán en un ciclo cerrado de cambios donde cada uno posee su lugar. Debido a esta creencia, los emperadores de las diferentes dinastías eligieron un color diferente para su reinado, indicando el ciclo que le tocaba vivir, el elemento bajo el que reinaría y el punto cardinal que le sería favorable. Todo esto sin olvidar la igualdad en la importancia de todos los elementos, el intercambio de roles de éstos y la necesidad de su existencia para el desarrollo favorable de todas las cosas.

Si el *Yin-Yang* 阴阳 y los *Wu Xing* 五行, *Cinco Agentes*, marcan la estructura del Universo, lo que posibilitará esa unión y mantendrá el equilibrio de los binomios arriba mencionados es el concepto de *Dao* 道. En la base del término debemos ver el *Dao* 道 como un término para designar *la realidad última, verdad, método, y esencia de todas las cosas*⁷⁰, a lo que habría que unir la propia definición del término como *Vía, Senda o Camino*. A este respecto el camino debe ser entendido como el mecanismo posible para alcanzar algún punto, que une dos cosas, y que hace realidad el cambio como estado inserto en el propio movimiento de las cosas. Ejemplo gráfico de la noción de *Dao* 道 es el expuesto por Dr. D. Pedro San Ginés en sus clases cuando compara el *Dao* 道 con el eje de las ruedas de un carro. Viendo en las ruedas los dos extremos, *Yin-Yang* 阴阳, el eje que une ambas ruedas y que posibilita el movimiento del carro, es el *Dao* 道. El eje, como el *Dao* 道, es el elemento imprescindible en el movimiento de los contrarios, sin el

⁶⁹ Feng Youlan, “Breve Historia de la Filosofía China”, pag. 173.

⁷⁰ Chung-ying Cheng “*Dao (Tao): The Way*” artículo publicado en “*Encyclopedia of chinese philosophy*”, Antonio S. Cua (editor), Routledge, New York, 2003.pag 202

cual se rompería la armonía, los contrarios se desequilibran y el movimiento no se llevaría a cabo en su pleno desarrollo. Las cosas toman su camino, se desenvuelven en un camino y posibilitan el camino hacia algo. En este sentido, el *Dao* 道 como esencia misma del origen de todas las cosas, es al mismo tiempo Sendero o Vía. Este aspecto del *Dao* 道 será visto en los diferentes pensadores desde variados aspectos individuales, humanos y sociales, o parafraseando al maestro Zhuang Zi 庄子 cuando dice *el Camino (Tao) es lo que se hace caminando*⁷¹

El *Dao* 道 posee unas características propias dependiendo del pensador que las trate, aunque en lo que sí coinciden todos es en considerar al *Dao* 道 como el origen de todas las cosas. Como veremos más adelante, para Lao Zi 老子, el *Dao* 道 es aquel estadio natural que guía a todos los seres, y que no es condicionado por la mano del ser humano, es decir, es un estado natural y no artificial. A la hora de referirse al *Dao* 道, Lao Zi 老子 utiliza numerosas metáforas naturales que posibilitan su explicación. Como dirían los taoístas, el río desciende de manera natural de las montañas, y de esta manera está cercano a la obtención del *Dao* 道. Los seres humanos deben copiar ese ritmo natural en la consecución de idéntico final.

El *Dao* 道 del 《*Dao De Jing* 道德经》⁷² se presenta como el elemento que, anterior a todas las cosas, posee una suprema categoría. En esta obra el *Dao* 道 armoniza los elementos del Cosmos y el *Yin-Yang* 阴阳 como elementos originales, como los primeros elementos a partir de los cuales se desarrolla el Universo (Cap. 42). El *Dao* 道 es entendido aquí como el principio, como la base que engendra el *Uno* necesario para que surja el *Dos*, y como elemento de unión entre el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳. El *Dao* 道 debe ser entendido como el camino por el cual todas las cosas que hay bajo el cielo se desarrollan y evolucionan en el ciclo de la vida, y el elemento por el cual se origina todo lo que existe en el Universo, incluidos los contrarios; el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳.

⁷¹ *Idem*. Pag 202

⁷² Obra de Lao Zi 老子 y que se convertirá en clave para la *Escuela del Dao*. El 《*Dao De Jing* 道德经》 “*Libro del Camino y de la Virtud*” contiene los pensamientos del Maestro, claves para el estudio de esta escuela de pensamiento china.

La complejidad y al mismo tiempo la atracción del *Dao* 道 reside en sus diferentes modos de aceptación del término. Dijimos que para los pensadores *Dao Jia* 道家, *Escuela del Dao*, el término está relacionando con lo supremo, algo también apreciado al comparar el capítulo 42 de Lao Zi 老子 con los “Apéndices” del 《Yi Jing 易经》, concretamente el apéndice III-70.

en (el sistema) Yi está el Gran Término (Thai Ki), el cual produce las dos Formas elementales. Esas dos formas producen los Cuatro Símbolos emblemáticos, los cuales de nuevo producen los Ocho Trigramas

Al respecto Legge dice que *Thai Ki*⁷³ es utilizado en esta sentencia para designar el término extremo de nada. Más adelante el autor menciona el párrafo de Wang Pi (226-249) para quien esta frase es entendida de la siguiente manera: *la existencia puede llegar a ser no existencia, y a partir de esto el Gran Término produce las dos Formas elementales. Thai Ki es la denominación de lo que no es denominado* y continúa diciendo que (...) *como no puede ser nombrado, el texto toma el punto extremo de que nada existe como un término análogo para Tai Ki.*

El hecho de que en el 《Yi Jing 易经》 exista referencia a *Thai Ki* como el *Gran Término* explica de dónde pudo ser extraído más tarde el concepto de *Dao* 道 de la *Escuela del Dao*. Los estudiantes del *Dao* 道 se basaron en este documento y lo entendieron como esa fuerza necesaria para el funcionamiento del Universo. El taoísta proponía la búsqueda del *Dao* 道 como el único medio para alcanzar el estado superior, estado que podría ser relacionado con el *Nirvana* budista.

La estructura del Universo, de todo lo que nos rodea, fue observada por los antiguos pensadores chinos como un *camino* aplicable a su vida. Los movimientos, el orden y la jerarquía natural del Cosmos debería ser imitada por los seres humanos, ya que como seres naturales nos debemos a ese espacio y a sus elementos. A sus ciclos estamos sujetos en todo momento y aprender a mantenernos equilibradamente con lo que nos

⁷³ Mantenemos la transcripción del texto tal y como deja constancia el autor

rodea se alcanza con la observación del entorno. Las cosas no poseen un aspecto dominante, sino que se alternan, y en esa alternancia yace la sabiduría del pensamiento original en China. Es la comprensión de que todo es esencial para el buen funcionamiento de las cosas, que todas las cosas pueden ser *Yin*阴 o *Yang* 阳, y que en esa contradicción no negativa, se encuentra la clave para el desarrollo natural del ser.

Extraído del propio pasado de la civilización china, de esa observación de lo que nos rodea, de la comprensión de los cambios y del equilibrio en la jerarquía natural de todas las cosas, los chinos se formaron y evolucionaron en base a estas creencias naturales, chamánicas o animistas. En el acerbo cultural de los chinos, las leyendas atribuidas al origen del propio mundo son variadas, pero siempre están relacionadas a los elementos, a la creencia en que el propio origen de todo es al mismo tiempo el lazo que une a los contrarios, que no opuestos, y que mantienen una dependencia equilibrada entre ellos.

Vista la división de pensamientos y habiéndonos adentrado en las claves del *pensamiento original*, debemos indagar en el pensamiento cultural, muchas veces legendario, que indiscutiblemente proviene de un origen común. Las leyendas son esas historias asentadas en el pensamiento de las gentes que habitan un espacio. Estas narraciones poseen en su interior las respuestas a muchos de los comportamientos de las culturas, y que corroborado por los textos oficiales de estas mismas culturas valen de referencia en el estudio y comprensión de las gentes y de sus culturas.

Como el resto de culturas de la tierra, la china debe su nacimiento a figuras carismáticas y mitológicas, comunes en las diferentes civilizaciones. Este tipo de leyendas chinas pretenden explicar el origen del mundo, y asientan la base del pensamiento popular de las personas. El historiador chino Su Shi 苏轼 (1036-1101)⁷⁴ nos narra el origen de China de la siguiente manera:

En el comienzo del mundo –dice la leyenda china– no había más que Caos. El cielo y la tierra eran como la yema del huevo.

⁷⁴ *San Su* 三苏, los Tres Sus, que son Su Xun 苏洵, Su Shi 苏轼, y Su Che 苏辙, fueron recordados en la historia como magníficos escritores. Ver Bai Shouyi “*An Outline History of China*”, Foreign Languages Press, Beijing, 2002, pag.243.

Pan Ku, el primer hombre, nació y dio forma al cielo y a la tierra. De los elementos claros y brillantes hizo el cielo y de los que eran sombríos e impuros la Tierra. Pan Ku sufrió nueve transformaciones cada día y cada día el cielo se elevaba en diez pies y la Tierra se espesaba otro tanto. Y cada día Pan Ku crecía diez pies. Al final de su vida, que duró dieciocho mil años, el cielo era muy alto, la Tierra muy profunda y Pan Ku de muy elevada estatura.

Entonces Pan Ku lloró y sus lágrimas, al deslizarse, formaron el río Amarillo y el Yang-Tsé. Respiró y sopló el viento; habló y rugió el trueno; miró a su alrededor y los relámpagos se desprendieron de sus ojos. Cuando Pan Ku estaba de buen humor, el tiempo era hermoso; sombrío nublado si se encolerizaba. Al morir, su cadáver cayó hecho pedazos, de los que se formaron las cinco montañas sagradas de China. Su cabeza formó el Tai Chan al este (actualmente Changtong); su cuerpo, el Son Chan en el centro (Honang); su brazo derecho, el Jen Chan del sur (Hunang) y de sus dos pies el Hua Chan al oeste (Chen Si). Sus dos ojos formaron el sol y la luna, la grasa de su carne se fundió en mares y ríos y sus cabellos se enraizaron en el suelo, que así es como se cubrió el planeta⁷⁵

Comparada al Génesis de la Biblia ambos documentos crean un sistema en el cual el ser divino es el creador de todo cuanto vemos, y son vistos como una respuesta a las incógnitas del origen del mundo. Pan Gu 盘古 podría estar relacionado con la figura de Dios en la Biblia, aunque podemos ver que las cosas naturales se formaron a partir de su propio ser, de la descomposición de su cuerpo, y no fueron creadas literalmente por él, sino a partir de él, mientras que para el Cristianismo Dios es el creador de todo cuanto vemos.

Todas estas leyendas, desarrolladas en periodos anteriores a la historia oficial y dinástica, constituyen el bagaje de la cultura china y hacen posible el desarrollo de los restantes periodos. Estas figuras míticas se relacionan con el dominio de elementos de la naturaleza, con figuras como Sheng Nong 神农 el dios de la agricultura, El Arquero Yi⁷⁶,

⁷⁵ Tsu Chi (o Su Shi 苏轼) “Historia de China y de su civilización milenaria”, versión española de Maria Luz Morales, Edt. Surco, Barcelona, 1962, pag.9

⁷⁶ Este personaje vivió en una época en la que el mundo tenía diez soles, y estaba dominado por unos seres maleficos. El calor producido por los soles estaba quemando las cosechas de las gentes y provocando la

Fu Xi 伏羲 quien es recordado en la historia como el primer hombre en usar redes para pescar y cazar, y a quien se atribuyen los *Ba Gua* 八卦 , *Ocho Trigramas*⁷⁷ sobre los que se compondrá el 《*Yi Jing* 易经》⁷⁸, dentro del *pensamiento original*, o Nüwa 女娲⁷⁹ la diosa que restauró la bóveda celeste tras la caída del cielo. Todos estos personajes del pensamiento popular explican la relación de los chinos con el espacio en el que se desenvuelven.

Antes incidíamos en que China, desde sus inicios, se había constituido como país fundamentalmente agrícola, de ahí la estrecha relación de los chinos con el entorno. Existen muchas leyendas y anécdotas que prueban esta relación ser humano-naturaleza. Una de ellas cuenta cómo tras el gobierno del mítico Huang Di 黄帝, *Emperador Amarillo*, le sucedieron dos soberanos muy reverenciados por Confucio 孔夫子; son Yao 尧 y Shun 舜. Veamos de nuevo a Su Shi 苏轼 (Tsu Chi):

...entonces Yao amplió sus poderes...para ello le adjudicó cuatro subordinados. El primero, Yi, prendió el fuego a los árboles y malezas que habían invadido las montañas y los campos y que servían de refugio a los animales dañinos, haciendo imposible todo cultivo. Las gentes de Yi ahuyentaron los animales salvajes, lejos de la morada de los hombres. El segundo de los colaboradores de Chuen, Heu'tsi, el príncipe Mijo, como le

muerte de todos los seres. El arquero Yi se enfrentó a estos seres derrotándolos, y dejó solamente un sol en el cielo, con lo que devolvió la felicidad a la gente.

⁷⁷ Base del 《*Yi Jing* 易经》 o “*Libro de los Cambios*”. Su origen se remonta a los inicios de la cultura china. La estructura de los *Ba Gua* 八卦 está formada por la sucesión de líneas *Yin* 阴 (—) y *Yang* 阳 (—) en la que los elementos naturales tienen su representación como explicación del mundo, y que da lugar a los 64 hexagramas encontrados en el 《*Yi Jing* 易经》. Ver sección dedicada al pensamiento original.

⁷⁸ 《*Yi Jing* 易经》 “*Libro de los Cambios*” también conocido como 《*Zhou Yi* 周易》 “*Mutaciones de los Zhou*”, por ser en esta época cuando se llevó a cabo la recopilación del texto de manos del rey Wen de los Zhou, Zhouwen 周文, y el duque Dan de los Zhou, Zhou Gong Dan 周公旦. dándole connotaciones sociales y políticas. Se dice que Confucio llevó a cabo la recopilación del texto, algo que parece notable en los “*Apéndices*” de la obra. En este documento pretende dar explicaciones al origen del mundo utilizando para ello la observación de los movimientos cíclicos a los que están sujetos los elementos naturales. Los pares yin y yang aparecen por primera vez en esta obra, pero el sentido de contrarios que no se oponen no será entendido hasta la *Yinyang Wuxing Jia* 阴阳五行家 “*Escuela del Yin-Yang y las Cinco Fases*” que veremos más adelante.

⁷⁹ Nüwa 女娲 en algunos escritos aparece como la esposa del mítico Fu Xi 伏羲 aunque en otros documentos es tratada como su hermana. Su labor para con la historia china fue la de restaurar la bóveda celeste tras la ruptura de sus cuatro pilares, que fueron sustituidos por cuatro patas de tortugas. Con las cinco piedras de colores restauró los parches del cielo y con esta labor se dice que devolvió la felicidad a la gente.

llama la tradición, enseñó al pueblo a sembrar y cosechar, cultivando la cinco clases de grano en las tierras que Yi había roturado para él. Así el pueblo pudo bastarse a sí mismo y gozar de una existencia comfortable.⁸⁰

Estas leyendas que hablan de la agricultura como un don que se concede a los seres humanos demuestra la importancia de la tierra como el fundamento y la razón de existencia de los seres humanos. Si nos centramos en el texto clave del pensamiento cristiano de comprender el mundo, la tierra fue concebida de manera diferente si la comparamos con la cultura china. En el pasaje del *-Génesis-* de la *Biblia* se lee:

(Y Dios) al hombre dijo. Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa; con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinas y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás⁸¹.

Desde el momento en que el hombre escucha la voz de su mujer y come de la manzana prohibida, es condenado por Dios a sufrir en la tierra. La tierra desde este momento es entendida como un elemento pernicioso para el hombre ya que está esclavizado a ella, y para la mujer que corre con la culpa de la traición del hombre. A partir de aquí también se concreta la dicotomía de los contrarios como una de las bases sobre las que se asienta el Cristianismo. El ser humano se ve obligado a trabajar la tierra para poder ganar el sustento, pero en el sentido que se cita arriba, el cultivo de la tierra y por tanto los elementos que componen la naturaleza, son vistos como el castigo que tiene que pagar el hombre en este mundo, provocando que no se observen las bondades que posee la tierra, a la que debemos nuestra propia existencia.

Otra prueba de la relevancia de la agricultura en China data del siglo III a.n.e. cuando se recopiló la obra conocido como *《Lushi Chunqiu 录事春秋》* “*Anales de Primavera y Otoño*”. En este documento de gran relevancia para el estudio de la

⁸⁰ Su Shi 苏轼, obra citada, pag.16

⁸¹ La Sagrada Biblia “*Génesis*”

civilización china, existe un capítulo dedicado a la importancia de la agricultura. La existencia de este tratado en estas épocas tan remotas de la historia es otro indicador de la importancia que se le concedió.

Este tipo de agricultura estaba centrado principalmente en el cultivo de las variedades del mijo. Gernet a este respecto dice que el cultivo llevado a cabo en China fue de dos tipos: un cultivo de secano remontado al Neolítico con cereales como el mijo, cebada y el trigo propio de las zonas del norte, y un cultivo de arroz inundado en aquellas zonas húmedas del país, es decir, en el sur. La agricultura está acompañada de labores ganaderas en algunas zonas del norte del país, con un rasgo característico también percibido por Gernet *a diferencia de las poblaciones de nómadas y montañeses, los sedentarios agricultores no beben leche y han reducido el consumo de carne a su alimentación* ⁸².

El sustento del pueblo chino por medio de la agricultura se debe, según Feng Youlang a que, como apuntábamos antes, desde tiempos remotos han sido un país continental. *desde la época de Confucio hasta el fin del siglo pasado, ningún pensador chino tuvo la experiencia de aventurarse en alta mar... ¡Qué diferentes fueron Sócrates, Platón y Aristóteles, quienes vivieron en un país marítimo y viajaron de una isla a otra!* ⁸³.

A diferencia de los países mediterráneos como Grecia y Roma, los chinos no se aventuraron al mar sino que encontraron en la agricultura lo que en el Mediterráneo se vio en el mar. El aventurarse al mar trae como consecuencia el contacto con otras culturas, con otros pueblos y por consiguiente la simbiosis de ideas y pensamientos culturales, confeccionando un corpus con características de heterogeneidad, orientada al comercio y con un punto de vista más exterior que interior, contrario a lo que ocurrirá en China. Por este motivo la cultura china ha podido mantenerse hasta nuestros días casi intacta. La homogeneidad y lo interior se constituyen como la base cultural, frente a la heterogeneidad y lo exterior de nuestro pensamiento occidental.

⁸² Jacques Gernet “*El mundo Chino*”, traducción al castellano de Dolors Folch, Edit. Crítica, Barcelona, 1991, pag.25

⁸³ Feng Youlang “*Breve Historia de la Filosofía China*”, pag.33.

El pueblo chino se dedicó por entero a las labores agrícolas, y de la naturaleza y su observación supo extraer los aspectos relativos al pensamiento, al sustento y a las relaciones sociales. Los elementos naturales observados son vistos como los que armonizan *Wan Wu Tian Xia* 万物天下 *todo lo que se encuentra bajo el cielo*, es decir el mundo, o *las diez mil cosas bajo el cielo*⁸⁴, y constituye la base moral y social tanto del la *Escuela del Dao* como de la *Escuela de los literatos*. La tierra es el valor predominante de China, la tierra que dio origen a todos los seres naturales y que propicia la armonía entre las gentes.

En culturas como la China en las que el animismo guía el organigrama de las primeras sociedades, los primeros asentamientos estuvieron caracterizados por esta estrecha relación que mantenían las gentes con la tierra. Yangshao Wen Hua 仰韶文化, la *Cultura Yangshao* parece haber sido la primera que se conoce en China. Su antigüedad debemos remontarla del 5.000 al 2.700 a.n.e., casi contemporánea de la *Cultura Sumeria* (3.000 a.n.e.). y que, según nos cuenta Gernet, *se desarrolló desde el Gansu* 甘肃 *hasta la llanura central junto con las regiones del Shanxi* 山西 *y Hebei* 河北⁸⁵. Por los restos arqueológicos sabemos que esta cultura fue un matriarcado. Los enterramientos demuestran que la mujer era enterrada en el centro mientras que los varones ocupaban ambos lados de ésta. La existencia de un matriarcado en China es algo muy referenciado, y en la actualidad existen comunidades en las que esta práctica aún está viva.

Tras la *Cultura Yangshao* vino Longshan Wen Hua 龙山文化, *Cultura Longshan* que parece haber sido una sociedad más asentada que la anterior. Las estimaciones de los arqueológicos la sitúan entre el 3.500 y el 2000 a.n.e. Esta cultura se desarrolla en la provincia de Henan 河南 y es característica por los restos de cerámica negra que se han descubierto. Parece ser que en este asentamiento existía ya la práctica de la adivinación pero todavía no se encuentran restos de escritura.

⁸⁴ En el idioma chino existen diferentes maneras para referirse al mundo, una es Tian Xia 天下 “*lo que hay bajo el cielo*”, o Si Hai 四海 “*cuatro mares*”, que puede resumir el ideal de este pueblo fundamentalmente agrícola. La agricultura está en el interior, en el continente, y los cuatro mares rodean ese continente en el que habita, por lo tanto el mundo estaría entendido como el continente y sus cuatro mares.

⁸⁵ Jacques Gernet, “*El Mundo Chino*”, Edt. Crítica, Barcelona, 1991, pag.17

Estos dos asentamientos son los más relevantes de la antigüedad china y marcan el nacimiento y la base de las futuras sociedades, como la de los *Xia* 夏代, *Shang* 商代 y *Zhou* 周代, donde la principal base económica fue la agricultura, desarrollándose cantidad de técnicas que se irían perfeccionando con el paso de los años.

Aún en la actualidad los chinos están dedicados a la labor agrícola⁸⁶. La primavera coincide con la época de recogida de las cosechas. El calendario, que parece haberse concretado en la dinastía *Xia* 夏代, girará en relación a las estaciones que coinciden con las épocas de recogida y siembra de las cosechas. De esta manera la celebración del año nuevo chino antecede a la llegada de la primavera y puede coincidir con el periodo de recogida de cosechas, marcando el paso de la estación invernal a la primaveral.

Otra de las características de la civilización china han sido sus múltiples sucesiones de dinastías en las que el emperador poseía el poder político. La primera dinastía fue la mítica de los *Xia* 夏代 (2205-1818 a.n.e.). Nos referimos a los *Xia* 夏代 como mítica por el hecho de que lo que conocemos de ella es a través de las leyendas y mitos, pero no se han extraído datos arqueológicos que corroboren su existencia.

La *Dinastía Xia* 夏代 (2205-1818 a.n.e.) debe su fundación a la figura, también mítica, de Da Yu 大禹⁸⁷, *Yu el Grande*, que fue contemporáneo de Yao 尧⁸⁸ y Shun 舜, a los que la historia otorga ser descendientes de Huang Di 黄帝, *Emperador Amarillo*. A Shun 舜 se le recuerda en la historia por ser el primer rey en tener un reinado próspero

⁸⁶ “La estabilidad de la sociedad china se debe a la continuidad del trabajo agrícola, que implica relaciones de equilibrio en el interior de la sociedad y entre ésta y la naturaleza”. Gina Pischel “Breve Historia del arte Chino”, Nueva Colección Labor. S.A., Barcelona, 1967. Pag.14

⁸⁷ el mítico Da Yu 大禹 es rey de los *Xia* 夏代 y aparece en el 《Shu Jing 书经》, donde encontramos un capítulo que lleva el título de “El tributo de Yu” en la que “se describe generalmente las labores de Yu en remediar los desastres ocasionados por las crecidas de las aguas” relacionando de esta manera a Da Yu 大禹 con el mágico poder de dominar las aguas. Consultar el 《Shu Jing 书经》 en la obra “The english and chinese Shu-King and the Annals of the Bamboo Books”, Shanghai Book Co. 1905, para ver los actos que envuelven a Yu 禹 en el dominio de las aguas y cómo divide el país en nueve provincias asignándole a cada una de ella unas bondades diferentes.

⁸⁸ Rey legendario y mitológico. Se conoce como descendiente de Huang Di 黄帝, el mítico *Emperador Amarillo*, al igual que Shun 舜, quienes convivieron en una época en la que las aguas estaban dislocadas.

por lo que llegó a los cielos, además de otorgarle el poder de controlar las aguas, por lo que en una ocasión encontró un caparazón de tortuga con el símbolo del Cielo Protector. Se dice que en este momento surgió la adivinación a través de caparazones y huesos. De nuevo la leyenda en torno al nacimiento de esta dinastía está relacionada con los elementos del Universo, el control de las aguas debe verse como un poder sobrenatural, y estaba en manos de uno de los primeros reyes chinos. Este personaje podría ser comparado con el propio Moisés de la Biblia quien de la misma manera abrió las aguas del mar para salvar a su pueblo.

A la dinastía *Xia* 夏代 se le atribuye la invención del calendario y de la astronomía, ambos elementos necesarios en el desarrollo de las técnicas agrícolas. Bai Shouyi⁸⁹ considera que el calendario lunar predominaba en la *Dinastía Xia* 夏代. Este primer calendario basaba todas sus experiencias en los ciclos lunares, que marcan a su vez las estaciones del año⁹⁰, y que posibilitan la siembra de unos u otros productos, en función de las características del entorno en cada una de estas estaciones. Esta adaptación al medio no pudo llevarse a cabo sin el estudio pormenorizado del entorno, sus elementos y las posibilidades que la tierra brinda a los seres humanos. Adaptación, observación y transmisión de los aspectos del entorno podrían ser los factores descriptivos de esta civilización milenaria.

Si en Grecia se desarrolló este tipo de *ciudades-estado* tan característico en el posterior desarrollo de la cultura europea derivado de nuestro pasado cultural, en China las ciudades-estado fueron concebidas como un sistema familiar-estadual⁹¹ derivado del estudio y comprensión de las bondades de la tierra. Lo que en Grecia es a la ciudad o a lo social, en China es a lo familiar. El concepto de familia es uno de los más arraigados en la historia del país y la familia como institución alberga los mismos principios que hacen posible el desarrollo del estado, pudiendo llegar a decir que la misma jerarquía planteada en el Universo se ve en la familia y tiene su reflejo en el propio Estado.

⁸⁹ Bai Shouyi, “*An Outline History of China*”, Foreign Languages Press, Beijing, 2002 pag 53

⁹⁰ parece que fue bajo el mandato de Yao 尧 cuando se concretó la división del calendario lunar en cuatro estaciones. Ver Bai Shouyi, pag.53

⁹¹ siguiendo a Feng Youlan, en “*Breve Historia de la Filosofía China*”, pag39

La familia, de la que ya habla Confucio 孔夫子 en el 《Lun Yu 论语》, es un conjunto fuerte y unido formado por un gran número de miembros y que ocupa un mismo lugar durante muchas décadas. Vimos que por su pasado agrícola el ciudadano chino está arraigado a la tierra de la que no puede desprenderse como sí lo hace el comerciante. El agricultor vive en esa misma tierra durante toda su vida y a su muerte sus hijos y nietos vivirán donde lo hicieron sus padres, y así sucesivamente durante las posteriores generaciones.

La familia está jerarquizada de la misma manera que el estado posee sus jerarquías. En la familia se le debe respeto al padre, luego a la madre y a los hijos en función de su edad. El sentido de *Xiao 孝, Piedad Filial*, del que hablaba Confucio 孔夫子, ya estaba presente en los primeros momentos del nacimiento del pensamiento chino. La familia es un núcleo fuerte que se une por los antepasados, que son los que dan la cohesión familiar. De nuevo mencionamos a Feng Youlan cuando dice que es el antepasado el que mantiene a la familia unida. El concepto de antepasado es visto por Feng Youlan como el primer miembro de la familia que se asentó en ese espacio, el que comenzó la labranza de la tierra originando una sucesión de generaciones que ocuparían la misma propiedad y labrarían el mismo pedazo de tierra.

La familia mantiene una relación muy estrecha con los antepasados, a quienes rinden homenaje frecuentemente. Feng Youlan ha visto en el antepasado una ligazón directa de la familia con la tierra. El antepasado fue el primero de la familia que se asentó en esas tierras y en las cuales comenzó a labrar dando como resultado la perduración durante generaciones. La familia china verá la importancia de ofrendar a los antepasados como un ritual de ofrenda a la tierra y a la naturaleza misma, que hizo posible el desarrollo de las gentes y de las sociedades. Estos antepasados son relacionados con los espíritus, muy arraigados en la tradición de la sociedad china. Son los antepasados convertidos en espíritus ancestrales, esos que abandonaron su cuerpo para viajar con el espíritu. Esos antepasados terrenales se convierten en espíritus que habitan entre los terrenales, y que mantienen la armonía entre la familia.

El antepasado merece que toda la familia le rinda culto, por lo que el ritual de ofrenda es lo que hace que la propia familia mantenga los lazos de unión y no se

desequilibrio, como tampoco lo puede hacer el estado que para este cometido también tiene sus propias necesidades rituales.

Podemos ver cómo el conocimiento del medio natural aplicado a la agricultura constituye la base de las relaciones sociales. La naturaleza da al individuo todos los elementos necesarios para el funcionamiento y desarrollo de la sociedad, por lo que el individuo ve en ella la fuente de su sustento, debiendo cuidarla en pro de su familia y del desarrollo de ésta. El hecho de considerar la tierra como el elemento de cohesión de los individuos es algo que no se da en todas las civilizaciones, y que en China se entiende como uno de los tres elementos que articulan la armonía del Universo, la triada compuesta por el Cielo 天, la Tierra 地 y el Hombre 人⁹². Manteniendo la armonía y el equilibrio de estos tres elementos, extraídos del *pensamiento original* y extrapolados al social, el Universo estará acorde con sus dictados.

Idéntico sistema de relaciones aplicado a la vida privada será aplicado al estado, debido al hecho mismo de concretar su cultura en torno a la familia. Un ejemplo de esto es la palabra que designa a país, *Guo Jia* 国家 en la lengua china. El primero de los caracteres, *Guo* 国, significa país. En el centro está el emperador *Wang* 王, rodeado por una muralla simbolizando a la propia ciudad; el segundo, *Jia* 家, es el que designa a la familia, a la casa familiar, carácter que deriva del pensamiento antiguo original y que representa el tejado de una casa bajo la que hay un cerdo, aludiendo a que las casas tenían el corral en la parte baja. Así país viene a significar la casa del pueblo, *país-casa*, *guo* 国-*jia* 家 haciendo referencia al pensamiento confuciano de que el país es la casa de todos y que el emperador es el padre de todas las gentes que habitan el país. Como buenos hijos el pueblo debe cumplir los dictados del padre, y como buen padre, el emperador es responsable de lo que lo ocurra a sus hijos. Este sentido del término designado para país será reflejo del pensamiento, en este caso social, que rige el funcionamiento de las sociedades.

Como vimos, la división de pensamientos hará que los chinos sean un pueblo que acepte todo tipo de religiones debido a la gran cantidad de pensamientos en su cultura, y

⁹² Estos tres elementos son agrupados bajo el nombre de *San Cai* 三才, *Triada Cósmica*

la diferenciación de aquellos destinados al individuo y los destinados a la colectividad, hace que la tolerancia hacia los restantes pensamientos sea un hecho. Por esto no es extraño encontrar en China, desde el siglo VII n.e., grupos de musulmanes, cristianos, budistas, taoístas, jesuítas, nestorianos... numerosos grupos con diferente pensamiento que han vivido en armonía y en respeto mutuo durante muchas etapas de la historia, y que es lo que hace también de China la multiculturalidad que la envuelve.

El *pensamiento social* será entendido en el ámbito social o colectivo, mientras que el *pensamiento individual* es eso, del individuo y privado. La separación de pensamientos no debe significar la no relación entre uno y otro sino que, por el contrario, ambos se necesitan. El cultivo del *pensamiento individual* dotará a la persona de cualidades que podrá aplicar en la sociedad y, por consiguiente, en su contacto con el resto de ciudadanos. El *pensamiento social* como el individual van de la mano en el desarrollo del pensamiento chino, y en este sentido podemos afirmar que todos los chinos son taoístas ya que este pensamiento se convierte en una manera de vivir, en un cultivo del espíritu, independientemente de la sociedad y del estado. El reflejo de este cultivo espiritual será ejemplo a seguir en la sociedad. Teniendo una sociedad en la que el propio individuo esté en armonía con el resto de elementos naturales no habrá lugar para la desarmonía.

Como podemos ver en algunas de estas ideas comentadas, el arraigo a la tierra es la *Piedra Rosetta* de la civilización china. El arraigo a la tierra hace que se confeccionen aspectos como el concepto de familia, que marcarán la base de las sociedades chinas. Si por el contrario los chinos hubiesen sido un pueblo ganadero y nómada, el sistema de relación familia-estado no hubiese sido igual. Por el contrario se hubiese desarrollado un pueblo guerrero de conquistas de connotaciones similares a nuestros antepasados europeos, o a los vecinos mongoles, quienes fueron un pueblo nómada que vagaba por las estepas buscando los mejores pastos para sus ganados. Este tipo de vida conlleva el desarrollo de unas prácticas de defensa contra los invasores además de un conocimiento del entorno que habitan.

Según estas ideas de Youlan, podríamos confeccionar un esquema piramidal de los primeros seres humanos en China de la siguiente manera:

- Tierra (agricultura, estaciones del año, cambios climáticos...comprensión de la naturaleza. Un ejemplo es el *Yi Jing*)
- Antepasados (ligan a la familia con la tierra)
- Familia-estado (mantienen su unión en base al culto a los rituales de los antepasados asentados en esas tierras)

Estos tres aspectos señalados son la base de la sociedad y del pensamiento chino. La tierra es el principio al cual estamos ligados; ella es la que nos sustenta y la que hace posible el desarrollo de la vida. El antepasado mantiene la armonía y la relación entre todos los miembros de la familia y de ésta con su origen terrenal, mientras que la familia es la consecución en la consumación del desarrollo de la tierra y de la armonía mantenida por los antepasados.

Las claves del pensamiento chino se encuentran fundamentalmente en el origen o nacimiento de la propia civilización, en el *pensamiento original*. De la misma manera que los documentos de la antigüedad son un ejemplo en el estudio de las costumbres y pensamientos chinos, también es cierto que el resto de manifestaciones culturales beben directamente de idénticas fuentes. La pintura, como manifestación propia de los sentidos y como plasmación de ideas, encuentra en este primer pensamiento una vía en el estudio y manera de comprender esta manifestación plástica, recordemos que la escritura nació del acto de adivinación, y que estas primeras concreciones de ideas en imágenes constituyeron el antecedente más antiguo de la pintura.

Como veremos en el capítulo sobre el tema, la pintura es la concreción de ideas mediante símbolos naturales, de la misma manera que la escritura se concreta como una síntesis ideográfica. La pintura, la escritura y la caligrafía están enraizadas en el *Pensamiento Original*, a ese pasado agrícola que hace contemplar los elementos y crear un mundo idílico como escape de la sociedad. Los primeros chamanes fueron los

primeros pintores, si entendemos la pintura como esa manifestación por la cual una idea se transforma en imagen.

1.3. En torno a la Paz y los Conflictos

Lo que caracterizó a China, en contraste con la experiencia del mundo occidental, es que podían convivir diferentes creencias sin mayor conflicto, y que no se exigía la exclusión de una doctrina por otra. Lo que es más, en cada familia podía haber creyentes de una u otra secta; los mismos individuos honraban a diferentes deidades y en los altares familiares convivían santos budistas, héroes confucianos y deidades taoístas⁹³

En la realidad histórica que vivimos, a diario los conflictos violentos ocupan los titulares de los medios informativos, tanto en prensa escrita como en televisión. Los seres humanos nos hemos acostumbrado a compartir nuestro espacio familiar con escenas violentas⁹⁴ que aunque pudiesen haber sido extraídas de una película bélica, son el día a día de unas poblaciones que viven por y para la guerra. Estos conflictos violentos actuales se dan en países en los cuales durante muchas generaciones han tenido que convivir con la guerra como parte de su vida.

Debido a la presencia latente de los conflictos violentos entre los seres humanos, como algo inherente a nuestra especie, surge la necesidad de hacer un hueco en el estudio de la paz. Son muchos los estudiosos y teóricos dedicados a esta labor, y en China desde

⁹³ J. Henderson "The development and decline of Chinese cosmology, neo-confucian studies, N.York, Columbia University, 1984. Pg. xiii, siguiendo la traducción al español de Isabel Duceux del Colegio de México en su obra "Formas de la trascendencia en el daoísmo temprano", publicado en la revista del Colegio de México, el 31 de Julio de 2004, pag.273

⁹⁴ la violencia podría ser vivenciada como la ruptura de un orden establecido, de una armonía preexistente, de unas condiciones de vida en las que se cifran las expectativas de existencia de la especie humana, Beatriz Molina Rueda y Francisco A. Muñoz (eds.), "Manual de paz y Conflictos" Colección Eirene, Instituto de la Paz y los Conflictos, Universidad de Granada., Granada, 2004. pag. 224

tiempos muy remotos, destacaron personajes que, de una u otra manera, pretendieron establecer un sistema social en el que los seres humanos pudiesen desarrollarse igualitariamente y en armonía con los elementos que le rodeaban.

Los conflictos *en realidad son problemas de gestión de energía y adaptación al medio* ⁹⁵. Surgidos de esa mala gestión de los recursos los conflictos desencadenan el enfrentamiento entre los individuos, cuya resolución marcará estados violentos o pacíficos. Estos condicionantes que desencadena el conflicto hay que buscarlos en los propios deseos que el individuo necesita satisfacer y que son los mecanismos que originan las desigualdades sociales.

el conflicto, es una característica principal de los seres vivos, que en su intento de perpetuarse como individuos –frente a la muerte- y como especie –frente a la extinción- pretenden utilizar en su beneficio los recursos y la energía disponible en su entorno ⁹⁶.

Para devolver al individuo esos estados pacíficos que alguna vez le fueron concedidos, el ser humano ha concretado una serie de estudios que analizan el comportamiento humano desde todas las perspectivas del conocimiento. La filosofía fue entendida como el pensamiento que rigió en cada uno de los estados de las sociedades y que, basado en el estudio y comportamiento de los seres humanos, posibilitó la comprensión de su propia naturaleza. La naturaleza humana es eso, natural, por lo tanto se encuentra íntimamente relacionada con el entorno al que se debe. Esta relación entre el entorno y el origen del ser humano devuelve al individuo los valores naturales perdidos en el transcurso del desarrollo de las civilizaciones, y que a estas alturas de la historia se convierte en una tarea de máxima prioridad para el entendimiento de los diferentes pueblos, pensamientos, culturas y costumbres que hacen que se origine la multiculturalidad, y más aún para la convivencia pacífica de los seres humanos entre

⁹⁵ *Idem*, pag 147

⁹⁶ *Idem*. Pag.148

nosotros mismos y con el entorno, como escenario del origen de nuestra especie y de perpetuación de ésta.

La diferencias culturales son uno de los aspectos que hacen que se desencadene el conflicto, entendido como el acto por el cual se satisfacen los deseos, y en el que aquel que satisface sus deseos se sobrepone al otro, al que se somete para que se posibilite tal deseo. Si el ser humano comprende que los que le rodean son iguales, que tenemos un origen similar y que por encima de todo pertenecemos a una misma especie, estaremos en condiciones de respetarnos los unos a los otros, y recuperar el sentido del concepto de ser humano, como ser que procede de la tierra y a ella se debe.

El individuo es parte de su origen y debe fijarse en él para aprender, observar y caer en la cuenta de que los elementos que componen el entorno mantienen un mismo ritmo, y que todos pueden convivir en armonía. Si el ser humano aplica los mismos movimientos equilibrados y armónicos de la naturaleza, del Universo, en su vida diaria, se reducirían los problemas de los individuos para con ellos mismos y para con los demás, ya que habría entendido cuál era su papel como parte del entorno, y a eso se debería.

El nacimiento del pensamiento chino estuvo relacionado a actividades culturales chamánicas y adivinatorias que dan respuesta al origen de la vida, gestan el origen de las sociedades y hacen que el pensamiento chino esté muy relacionado con la tierra, considerando que el individuo debe adaptarse a los cambios naturales, de la misma manera que lo hace la naturaleza, y que así debe desarrollarse, ya que él es ser natural.

La cosmología en la que se basa la cultura china, extraída del entorno que observan, se aplicó a la agricultura. En estos primeros momentos los chamanes ostentaron importancia en las sociedades y eran los que mantenían la relación entre la Tierra *Di* 地, en la que estaba el Hombre *Ren* 人, y el Cielo *Tian* 天. Con el estudio de los elementos supieron comprender el desarrollo de la naturaleza y, contemplándolos aprendieron la importancia del equilibrio y de la armonía como los estados de más alta perfección en el desarrollo de las cosas. De la misma manera que vieron los cambios en los elementos,

comprendieron que todas las cosas deben verse como pares opuestos o contrarios *Yin-Yang* 阴阳, pero no desde un punto de vista negativo⁹⁷. Lo que a la luna es el sol, a la mujer es el hombre, al negro el blanco, y a la noche el día. Estas parejas de elementos conviven armónicamente y de su armonía depende el buen desarrollo de todas las cosas.

La agricultura, extraída del entorno, ocupa el papel central, y los elementos que la componen son los que posibilitan el nacimiento de otros elementos, así como el desarrollo de los ya existentes. El entorno es el principio de la vida de todos los seres naturales. En la lengua china, para designar que algo está vivo se utiliza el carácter *Sheng* 生, así podemos decir que *el carácter sheng representa el nacimiento rápido de brotes fuera de la tierra. Es usado para hablar acerca de todas las formas de vida y llegada a la vida. En el Oeste la imagen dominante no es el nacimiento de la planta sino el nacimiento de los mamíferos*⁹⁸. El considerar lo vivo tanto en el entorno como en los mamíferos o seres humanos, como incide el autor, posibilita una apertura en el pensamiento: Todas las cosas poseen vida.

La relación de los chinos con el entorno hace que se comprendan las posibilidades de todo lo que nos rodea. Sabiendo la importancia de esos elementos, el individuo será consciente de la necesidad de preservar los recursos, posibilitando el desarrollo armónico de todos y todas con los elementos, que podría verse en el concepto de desarrollo sostenible tan actual. De esta armonía depende que las cosas se desarrollen por la vía pacífica y que los conflictos se resuelvan de igual manera.

1.3.1. Pensamiento Social

⁹⁷ el concepto no homocéntrico de las culturas orientales equipara al hombre con el resto de los seres vivos –la naturaleza en su conjunto–, lo que les hace incluir la paz holística gaia como parte integrante de la paz de universal, de ahí ciertas prácticas de extremo respeto a todos los seres vivos, incluidos animales y plantas. *Idem.* pag 109

⁹⁸ Zhang Dainian “Key Concept in Chinese Philosophy 中国文化马文明”, translated by Edmund Ryden. Foreign Languages Press, Beijing and Yale University Press. First Edition, 2002. pag 108

➤ *Confucianismo*

La corriente de pensamiento conocida como *Confucianismo* se desarrolló en la época *Chun Qiu Shi Dai* 春秋时代, *Primaveras y Otoños*, en el periodo de la China Clásica. Llamada así en tiempos posteriores a su establecimiento, debe su nombre a la figura del máximo de sus integrantes, el Maestro Kong o Confucio 孔夫子. Los pensamientos de Confucio 孔夫子 y sus discípulos marcan la base del pensamiento social en China, y crea un paradigma como escuela de pensamiento, educación y modo de vida ante la sociedad.

- *Confucio 孔夫子*

Kong Fu Zi 孔夫子 fue el representante de *Ru Jia* 儒家, *Escuela de los Letrados*, como escuela de pensamiento social, que más tarde será conocida como *Confucianismo*. El nombre personal de Kong Fu Zi 孔夫子, o Confucio como se le conoce en Occidente en su versión latinizada, era Qiu 丘, y el de cortesía⁹⁹ Zi Zhong Ni 字仲尼¹⁰⁰. Nacido en el año 551 a.n.e. en la actual Qufu 曲阜¹⁰¹, que en aquel entonces formaba parte del Estado de Lu, en la actualidad provincia de Shandong 山东省¹⁰². Murió en el año 471-479

⁹⁹ En la tradición china existe la costumbre de que la persona tenga varios nombres. En el caso de Kong Fu Zi 孔夫子, el nombre chino de su familia era Kong 孔, el nombre dado, *Ming* 名, sería Qiu 丘 y el nombre de cortesía Zhongni 仲尼, donde el primer carácter denotaría que es el segundo hijo de su familia. Además de estas variedades de nombres, se acostumbró a utilizar el pseudonimo, llamado *Jiaming* 假名

¹⁰⁰ “*The Confucian Temple in Beijing. Der Konfuzius-Tempel in Beijing.* 北京孔子庙”, 今日中国版社, 首都博物馆。2001. En la introducción.

¹⁰¹ en la actualidad el 28 de septiembre se celebra en esta ciudad un festival en homenaje al Maestro. Los dos templos más importantes hechos en honor al Maestro se encuentran en Qufu 曲阜, su ciudad natal, y en Beijing 北京.

¹⁰² VV.AA. “*An Outline History of China*”, China Knowledge Series, second edition 1998. Foreign Languages Press, Beijing. pag.22

a.n.e. legando un gran trabajo de recopilación de los textos clásicos e iniciando el movimiento en relación al pensamiento social en China.

Durante toda su vida estuvo emigrando de reino en reino en busca de algún emperador que quisiese implantar su reforma política y social.

el maestro Kong nació en el año 551 a.n.e. en el reino de Lu, en la parte sur de la actual provincia de Shandong en el este de China. Sus antepasados habían sido miembros de la casa ducal de Song, emparentados con la casa real de Shang, la dinastía que precedió a la Zhou. Debido a problemas políticos, antes del nacimiento de Confucio, la familia había perdido la categoría de nobleza y había emigrado a Lu¹⁰³.

Su labor de recopilador fue más que acertada, 《Lu Shi Chunqiu 录事春秋》, “Anales de Primavera y Otoño”¹⁰⁴, 《Shi Jing 诗经》, “Libro de las Odas o Cantos”¹⁰⁵, 《Yue Jing 乐经》 “Libro de la Música”, notas del 《Yi Jing 易经》 “Libro de los Cambios”¹⁰⁶ y 《Liji 礼记》 “Libro de los Ritos”, indican su labor histórica como la primera labor historiográfica de la historia de China. Estos documentos llegaron a convertirse en el cánón del pensamiento chino, bajo el nombre de los 《Wu Jing 五经》 “Cinco Clásicos”¹⁰⁷, que se verán ampliados a 《Liu Jing 六经》 los “Seis Clásicos” cuando se incluya el “Libro de la Música” 《Yue Jing 乐经》.

¹⁰³ Feng Youlan “Breve Historia de la Filosofía China”, pag 59.

¹⁰⁴ Referido a los escritos diarios realizados por los escribas de los soberanos, desde los Zhou Occidentales 西周 (1027-771 a.n.e.). De todos los reinos mencionados en las crónicas sólo nos queda el del Reino de Lu, curiosamente el estado natal del Maestro. Este documento será atribuido a Kong Fu Zi 孔夫子 en el siglo IV a.n.e. Anne Cheng, pag 77

¹⁰⁵ compuesto por 305 odas y canciones de los Zhou 周代

¹⁰⁶ A este respecto vease el prefacio de la obra “I Ching: Books of Changes” por James Legge, acerca de la autoría o no de esta obra por parte de Confucio

¹⁰⁷ Como vimos, estos documentos se convertirán más tarde en el Cánón del pensamiento chino. Bajo el nombre de los “Cinco Clásicos” 《Wu Jing 五经》 donde se aglutinan:

“Libro de los Cantos” 《Shi Jing 诗经》

“Libro de la Historia” 《Shi Ji 书记》,

“Libro de los Cambios” 《Yi Jing 易经》,

“Libro de los Ritos” 《Li Ji 礼记》 y

“Anales de Primavera y Otoño” 《Chun Qiu 春秋》.

De Confucio 孔夫子 sabemos que tras abandonar su carrera política, y dejar su ciudad, se dedicó a viajar por muchos reinos de la antigua China en busca de algún emperador que quisiese implantar sus ideales de un buen gobierno, algo que no consiguió¹⁰⁸. Lo que sabemos de su pensamiento recogido en el 《Lunyu 论语》 o “*Analectas*”, son el resultado de las conversaciones que mantuvieron los discípulos con el maestro al final de su vida cuando, cansado de no haber podido implantar sus teorías en ningún gobierno se dedicó a la enseñanza. Quizás su labor como maestro fue lo que lo legó a la historia como uno de los más antiguos y renombrados personajes de todo el pensamiento chino. En estas clases que dedicaba a sus discípulos, Confucio 孔夫子 se centraba en las enseñanzas de los “*Clásicos*”, textos que releía a los discípulos y a los que retocó en ciertas ocasiones.

Sus pensamientos recogidos en el 《Lun Yu 论语》, *Analectas*, no constituyen en sí mismo un legado del maestro ya que no fue escrito por él, pero en él podemos entender su pensamiento. En este momento no existía la tradición de redactar una obra. Los maestros que suceden a Kong Fu Zi 孔夫子 nos legaron sus pensamientos de manos de otras personas, en la mayoría de casos de los discípulos, y el título de cada uno de estos trabajos obedecía al nombre del maestro del que se estaba hablando; el 《Mozi 墨子》, del Maestro Mo¹⁰⁹; el 《Laozi 老子》, del Viejo Maestro¹¹⁰; el 《Mengzi 孟子》, del Maestro Meng... y así todas las obras que conocemos de los pensadores chinos hasta llegar a los años cercanos al Imperio cuando Xun Zi 荀子¹¹¹ hace la primera obra redactada por él mismo, abriendo el camino para las restantes narraciones que veremos en la historia del pensamiento chino. Pero si con Xun Zi 荀子 tenemos la primera obra redactada deberemos esperar hasta Han Fei Zi 韩非子 para poder hablar del primer autor que expresó sus propias ideas en su trabajo.

¹⁰⁸ Lun Yu 论语14.41

¹⁰⁹ Pensador chino que vivió entre los siglo V-IV a.n.e. y quien se asentará como uno de los primeros pacifistas de China. “*se sabe que vivió entre la época de Confucio, tradicionalmente situada en 479, y el nacimiento de Mencio, situado también tradicionalmente en 372, en plena transición entre los periodos Primavera y Otoños y Reinos Combatientes*”, Anne Cheng “*Historia del Pensamiento Chino*”, pag.84.

¹¹⁰ Lao Zi 老子, también conocido con el nombre de cortesía de Lao Dan 老聃. Considerado el padre de Dao Jia 道家, Escuela del Dao. A él debemos la obra 《Dao De Jing 道德经》 como el cánón del pensamiento de la Escuela del Dao.

¹¹¹ Xun Zi 荀子, pensador del siglo III a.n.e. La obra que se le atribuye 《Xunzi 荀子》 está dividida en 32 capítulos y es considerada como la primera obra china redactada por el autor.

Para el pensamiento de Confucio 孔夫子 lo más importante es el *Xiao* 孝, *Piedad Filial*, *Li* 禮, *ritual*, la enseñanza y estudio de los antiguos. La *Piedad Filial* marcará la estructura de las familias chinas y como consecuencia su reflejo se verá en la sociedad. Como vimos para Confucio el pueblo es reflejo del gobierno, y por tanto un pueblo hambriento será consecuencia de un mal gobierno.

El concepto de *Xiao* 孝 es la relación natural entre los seres humanos. *Xiao* 孝 está en todas las capas de la sociedad y se aplica tanto en política como en el ámbito familiar. En la casa el hijo debe obediencia al padre quien a su vez debe respetar al hijo, pero ambos a su vez deben obediencia al soberano y éste por consecuencia debe respetarlos.

子曰：弟子入则孝，出则悌，谨而信，泛爱众而亲仁。行有余力，则以学文

*El maestro dijo: un joven debe ser respetuoso, en casa hacia sus padres, en la sociedad hacia los mayores. Debe ser serio y digno de confianza. Su simpatía se extiende a todos los hombres, privilegiando empero a quienes practican la virtud de la humanidad. Y si le sobra tiempo, puede dedicarse a aprender la cultura*¹¹²

La *Piedad Filial*, *Xiao* 孝, está por encima de cualquier precepto en el *Confucianismo*, más incluso que el propio aprendizaje. En esta cita podemos comprobar que el concepto de *Ti* 悌, que aparece en la anterior cita, es un concepto muy enraizado en el pensamiento chino, ya que en el propio idioma chino existe un carácter para designarlo. El *Ti* 悌 debe traducirse, y así aparece en los diccionarios, como “*amor y respeto hacia el hermano mayor*”. *Ti* 悌 es la base del *Xiao* 孝 y debe ser aplicable tanto en la familia como fuera de ella. En China el concepto de *hermano mayor* (*didi* 弟弟) designa no sólo esa relación de parentesco, sino también la relación de una persona con otra de mayor edad. La relación de respeto que mantenemos en nuestra casa hacia nuestros hermanos mayores y padres, debemos aplicarla a la sociedad, porque en ella

¹¹² *Lun Yu* 论语, I-VI.

también tenemos hermanos mayores. Esta analogía podría ser similar a la que planteará el maestro en relación a la familia y la sociedad cuando diga que para gobernar un país primero debemos saber gobernar nuestra casa, ya que el emperador debe ser el padre de toda una nación, y el pueblo son sus hijos.

Creer en el otro y tener confianza, *Xin* 信, es lo que hace que el ser humano pueda actuar libremente y apueste por la *piedad filial* de manera natural. Las palabras de este hombre deben ser acordes con los actos 贤贤...与朋友交，言而有信 *el hombre virtuoso ... en las conversaciones con sus amigos no debe faltar a sus palabras*¹¹³. Lo que decimos debe corresponderse con lo que hacemos, de esta manera las palabras se corresponden con los hechos.

El que cultiva el *Xiao* 孝 es visto en el pensamiento del Maestro en el concepto de *Junzi* 君子, *hombre de bien, caballero*, aquel que estando en el camino correcto (podría relacionarse con el *Dao* 道 de la *Escuela del Dao*) no se desvía de él en ningún momento. Este hombre es fuerte en sus decisiones y firme en sus actos y mantiene el *Dao* 道 como su destino, el camino que ha de seguir en todos los niveles de su vida¹¹⁴.

En el 《*Da Xue* 大学》 “*Gran Estudio*”, que se concretó como una parte del 《*Li Ji* 礼记》 “*Libro de los Ritos*”,¹¹⁵ se dice que uno debe examinar las cosas para extender su conocimiento y con un conocimiento extenso alcanzaremos una intención auténtica que irá acompañada de un corazón recto que haga posible la perfección de uno mismo. Siendo uno perfecto en estos aspectos deberá y estará dispuesto a regular su casa. El que puede llevar su casa regulada en torno al principio de la *piedad filial* podrá ordenar el país. Con un país bien ordenado obtendremos la -*Gran Paz de todo el Universo*-, *Tian Xia Ping* 天下就可以太平 *se posibilita la paz de todo bajo el cielo*¹¹⁶.

¹¹³ *Lun Yu* 论语 I-VII

¹¹⁴ *Lun Yu* 论语 IV-V.

¹¹⁵ El 《*Daxue* 大学》 del que hablamos, forma parte de los “*Cinco Clásicos*” o 《*Wu Jing* 五经》, y parece haber sido escrito un discípulo de *Kong Fu Zi* 孔夫子, en la dinastía *Qin* 秦代 y *Han* 汉代. Este discípulo confuciano era conocido como *Zeng Zi* 曾子 (505-436 a.n.e.), dato corroborado por *Sima Qian* 司马迁 en la obra en la que analiza el 《*Daxue* 大学》.

¹¹⁶ *Da Xue* 大学, 《*圣经章*》, en 《*大学中庸 The Great Learning and The Doctrine of the Mean*》, 华语教学出版社, 北京. 1999. Pag 3.

Otro de los conceptos extraídos del 《Lunyu 论语》 es el de benevolencia o *Ren* 仁. Este término en Confucio 孔夫子 debe ser entendido en el plano social como la relación de los individuos. Dejaremos que sean los discípulos del Maestro quienes describan este aspecto de su pensamiento:

仲弓问仁。子曰：出门如见大宾，使民如承大祭。己所不欲，勿施于人。在邦无怨，在家无怨

Zhong Gong preguntó sobre la Benevolencia (Ren). Kong Fu Zi dijo: pórtate bien cuando salgas de casa, como si estuvieses en presencia de un importante invitado. Trata con el pueblo como si estuvieses oficiando un sacrificio importante. No hagas a otros lo que no te gustaría para tí mismo. Entonces no habrá sentimientos opuestos para tí, tanto en asuntos del Estado como en asuntos de la Familia.¹¹⁷

El *Ren* 仁 así sería visto como la buena relación de los individuos para con ellos. Mientras la *Piedad Filial*, *Xiao* 孝, debe considerarse el pilar para el buen funcionamiento de todo, debido a la necesidad de los individuos de una serie de rituales como afianzamiento de sus propios valores. En la cita anterior, Confucio 孔夫子 indició en comentar lo que es el *Ren* 仁 al referirse a la *Benevolencia*, *Humanidad*, *Bondad*. El carácter que designa a estos conceptos es *Ren* 仁 que se compone de los caracteres persona *Ren* 人 y del número dos, *Er* 二. Estos dos caracteres indican que la benevolencia o la humanidad es vista en el pensamiento del maestro como la relación de una persona con el resto. Para el maestro el *Ren* 仁 debe respeto al otro por el mero hecho de ser persona. El *Ren* 仁 son todos los seres humanos que cumplan los principios mencionados por Confucio 孔夫子, aspectos propios de los humanos.

¹¹⁷ *Lun Yu* 论语, XII, II

Tanto el gobernante como el padre de familia deben apostar por el *Ren* 仁, por la benevolencia entendida como la relación de los hombres entre ellos y con ellos. Este pensamiento de apuesta por el hombre como ser social, se convertirá en el centro del pensamiento chino durante todas las restantes escuelas que se sucederán en el tiempo. El gobernante debe tener en cuenta estos preceptos para poder llevar a cabo un buen gobierno, un gobierno basado en y para el ser humano.

Hasta ahora hemos visto que la *Piedad Filial* marca las buenas relaciones con los otros, concepto que también podemos ver en *Ren* 仁. En este sentido, ¿cuál es el acto que marca la cohesión y relación entre los individuos? Este acto es el Ritual, *Li* 礼, diría Confucio 孔夫子.

Confucio lleva a cabo un –desplazamiento semántico– con li, pasando del sentido religioso de sacrificio a la idea de una actitud interiorizada de cada uno, constituida de consciencia y respeto por los demás, que garantizara la armonía de las relaciones humanas, ya sean sociales o políticas. El campo de acción de los ritos va desde las relaciones entre lo humano y lo sobrenatural hacia las que existen entre los humanos. pero, pese a este desplazamiento, el carácter sagrado de li conserva toda su fuerza y su eficacia: lo sagrado pasa del ámbito propiamente religioso a la esfera de lo humano¹¹⁸

El concepto de *Li* 礼 es visto en el Maestro Kong 孔子, no como el hecho del ritual en sí mismo, sino en el sentido de quien lleva a cabo este ritual. El ritual *Li* 礼 es un acto en el que los hombres se reúnen para un fin común, venerar a los antepasados o a los dioses, pero al Maestro le interesa más el acto de reunión en sí mismo que el mero hecho de ofrendar a los antepasados. Esta reunión amplía los lazos comunicativos y sociales de las personas y los une en un acto de comunión. De la misma manera que los cristianos se reúnen en sus iglesias para ofrendar a Dios, Confucio 孔夫子 vería más importancia en el hecho de reunir a estas personas que en el acto mismo del ritual o en la ofrenda.

¹¹⁸ Anne Cheng, obra citada pag.67

克己复礼为仁。一日克己复礼，天下归仁焉。为仁由己

el que pueda rendir ritual para la benevolencia es bueno, si (un gobernante) pudiera por un día –rendir ofrendas para el ritual-, todo bajo el Cielo podría responder a su Benevolencia (Ren). Benevolencia (Ren) es algo que debería ser la base en el gobierno de uno mismo; no puede ser dado por otros¹¹⁹

Desde el punto de vista del pensamiento confuciano, el *ritual*, *Li* 礼, es visto como un acto de socialización de los individuos. Ya dijimos que la familia en china es vista como una pequeña sociedad (recordemos el significado de los caracteres de país en el lenguaje chino que relacionaba el país con la casa) en la que las diferentes generaciones se suceden bajo el mismo techo. El *ritual* debe ampliarse más allá de la esfera de la ofrenda y extrapolarse a todas las facetas de la sociedad. El *Li* 礼 es entendido como el mantenimiento de una serie de normas acordadas en el desarrollo de las sociedades. En este sentido debemos cumplir el ritual de la familia, el de los amigos, del estado o de los emperadores. Cada cosa tiene su función en la vida, y por lo tanto un orden establecido, de la misma manera que el Universo mantiene una jerarquía con sus elementos.

Los antepasados a este respecto, deben ser entendidos como los primeros moradores de la casa, y los primeros que comenzaron a labrar la tierra. En este sentido están las ideas de Feng Youlan¹²⁰ cuando nos dice que el acto del ritual chino está en relación con el acto de ofrendar a los antepasados, o lo que es lo mismo, es el acto de ofrendar a aquellos que comenzaron a ver en la tierra los elementos necesarios para desarrollar a las familias, y por ende a toda la sociedad. El antepasado se relaciona con la tierra y con la agricultura como base del sustento de la familia, y ésta debe respetar al antepasado, y a la tierra por consecuencia. En la cima del concepto de *piedad filial*, la naturaleza y la tierra son los elementos a los que se les debe ofrendar y respetar por encima de todo. Los individuos se valen del ritual *Li* 礼 como elemento de socialización,

¹¹⁹ Lu Yun 论语 XII-I

¹²⁰ Feng Youlan “Selected Philosophical Writing of Fung Yulan”, obra citada. Pag. 39

y esta socialización encuentra en los antepasados el origen de la familia, en el plano familiar, y el origen del mundo, en el plano social. En ambos planos de la civilización, el *confucianismo* encuentra ejemplos para relacionar a los individuos entre ellos mismos y ligarlos a su origen, la tierra o el concepto de antepasado.

Alcanzar el *Ren* 仁 (*Benevolencia, Humanidad*) requiere estudio, aprendizaje y *piedad filial* entre otras muchas cosas, que una vez alcanzado y llevado a la práctica podemos ver que es un pensamiento de gran modernidad.

La socialización mediante *Li* 礼, *Ritual*, y *Ren* 仁, *Benevolencia*, como relación entre las gentes, no podría llevarse a cabo sin respeto hacia el otro. En *Jing* 敬, *Respeto*, dice Confucio 孔夫子, está la división entre hombres y bestias. Una vez un discípulo suyo le preguntó acerca de la *piedad filial*, y el Maestro respondió:

今之孝者，是谓能养。至于太马，皆能有养，不敬，何以别乎？

*Los hijos filiales –hoy en día- son gente que ven que sus padres tienen lo suficiente para comer. Pero incluso los perros y caballos cuidan de esto. Si no hay sentimiento de respeto, ¿dónde se encuentra la diferencia?*¹²¹

Los pensamientos de Confucio 孔夫子 son aplicables a todas las esferas de la sociedad. El soberano es el primero que debe practicar el *Xiao* 孝, basada en el respeto *Jing* 敬 y el ritual *Li* 礼, primero en su casa y luego con el pueblo. Si un buen gobernante, y dedica un capítulo de las “*Analectas*” al gobierno, no lleva a la práctica el *Xiao* 孝 en su casa nunca podrá gobernar un pueblo, porque la nación es la casa de todos y debe ser regida de la misma manera que lo haríamos nosotros para con nuestras familias.

El pueblo es visto en el pensamiento de Confucio 孔夫子 como los hijos del gobernante, que es el padre de la nación, y como buenos hijos deben obedecer a su padre.

¹²¹ *Lun Yu* 论语 2-7

En este sentido podemos ver que los preceptos aplicados a la esfera de la familia son extensibles a la esfera de la sociedad. El gobernante relacionado con la figura del padre, debe a su vez respetar a los antepasados directos que le dieron la vida. En la mayoría de casos, las diferentes dinastías estuvieron ligadas a la idea de los antepasados, y cada uno de los pensamientos chinos estuvo relacionado con una figura legendaria. A este respecto, Feng Youlan dice:

las autoridades de Confucio fueron el rey Wen y el duque Zhou, de comienzos de la dinastía Zhou. Para superar a Confucio, Mo Zi apeló a la autoridad del legendario Yu, quien supuestamente vivió mil años nantes que el rey Wen y el duque Zhou. Mencio, para obtener ventaja sobre los moístas, retrocedió hasta Yao y Shun, quienes habían antecedido a Yu. Y, finalmente, los taoístas, trataron de afirmar sus ideas contra las de los confucianos y moístas, apelaron a la autoridad de Fu Xi y Shan Nong, quienes, según se decía, vivieron varios siglos antes que Yao y Shun¹²²

El gobernante debe obediencia a las figuras de los antepasados, y en este sentido cabe preguntar ¿qué es gobernar para Confucio 孔夫子? :

为政以德，譬如北辰，居其所而众星共之

el que gobierne su estado en una base moral (de) es como la estrella polar, que permanece en el lugar mientras todas las estrellas menores le hacen homenaje¹²³

De 德, *moral*, se convierte a este respecto en la base para regir y gobernar un estado. La moral está a su vez relacionada con el *Ren* 仁 y con *Xiao* 孝. La base moral de la que habla Confucio 孔夫子, es la palabra china *De* 德 que puede ser traducida como *moral, virtud o corazón*¹²⁴. En este sentido debemos ver el concepto *De* 德 en su tercera

¹²² Feng Youlan "Selected Philosophical Writing of Fung Yu-lan", pag.307

¹²³ Lu Yun 论语, II-I

¹²⁴ Nuevo Diccionario chino-español

acepción, *corazón*. Referirse a la moralidad o moral está relacionado con el sentido de funcionar o actuar de acuerdo a los dictados del corazón.¹²⁵

Podemos ver que si bien el término *De* 德 es referido a ese carisma natural que se desarrolla naturalmente, en este sentido lo podemos relacionar con la *Escuela del Dao* en su idea del *Wu Wei* 无为¹²⁶ como estado por el cual las cosas se desarrollan naturalmente. La moralidad es entendida como la mejor forma de gobernar a los hombres, y en este gobierno el corazón actuará de manera natural, es decir con *De* 德 en todos los aspectos de la sociedad. El que haya practicado la *piedad filial*, y haya ofrendado a la tierra como sus antepasados mediante *Li* 礼, *ritual*, estará en posesión del *De* 德 y podrá aspirar a gobernar un pueblo de la manera más natural, es decir, con la moralidad o *De* 德.

En consonancia con los conceptos de moralidad y de corazón o confianza, y en relación a los rituales, el Maestro decía 己所不欲，勿施于人 *lo que no quieres que te hagan, no lo inflijas a los demás*¹²⁷. Con esta sentencia Confucio establece uno de los preceptos más importantes para la buena relación de las personas y el buen funcionamiento de todo el Universo. Aquí Confucio nos deja constancia de la importancia de respetar al otro, tratarlo como un igual y ponernos en sus zapatos antes de hacer algo que se aleje del concepto de *Ren* 仁.

Continuando con la noción de gobierno, el soberano debe ser un padre de familia del pueblo y como tal padre debe dar ejemplo a sus hijos. Si su gobierno es leal y firme con sus actos, los hijos le serán leales pero si el soberano es corrupto esto se verá reflejado en el pueblo. Una vez en uno de sus viajes, el Duque Jing de Qi 齐景公 preguntó al Maestro sobre cómo gobernar un país, a lo que Confucio respondió:

¹²⁵ “virtud debería entenderse más bien en su acepción latina de *virtus*, que significa el ascendiente natural o carisma que alguien desprende y que hace que esa persona se imponga sin esfuerzo y, sobre todo, sin recurrir a ninguna forma de coerción interior” Anne Cheng, pag 71

¹²⁶ Wu Wei 无为, concepto extraído del pensamiento de la *Escuela del Dao*, y que se traduce como *no-acción*.

¹²⁷ Lun Yu 论语 15.23

。。。君君，臣臣，父父，子子

...que el soberano actúe como soberano, y el ministro como ministro, que el padre actúe como padre y el hijo como hijo¹²⁸

Esta es la clave para el buen funcionamiento de un país. Todos tenemos un lugar en la sociedad, ya que al igual que los restantes elementos de la naturaleza tienen un papel en el entorno, nosotros como parte de ese entorno natural debemos cumplir el nuestro.

Para Confucio 孔夫子 las palabras deben ser acordes con los hechos. Se trata de ser coherente con los nombres que usamos, para que de esta manera discurso y actos estén en armonía, o lo que es lo mismo:

故君子名之必可言也，言之必可行也。君子于其言，无所苟而已矣

...el hombre de bien sólo usa los nombres cuando implican un discurso coherente, y solo habla de lo que podría ser propiamente llevado a efecto...por eso el hombre de bien es tan prudente¹²⁹

La posición de Confucio 孔夫子 en el pensamiento chino fue la de precursor de las ideas que más tarde se retoman por las diversas escuelas y que se concretan como el cánón del pensamiento chino. Confucio 孔夫子 verá en los ritos uno de los elementos más importantes como acto de socialización de los individuos, como un elemento por el cual los seres participan en un mismo acto. El ritual, *Li* 礼, desvinculado de toda condición religiosa, se convierte en un elemento de cohesión y en un acto pacífico de los seres

¹²⁸ *Idem.* XII-XI

¹²⁹ *Idem.* XIII-III

humanos. Sin el acatamiento de los ritos podría producirse el conflicto violento, ya que se rompe la armonía social. Esta apuesta por el ser humano como ser social es la que otorga a Confucio 孔夫子 la categoría de humanista en un periodo relativamente temprano de la historia del pensamiento chino. Con base en el *pensamiento original*, Confucio 孔夫子 supo extraer esos preceptos de los antiguos en relación a la estructura del Universo y de sus elementos, para poder aplicarlas a las propias relaciones de los seres humanos, en la sociedad como fin último del desarrollo del ser humano.

La labor de Confucio 孔夫子 para con el pensamiento chino fue ardua por ser el primero en dedicar toda su vida a esta causa, viviendo como un idealista en el siglo V a.n.e. y, como tal idealista, no alcanzando su cometido. Aunque educado en un ambiente más o menos noble para la época, Confucio 孔子 supo ver al ser humano y apostó por este concepto para intentar dar un sentido coherente a la sociedad de su época. Como hemos visto su pensamiento está relacionado con la naturaleza, con el concepto de lo natural en el ser humano y a la necesidad por parte del hombre de mantener la relación con los antepasados, de la tierra con la madre naturaleza. El procedimiento necesario en el establecimiento de las sociedades es el mantenimiento del método de los antiguos, ya que en la antigüedad se encontraron las explicaciones a las preguntas del presente.

Como buen idealista sintió la frustración de no encontrar ningún tipo de apoyo por parte de los gobernantes y ese aspecto es seguro que le dolió y le pesó hasta el final de sus días. Confucio 孔夫子 era un amante de su tierra, amaba la tierra en la que vivía y amaba a los seres humanos a los que confirió el estatus de *hombres de bien*. De sus pensamientos entregó al hombre el concepto de *piEDAD filial*¹³⁰, como pauta para la buena relación de las persona en toda las esferas de lo social y de lo político y a su vez consideró que los hombres deben ser seres sociables desarrollando el concepto de *Ren* 仁; para afianzar esta sociabilidad eran necesarios los rituales *Li* 礼, y todo esto lo supo mantener vivo mediante el estudio y aprendizaje de los sabios de la antigüedad. Su apuesta por el hombre es de admirar en estos estadios turbios de la historia. Al igual que

¹³⁰ *Idem*. Cap. I-II

harán sus contemporáneos, el tema del ser humano será uno de los puntos sobre los que giran el pensamiento en la China clásica.

- Mencio 孟子

Como vemos en la época *Zhan Guo Shi Dai* 战国时代, *Estados Guerreros*, las *Bai Jia* 百家, *Cien Escuelas*, se desarrollaron dando nacimiento al debate acerca de la naturaleza del hombre, del concepto *Tian* 天, Cielo, y de la existencia de los soberanos. Cada uno de estos pensamientos desarrolló su propia concepción de tales elementos. Continuando nuestra exposición sobre el pensamiento social nos centramos ahora en la figura de Meng Zi 孟子 (380-289 a.n.e.), o en su versión latinizada del nombre, Mencio 孟子, quien desarrolló todo su pensamiento en base a la naturaleza del hombre.

Seguidor de las enseñanzas de Confucio 孔夫子, Mencio 孟子 fue contemporáneo del integrante de la *Escuela del Dao*, Zhuang Zi 庄子, de ahí que se hagan alusiones el uno al otro en sus escritos. Nacido cerca de la ciudad natal de Confucio 孔夫子, Mencio 孟子 fue educado bajo las alas del *Confucianismo*. El documento imprescindible para el conocimiento de las enseñanzas del maestro es el conocido como 《*Mengzi* 孟子》¹³¹.

Partiendo de los escritos del 《*Mengzi* 孟子》, el *Ren* 仁 es lo que da sentido a la naturaleza humana. El *Ren* 仁 ya fue estudiado por Confucio 孔夫子 como la relación entre las personas, del uno con el otro. Mencio 孟子 retoma este sentido y parece relacionar el *Ren* 仁 con el sentido de lo humano.

*la mejor manera de gobernar es poner en práctica el
sentido de lo humano, el Ren 仁*¹³²

¹³¹ En este conjunto de ideas, Meng Zi 孟子 nos presenta en siete capítulos sus puntos de vista acerca de lo que se considera *Ren* 仁, siguiendo las enseñanzas de su maestro, lo que debemos entender por naturaleza humana y la diferencia entre el hombre de bien y el hombre de mal.

¹³² Anne Cheng, obra citada, pg.143

El Ren 仁, *sentido de lo humano*, hay que verlo como el acto por el cual los seres humanos debemos desarrollarnos y actuar; podría ser como el *Dao* 道 que debe seguir el curso natural de las cosas y que no debe forzarlas. En este contexto, el *sentido de lo humano* sería el acto natural de las cosas en el plano del ser humano. Aquél que gobierne siguiendo el sentido dictado por la naturaleza y no trate de forzarla habrá obtenido el *Ren* 仁 y por tanto la armonía con el resto de seres se producirá de forma natural.

La naturaleza humana en Mencio 孟子 es buena¹³³, debido a que el hombre posee una moralidad interior que es lo que le hace ser bueno.

*La naturaleza humana es buena igual que el agua fluye hacia abajo. No hay hombre sin bondad, igual que no hay agua que no fluya hacia abajo*¹³⁴

La naturaleza humana es buena en su estado natural, y preservada de cualquier condicionamiento impuesto, de la misma manera que el agua en su curso natural tiende a fluir hacia abajo, es algo natural. Si el agua fluye hacia arriba implica que ha sido forzada por la mano del hombre, al igual que la naturaleza humana que no es buena es síntoma de un acto contrario a sus dictados como ser natural, de haber sido forzada ha encaminarse a lo malo abandonando el sentido natural de su bondad.

En el 《*Mengzi* 孟子》 son muy recurrentes las metáforas basadas en la naturaleza y en los elementos extraídos de ella, tales como el agua. Ya hemos visto que Mencio 孟子 defiende la bondad de la naturaleza humana por encima de todo y que nos da argumentos para ello. Debido a su afiliación a este concepto de la bondad, considera que lo que hace posible esa bondad en el humano es que posee una moralidad desde el origen. La

¹³³ Confucio 孔夫子 ya dijo esto, en relación a la naturaleza del hombre. Para el Maestro el ser humano está cercano por naturaleza y lejano por práctica, *Lun Yu* 论语 XVI-II

¹³⁴ Mengzi 孟子, VI A 2, siguiendo la cita de Anne Cheng, pag 149

moralidad es lo que hace que a los seres les fluyan los sentimientos naturales, tales como la compasión, y pone un ejemplo al respecto:

*Mencio dijo: 'todo hombre tiene un corazón que reacciona ante lo intolerable. (...) Suponed que unas personas vean de repente a un niño a punto de caer a un pozo. Todos tendrán una reacción de espanto y empatía que no estaría motivada ni por el deseo de llevarse bien con los padres, ni por tener buena reputación entre los vecinos y amigos, ni por aversión hacia los alaridos del niño'*¹³⁵

Esa reacción de espanto y empatía de la que se habla en el 《Mengzi 孟子》 está relacionada con el concepto de moralidad, entendido en el sentido de las relaciones humanas. Todos los hombres ante una situación como la que plantea Mencio 孟子 reaccionarían así y olvidarían cualquier condicionante ajeno a esa situación para resolverla. Este elemento que poseemos, por el hecho de ser humanos, es lo que hace que tengamos corazón. Un corazón que no distingue lo verdadero de lo falso, que no sea modesto o que no sienta vergüenza, como señala Mencio 孟子, no es ser humano. Todo aquél que no cumpla estos requisitos y que ante una situación como la planteada no sienta en su corazón la esencia del *Ren* 仁, de lo humano, no debe considerarse humano porque no ha desarrollado el sentido de lo bueno, el sentido de la bondad que todos llevamos desde el origen y que debemos desarrollar de la misma manera que la semilla de arroz desarrollará el grano. Sino se riega con constancia, la semilla no germinará y el sentido de la bondad no llegará a brotar. La naturaleza humana siente compasión por aquellos actos contrarios a lo natural, a sus ritmos y elementos.

En estos aspectos desarrollados en el 《Mengzi 孟子》 podemos vislumbrar el apego del maestro a los seres humanos. Mencio 孟子, al igual que Confucio 孔夫子, fue un humanista porque confió y creyó en la humanidad como base de todo. A la humanidad le otorgó el sentido de *Ren* 仁 como el origen de esa naturaleza humana y confió en que en ella estaba implícita la bondad.

¹³⁵ *Idem.* II A 6,

Los campesinos desarrollan su actividad laboral en la tierra, a la que vimos estaban ligados, y Mencio 孟子 ve en este acto un elemento de gran importancia para ser preservado. El hombre necesita desarrollarse en relación a los ritmos del Universo, y en la sociedad los campesinos son los que mantienen tal ligazón. Es necesario preservar la actividad de los campesinos y que éstos se desarrollen de forma natural. La opresión de los hombres es un acto contrario a los designios naturales por lo que Mencio 孟子 considera de gran importancia que los campesinos, como grupo humano, puedan desarrollarse en la sociedad y que su actividad sea recompensada. Para el Maestro la mejor forma de llevar a cabo este desarrollo del campesinado, es mediante la división de la tierra.

cien li cuadrados delimitarán una cuadrícula, y cada una tendrá cien áreas. En cuadrado central será un campo común. Ocho familias explotarán cada una cien áreas para satisfacer sus propias necesidades, ocupándose también el campo central. Sólo después de haber acabado el trabajo común podrá cada cual dedicarse a sus asuntos, ese será el signo distintivo de la sociedad campesina¹³⁶.

Este sistema de división de las tierras fue conocido como *Jingtianzhi* 井田制 *Sistema de los Nueve Cuadrados*. En las ideas de Mencio 孟子 vemos la defensa de la naturaleza humana por encima de los soberanos mismos. Para el Maestro, los humanos son los más importantes y seguidos de ellos se desarrollan los restantes elementos.

(En el Estado), la gente es más importante que la tierra y el grano es secundario, y el soberano es el último¹³⁷.

¹³⁶ extraído del Mengzi 孟子, en la obra “*An Intellectual History of China*”, V.V.A.A. Institute of History, Chinese Academy of Social Sciences, Foreign Languages Press, Beijing, 1998. Pag.53

¹³⁷ Meng Zi 孟子 VII B 4. Trad. por Anne Cheng, obra citada, pag. 144

En esta sentencia Mencio 孟子 no hace más que afianzar más aún su propuesta de la importancia del ser humano por encima de todas las cosas¹³⁸. El campesinado es un grupo importante en la sociedad, ya no tanto por la labor que desarrolla y que hace posible el sustento del resto de la población, sino que más aún Mencio 孟子 considera a los campesinos importantes por el hecho de ser humanos. Los seres humanos son más importantes que la tierra misma y deben ubicarse en el escalón más elevado de las prioridades de las sociedades. Una vez que el ser humano es visto en su integridad como lo más importante, la tierra viene a ocupar el segundo escalón. La tierra es la que sustenta a los pueblos y hace posible su desarrollo, la tierra a su vez liga a los hombres con sus antepasados y mantiene la armonía de todos los elementos que conforman el entorno.

Los conceptos extraídos del 《Mengzi 孟子》 nos hablan del reconocimiento de los pensamientos naturales del hombre. Basado en su maestro, el pensamiento de Mencio 孟子 se acerca un poco más al sentido de que el hombre debe desarrollarse naturalmente, es decir, como dicta su buena naturaleza, pensamiento que será desarrollado por la *Escuela del Dao*, cuando la naturaleza sea el tema de debate y se sitúe por encima del problema del hombre.

La consecución del estado de Paz fue el tema por excelencia de los pensadores de las escuelas que venimos comentando. En un periodo inundado de guerras, el anhelo de la Paz se convierte en el principal objetivo de estos eruditos. A este respecto, en el 《Mengzi 孟子》, se dice que el rey Hui De Liang preguntó:

¿cómo puede el mundo entero estar en paz?, a esto replicó Mencio, -cuando haya unidad, habrá paz-. ¿pero quién puede unificar el mundo?, preguntó el rey, -el que no se complace en matar hombres puede unificarlo-, contestó Mencio-¹³⁹.

¹³⁸ En relación al episodio que sucedió en la transición de los *Shang* 商代 (1523-1027 a.n.e.) a los *Zhou* 周代 (1027-256 a.n.e.), el último de los reyes de los *Shang* 商代 fue asesinado por el rey Wu 武周王, que sería el que implantaría la nueva dinastía de los *Zhou* 周代, Meng Zi 孟子 justifica la muerte de este rey porque según él había abandonado el sentido de bondad de la naturaleza humana y por tanto no estaba cumpliendo a las exigencias naturales y al proceso de desarrollo de la cosas. No estaba gobernando bajo el sentido del *Ren* 仁 y, en cambio optó por abandonarlo. Por estos motivos Mengzi 孟子 en uno de los pasajes del *Mengzi* 孟子 llega a defender la muerte de los soberanos

¹³⁹ Feng Youlan “*Breve Historia de la Filosofía China*”. pag 235

Su concepto de amor hacia los demás hace que Mencio considere la muerte contraria a la unificación del mundo. La compasión es entendida en Mencio 孟子 como uno de los sentimientos que nos hace humanos y que por tanto se encuentra intrínseco en nosotros. La idea de que la naturaleza del hombre es buena desde que nace, lo sitúa a la altura de los grandes humanistas de la historia.

• Xun Zi 荀子

Herederio de la tradición de Confucio 孔夫子 como también lo fue Meng Zi 孟子, el pensamiento de Xun Zi 荀子 (340-305 a.n.e.) está claramente influido por la noción de los ritos planteada por su maestro. Sus teorías son recopiladas en el 《Xunzi 荀子》 como un documento en clave de diálogo ficticio en el que se van planteando cada uno de sus pensamientos. Ya comentamos anteriormente que a diferencia del resto de sus contemporáneos, la obra de Xun Zi 荀子 debe ser considerada como el primer escrito de la historia de china, que no fue compilado por ninguna escuela ni discípulo, sino que fue redactado por el mismo autor.

El pensamiento de Xun Zi 荀子 difiere del de Mencio 孟子 al centrar su discurso en la consideración de que la naturaleza del hombre es mala. Si Mencio 孟子 concedió al hombre el privilegio de creer en su naturaleza bondadosa en un principio, Xun Zi 荀子 directamente nos dice que la naturaleza del hombre es mala y que todo lo que hay de buena en ella es ocasionado por la cultura, por el mantenimiento de los ritos y por el aprendizaje. Podemos leer en el Xunzi 荀子:

la naturaleza humana es mala por naturaleza y lo que hay de bueno en ella es elaborado. Es natural que el hombre se incline hacia su propio interés, pero si sigue esta inclinación, las

querellas y las expoliaciones florecen en detrimento de toda cortesía y humildad. El hombre se inclina naturalmente hacia el odio y la envidia, pero si sigue esta inclinación, la sinrazón y los perjuicios florecen en detrimento de cualquier lealtad y fidelidad. De nacimiento es cuando el ojo y el oído sienten deseos de sonidos y aspectos, pero si se sigue estas inclinaciones, la licencia y los desórdenes florecen en detrimento de los Ritos, de la equidad ritual, de la cultura y de los principios fundamentales. Así pues, si el hombre sigue su naturaleza, si hace caso a sus instintos, sin remedio llegamos a las querellas y a las expoliaciones, dejamos a un lado la distribución ritual de las tareas, dañamos los principios fundamentales y volvemos al estado salvaje. Es por lo que es necesario que el hombre sea corregido por Maestros y leyes, y sea guiado por los Ritos y la equidad ritual para que se produzcan la cortesía y la humildad, y a su vez, la cultura y los principios fundamentales, por lo que se llega al orden. Estas observaciones demuestran claramente que la naturaleza del hombre es mala y que lo que hay de bueno en él es fruto de un proceso¹⁴⁰

Como vemos, y a diferencia de lo que consideraba Mencio 孟子, el hombre en Xun Zi 荀子 es malo por naturaleza y esa maldad se refleja en cada uno de sus actos. El hombre tenderá a su naturaleza de la misma manera que el agua tiende a descender hasta el mar pero, debido a que esa naturaleza carece de elementos bondadosos, el único camino que puede encontrarse para transformar esa naturaleza es la cultura y los ritos. Ambas manifestaciones sociales potenciarán el nacimiento de los valores de los humanos, valores que deben formar parte de los hombres, tales como la humildad y la cortesía y que nos encaminarán al orden armónico.

¹⁴⁰ traducción de D. Pedro San Ginés Aguilar, en el capítulo –El Concepto de Paz en la China Clásica.–, pag.67; en “Historia de la Paz. Tiempos, espacios y actores”. Otra traducción del pasaje al español la encontramos en la obra de Anne Cheng, y es la que sigue: *la naturaleza del hombre es mala, lo que de bueno hay en ella es artificial. En lo que de innato tiene la naturaleza humana, está la afición al provecho; si el hombre sigue esta inclinación, aparecen la codicia y la rivalidad, desaparecen la deferencia y la modestia. En lo innato, están el odio y la rivalidad; si se sigue esta inclinación aparecen el crimen y la infamia, desaparecen la lealtad y la confianza. En lo innato, están los deseos de las orejas y de los ojos, la afición por la música y el sexo. Si se sigue esta inclinación, aparecen los excesos y el desorden, desaparecen los ritos y el sentido moral, la cultura y la estructura. Así pues si se da rienda suelta a la naturaleza del hombre, si se sigue la inclinación de sus características, empezaremos luchando por los bienes, seguiremos en el sentido contrario a la justa repartición y buena organización de los mismos, y acabaremos sumidos en la violencia. Es, por tanto, necesario que intervenga la transformación que obran los maestros y las normas, así como el Dao de los ritos y del sentido moral, para poder empezar con la deferencia y la modestia, seguir en la dirección de la cultura y de la estructura, y acabar en un estado ordenado. considerando así las cosas, queda claro que la naturaleza humana es mala, y que lo que de bueno hay en ella es artificial*

En este aspecto del pensamiento de Xun Zi 荀子 podemos ver las enseñanzas de Confucio 孔夫子, quien otorgaba a los ritos la capacidad de relacionar a las personas en el ámbito social. Los ritos mantienen el orden y son lo que nos hacen poder desarrollarnos como seres humanos; los ritos junto con la cultura. Para corroborar su teoría de la naturaleza humana, otro de los aspectos que demuestra esa mala naturaleza del hombre son los deseos; los hombres nacemos con deseos que queremos alcanzar a toda costa, o lo que es lo mismo:

¿Cuando surgen las reglas de los ritos? El hombre por naturaleza tiene deseos. Cuando los deseos no son satisfechos, ellos no pueden más que buscar su satisfacción. Cuando esa búsqueda de la satisfacción se hace sin la propia medida o limite, entonces eso solo puede ser contención. Cuando hay contención, habrá desorden; cuando hay desorden, entonces habrá pobreza. Los antiguos reyes-sabios odiaban esta confusión, por lo tanto establecieron las reglas de los ritos en orden para establecer limites a la confusión, educar y alimentar los deseos de los hombres, dar oportunidades a esas búsquedas de satisfacción, en orden a que los deseos no deberían nunca ser extinguidos por las cosas, ni las cosas deben ser agotadas por deseos; que esos dos podrían soportarse cada uno y podrían continuar co-existiendo. Esto es cuando las reglas de los ritos surgen.¹⁴¹

Los deseos como concepto a priori del nacimiento del individuo se convierten en uno de los aspectos más criticados en el 《Xunzi 荀子》. Los deseos acaban con el orden y llevan al individuo a ese afán por alcanzarlos. Los ritos se convierten en el medio que limita los deseos, garantizando que ese desarrollo se encamine a convertir en buena la naturaleza del hombre.

El pensamiento de Xun Zi 荀子 parece sintetizar muchos aspectos de las *Cien Escuelas*, y abre una puerta para aquellos basados en la igualdad del hombre con respecto al cielo. Sustraído de las teorías originales del pensamiento chino, el hombre siempre ha estado por debajo del cielo (*Tian Xia* 天下), pero en Xun Zi 荀子 asistimos a la ruptura de

¹⁴¹ “An Intellectual History of China” pag. 66

esta tradición y se ubica al hombre al mismo nivel. En una época dominada por las guerras y el hambre, las personas se valen de las tradiciones culturales para insuflarles el sentido de mandatos del cielo. Es el ritual visto como elemento de cohesión de los individuos. En un pasaje del 《Xunzi 荀子》 se comenta cómo el mero hecho de la danza de la lluvia no implica que llueva y si lo hace no ha sido por mandato del cielo, sino únicamente porque la naturaleza es cambiante y ese movimiento se traduce en los fenómenos naturales. Esos comportamientos están relacionados directamente con el pensamiento original de los pueblos, que son los elementos rituales en los cuales Confucio 孔夫子 vio el germen de la cohesión social. El ritual alejado de mandato del Cielo se convierte en elemento de unión entre las gentes.

*siempre ha habido eclipses de sol o de luna, vientos o lluvias fuera de estación, ocasionales apariciones de estrellas extrañas. En un país gobernado de forma estable por un soberano ilustrado, aunque esos fenómenos se produjeran en serie no harían mal alguno...cuando llueve después de la danza de la lluvia, ¿qué significa? Nada. Es exactamente lo mismo que si llueve sin haberla danzado...son actos que no tienen por objeto obtener lo que se pide, sino mantener la cultura. Lo que para el hombre de bien es cultural, para el pueblo es sobrenatural...*¹⁴²

En este episodio, Xun Zi 荀子 deja constancia de la importancia de conocer el papel del hombre en su relación con el cielo. Un hombre guiado por el *pensamiento original* del mandato divino defenderá el papel sobrenatural de los actos de la naturaleza, mientras que un hombre que se haya liberado de la carga de los antiguos y que se encuentre a igual altura que el cielo, comprenderá que estos actos forman parte de la memoria colectiva de los pueblos y que se relacionan con el ritual cultural y social. Esta disertación provocó un paso gigantesco en el pensamiento chino que se retomará un poco más tarde en los legistas, pero que principalmente fue un pensamiento de gran innovación y que provocaría, a nuestro entender, sentimientos encontrados entre los detractores y defensores de dicha teoría.

¹⁴² Xun Zi 荀子, en Anne Cheng, obra citada, pag. 189

Básicamente hemos resumido el pensamiento de Xun Zi 荀子 en los conceptos en relación a la naturaleza del hombre como mala y a la importancia de devolver al hombre su papel de igual ante el cielo, de mantener la cultura y los ritos como medios para transformar la naturaleza del hombre y de considerar la cultura sin ningún condicionamiento de sobrenaturalidad. Xun Zi 荀子 formó parte de la *Academia Ji Xia* 稷下 de gran importancia en la época y centro de reunión de los más célebres pensadores chinos del momento. Sus pensamientos se verán recogidos en la obra de Han Fei Zi 韩非子 y Li Si 李斯, este último llegará a ser ministro de Shi Huang Di 始皇帝 (r.221-203 a.n.e.), *Primer Emperador*, y llevará acabo la reforma por la cual se destruyeron todos los escritos anteriores (a excepción de los dedicados a la adivinación, cría de animales y medicina), además de ser responsable de la unificación de la escritura, las pesas y las medidas.

➤ Moísmo 墨家

El *Maestro Mo* 墨子, o *Mo Zi* 墨子 es el siguiente integrante del *pensamiento social* que venimos desarrollando. Del siglo IV-III a.n.e. vivió en la época de transición entre la época de Confucio 孔夫子, *Chun Qiu Shi Dai* 春秋时代 (722 – 256 a.n.e.), *Primaveras y Otoños*, y la conocida como *Zhang Guo Shi Dai* 战国时代 (403 – 221 a.n.e.), *Reinos Combatientes*, época oscura de la historia de china caracterizada por la fragmentación del país en diferentes reinos y la sucesión de guerras en todos los rincones de China.

La obra que nos legaron sus discípulos lleva por título 《*Mozi* 墨子》. Al igual que su maestro viajó a muchos lugares del país para implantar sus doctrinas. Desde el punto de vista literario, la obra de Mo Zi 墨子 tiene un discurso más coherente, si queremos, que el de Confucio 孔夫子. La obra se divide en tres partes; la primera son las diez tesis moístas 《*Mo Jia* 墨家》, seguido del canon moísta, el conocido como

《Mojing 墨经》 en relación a la lógica, y el tercero y último dedicado a la ingeniería militar. Si en el 《Lunyu 论语》 los discípulos nos presentan la obra en clave de diálogo, *el maestro dijo...Confucio dijo*, en la obra de Mo Zi 墨子 nunca se menciona al autor.

De entre los pensamientos que recuperan concepto relacionados con la Paz, destaca uno de los considerados como primeros pacifistas: Mo Zi 墨子, para quien el *Jian Ai 兼爱*, *Amor sin discriminación* era lo más importante, *mostrar no discriminación y mutuo amor; tener trato con otros y mutuo beneficio*¹⁴³. La posición de este pensador se antecede a muchos de los planteamientos del estudio de la Paz, y lo convierte en maestro de maestros al hacer una apuesta por la igualdad y empatía de todos los seres humanos.

Muy relacionado con el concepto de *Jian Ai 兼爱*, y derivado directamente de este concepto, Mo Zi 墨子 se opone a las guerras como actos que privaban el desarrollo de la gente, diciendo:

*las guerras privan a la gente de sus oportunidades y beneficios. Cuando la guerra ocurre en primavera, los privará (a los campesinos) de la oportunidad de sembrar y plantar; y cuando esto ocurre (la guerra) en otoño, privará a ellos de la oportunidad de cosechar y recolectar*¹⁴⁴

Por este motivo la guerra se convierte en uno de los elementos más importantes de erradicar para el buen desarrollo del pueblo. Además de entender la guerra como un acto opuesto, desde el punto de vista negativo, Mo Zi 墨子 la entendió como un acto contrario al amor universal que predicaba. El amor hacia las personas no puede ser concebido cuando los seres humanos se matan los unos a los otros de la misma manera que los elementos del entorno no interfieren negativamente en el proceso de desarrollo. Mo Zi 墨子 apostará por el *amor universal* como principio que debe mover el mundo. Amándonos los unos a los otros estamos en condiciones de abordar el desarrollo de las sociedades de la manera más armoniosa posible, haciendo que todos crezcamos por igual, sin distinción

¹⁴³ Mozi 墨子 extraído de Zhang Dainian en “Key Concept in Chinese Philosophy”, pag 326

¹⁴⁴ Mozi 墨子, extraído de “An Intellectual History of China”, pag. 37

de ningún tipo. La agresión armada se opone al amor universal por lo tanto Mo Zi 墨子 se sitúa entre los defensores de la Paz y detractores de las armas y de la guerra.

*si se presta a otra nación la misma consideración que a la propia ¿quién querrá favorecer sólo su provincia atacando a otra? ... si se presta a otra familia la misma consideración que a la propia ¿quién querrá favorecer sólo a su familia molestando a otra?*¹⁴⁵

Para Mo Zi 墨子 todos los hombres deben amarse por encima de todo. Es cierto que para Confucio 孔夫子 el amor hacia el otro estaba presente, pero su concepto de amor está en relación a *Xiao 孝, piedad filial*, que liga a los individuos en la familia y en la sociedad, y de estos con los antepasados. El sentido de *amor universal* de Mo Zi 墨子 va más allá de todo eso y considera a todos los hombres iguales, sin ningún tipo de diferenciación.

Directamente relacionado con el concepto de *Jian Ai 兼爱*, Mo Zi 墨子 desarrolla su teoría antimilitarista. *se sabe que se constituyó alrededor del Maestro Mo un grupo de discípulos formados en al arte de la defensa y organizados para expediciones antimilitaristas*¹⁴⁶. En este sentido Mo Zi 墨子 se convierte en el primer pacifista de la historia de china, y me trevería a decir que pionero en el resto del mundo. La noción de antimilitarismo en Mo Zi 墨子 está fundamentada primeramente en la época en la que vive. Los *Reinos Combatientes* mantienen guerras constantes por la tierra y subyugan al pueblo con las diferentes campañas. El pionero del Moísmo es contrario a las guerras por la sencilla razón de que entorpecen las labores del campesinado, y van contranatura. La guerra *priva a la gente de sus oportunidades y sus beneficios*¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Mo Zi 16, traducción extraído de Anne Cheng, pag.90

¹⁴⁶ Anne Cheng, obra citada, pag.84

¹⁴⁷ Mo Zi 墨子, extraído de “*An Intellectual History of China*”, pag.37

La posición de Mo Zi 墨子 contra los ejércitos y contra la guerra se debe a este aspecto, de nuevo relacionado con el campesinado y con las clases más bajas de la sociedad. Las oportunidades y beneficios a los que Mo Zi 墨子 se refieren son los productos obtenidos de la agricultura. De nuevo la naturaleza, y la agricultura es la naturaleza más próxima a los campesinos, está presente en el pensamiento de Mo Zi 墨子. La guerra implica que los campesinos deben abandonar las cosechas para luchar en el campo de batalla. Estas cosechas provocan grandes pérdidas económicas en el pueblo, en el campesinado que como vimos abarca a la gran mayoría de los habitantes chinos, y hace que el pueblo no pueda desarrollarse adecuadamente. *cuando la guerra ocurre en primavera, los privará (a los campesinos) de la oportunidad de sembrar y plantar; y cuando esto ocurre (la guerra) en otoño, privará a ellos de la oportunidad de cosechar y recolectar*¹⁴⁸. Las guerras son actos contrarios a las reglas de la naturaleza. Los hombres se deben respetar y esto se puede alcanzar por el principio del *amor universal* de todos hacia todos y para todos.

La figura de Mo Zi 墨子 se ha relacionado directamente con pacifistas como Gandhi y Luther King, ya que para él la lucha armada implica agresión y esto va en contra del amor universal entre todos los individuos. No cabría la posibilidad de ningún tipo de agresión armada entre ellos.

Debido al desarrollo de su concepto de *Jian Ai* 兼爱, *Amor Universal*, la *Piedad Filial* y en concreto el luto, que recordemos fueron la base del discurso confuciano, para Mozi 墨子 es un gasto innecesario y una sumisión de unas personas hacia otras. Todos los hombres son iguales y por este hecho el luto es negativo, ya que es más o menos largo en función del grado de parentesco con el difunto, distinción negativa y contraria a la noción de que todos los hombres son iguales. Si el luto va en contra del desarrollo del individuo, el *Moísmo* hace hincapié en que los *Ritos* constituyen un entorpecimiento en el desarrollo de estas relaciones, ya que éstos y las celebraciones necesitan una gran cantidad de medios económicos para llevarse a cabo. Estos gastos producidos por la

¹⁴⁸ *Idem.*

realización de los rituales son sufragados por el propio pueblo, con sus rentas, constituyendo un gasto innecesario que se podría destinar a la mejora de la sociedad y a sufragar las necesidades de la población.

Como podemos ver *Mo Jia* 墨家, *Moísmo*, basa todos sus enunciados en la importancia que debe concederse al ser humano por el hecho de ser humano. Podríamos pensar que estas teorías basadas en y por el ser humano están en el camino de las teorías humanistas del Renacimiento europeo donde éste era el centro del mundo, y no había nada más importante que él. En el pensamiento chino de los moístas, el ser humano es importante en la sociedad y debe ser respetado como tal. El matiz del pensamiento chino incide en considerar que los seres humanos deben ser respetados, por lo que la guerra es un acto contrario al humano, pero en el mismo sentido consideran que el ser humano es un elemento más del entorno, de la naturaleza y que por este motivo debe respetarla. Estos pensamientos acordes a la importancia de la naturaleza verán sus máximas representadas en las figuras de los taoístas quienes sí se decantarán abiertamente hacia estas consideraciones por y hacia la naturaleza.

Jian Ai 兼爱 es el amor hacia todos, es el respeto, o como se dice en el *Mo Zi* 墨子 *el sentido de lo justo*¹⁴⁹, visto en el Cielo. El amor hacia los demás, de la misma manera que hace el cielo con los elementos, implica el respeto, y en este sentido el respeto podría trasladarse a la esfera de lo natural. Para *Mo Zi* 墨子 el que la gente no desarrolle el respeto y el amor hacia el otro está en contra de la regla natural de los individuos, y en este sentido podríamos decir que el individuo respetando a los demás sentirá la necesidad de respetar el entorno y de vivir en armonía con la naturaleza.

*ahora bien, ¿qué es lo que más desea el Cielo? Y ¿qué es lo que más aborrece? El Cielo desea el sentido de lo justo y aborrece lo que le es contrario. Así, pues, si llevo al pueblo a actuar según el sentido de lo justo, hago lo que el Cielo desea. Y si actúo según el deseo del Cielo, éste actuará según mi deseo...*¹⁵⁰

¹⁴⁹ Mozi 墨子26, traducción extraída de Anne Cheng, obra citada. Pag.93

¹⁵⁰ *Idem.*

El cielo moísta todo lo ve y todo lo discute. El cielo quiere el sentido de lo justo, y ¿no es el sentido de lo justo el sentido natural de las cosas?. Lo justo y lo injusto deben estar relacionados con concepto extraídos de lo natural. Lo que es natural, lo que procede de la naturaleza es justo mientras que lo injusto es aquello que es elaborado, aquello que va *contra la naturaleza del ser humano y de -todas las cosas bajo el cielo-* (*wang wu xia tian* 万物下天). El respeto y el sentido de lo justo, es la base de las relaciones entre los individuos. El hombre que considere al otro como a sí mismo, que sienta empatía a través del respeto, habrá entendido el concepto de *Jian Ai* 兼爱 y lo podra aplicar sin esfuerzo, como un acto natural.

➤ Legismo Fa Jia 法家

Las diferentes escuelas filosóficas nacidas en China, desarrollaron diversos pensamientos en relación al ser humano, a su naturaleza y a su relación o no con los dioses. El *Dao* 道 estableció las pautas que marcarían el inicio del *pensamiento individual*, preocupado por lo concerniente al individuo en su relación y actuación con los restantes elementos que lo rodean, dando paso al siguiente período, al final de la época *Zhan Guo Shi Dai* 战国时代, *Reinos Combatientes*, y la transición a *Qin Dai* 秦代 (221-207 a.n.e.), *Dinastía Qin*, de la que sobresale Shi Huang Di 始皇帝 (r. 221-203 a.n.e.), el *Primer Emperador*. De este momento sobresale el último de los pensamientos que veremos en este capítulo y que debe ser entendido como una síntesis de todos los pensamientos anteriores; es *Fa Jia* 法家, *Legismo*, y su máximo representante es Han Fei Zi 韩非子.

En la época en la que se desarrolla el pensamiento legista, el país acaba de salir de un periodo de más 200 años dominado por las guerras entre los diferentes estados. En el plano filosófico, los *Reinos Combatientes* vieron nacer a pensadores como Mo Zi 墨子,

Zhuang Zi 庄子 y Meng Zi 孟子, además de los *Lógicos* o la *Escuela de los Nombres* que veremos relacionada con el *pensamiento individual*. Esta gran cantidad de maestros desarrollaron diferentes escuelas que ampliaron el cánón del pensamiento filosófico chino.

Con la llegada de la siguiente época, el país además de encontrarse en una situación de casi *Pos-reinos Combatientes*, estaba salpicada de teorías diferentes que se hicieron mueca entre la población. *Dao Jia* 道家, *Escuela del Dao*, *Ru Jia* 儒家, *Escuela de los Letrados*, *Mo Jia* 墨家, “*Escuela de Mo, Moísmo*”... se convirtieron en los abanderados intelectuales que guiaban a la sociedad. Siguiendo la idea planteada por Feng Youlang en su obra, estas escuelas de pensamiento se centraban principalmente en dar respuestas a los problemas que se planteaban en la sociedad, pero en su intento de encontrar la solución perfecta recurrieron al pasado, a los estados antiguos de la sociedad, los que vimos se relacionaba con los antepasados. Los confucianistas evocaron la época del Rey Wen 文 y su hijo Zhou Gong 周公; Mo Zi 墨子 fue más allá considerando que la época idónea de la historia había sido la de Da Yu 大禹, *Yu el Grande*, que parece vivió 1.000 años antes que el Rey Wen 文; si esto fuera poco, Meng Zi 孟子 retrocede hasta el momento de Yao 尧 y Shun 舜 que fueron anteriores a Yu 禹; y para terminar, los taoístas entendieron que fueron Fu Xi 伏羲 y Shen Nong 神农 los mejores ejemplos de desarrollo natural de los seres, y que debían tomarse como base de las sociedades actuales.

*el hielo y el carbón ardiendo no pueden co-existir mucho en el mismo recipiente, el clima frío y el caliente no pueden morar juntos al mismo tiempo; por eso un país no puede ser ordenado en este reino con diferentes escuelas de aprendizaje en oposición y contención*¹⁵¹

A diferencia de las restantes escuelas, el *Legismo* no considera el pasado como el mejor ejemplo para solucionar los problemas del presente. Los legistas se caracterizan principalmente por ser un pensamiento realista, acorde con los problemas del momento. El *Legismo* se basa en la ley como el medio posible para que una sociedad se desarrolle

¹⁵¹ Han Fei Zi 韩非子, extraído de “*An Intellectual History of China*”, pag.80

en función a una misma base para todos los ciudadanos. Para los legistas el ser humano debe manejarse con el cumplimiento de la *ley*, *Fa* 法. Con un buen cumplimiento de la ley, el país se desarrollará fructíferamente y no habrá necesidades para nadie.

*... para que los Estados estén gobernados y los
pueblos vivan en paz, todos han de obedecer la ley y
nadie ha de obrar por su solo bien*¹⁵²

Con estas afirmaciones, los legistas pretenden acabar con los lazos sanguíneos que marcan las diferencias entre las personas. Los lazos de parentesco de la clase noble provocan el no-desarrollo del resto de la población. Con la abolición de los títulos hereditarios y con el cumplimiento de la ley, los más capaces se verán recompensados con su esfuerzo a cargos importantes en la sociedad. *Fa* 法, en el que se basan los legistas debe ser acorde con los actos naturales. De la misma manera que las leyes de la naturaleza mantienen el equilibrio y la armonía en el entorno, las leyes humanas deben desarrollarse en este mismo plano. Este tipo de leyes deben ser acordes al desarrollo natural de las cosas; que el agua corra hacia arriba es un síntoma contrario al desarrollo natural de la misma manera que los legistas consideran que los títulos hereditarios son contrarios al desarrollo natural de los individuos.

Como figuras más relevantes del *Legismo* debemos mencionar a Shang Yang 商鞅 (¿-338 a.n.e.) para quien lo más importante es el poder o *Shi* 势, Shen Buhai 申不害 (¿-337 a.n.e.), considera *Shu* 术, *el método* o *Arte de Gobernar*, como lo más idóneo para el buen gobierno, Shen Dao 慎到 (IV-III a.n.e.) para quien la ley, *Fa* 法 es lo imprescindible, y el célebre Han Fei Zi 韩非子 y la obra que conservamos del mismo nombre, quien auna los conceptos anteriores *Fa* 法, *Shu* 术 y *Shi* 势 como los tres elementos imprescindibles del buen gobierno de la sociedad.

¹⁵² Han Fei Zi 韩非子 *El Arte de la Política: los hombres y la ley*", estudio preliminar de Pedro San Ginés Aguilar, traducción de Yao Ning y Gabriel García-Noblejas, Edt. Tecnos, Madrid, 1998, pag.16

Los legistas, a diferencia de los confucianos que vagaron de un reino a otro para implantar sus teorías, gozaron de posiciones importantes en el gobierno. La mayoría de ellos tuvieron cargos en las cortes, caso de Shang Yang 商鞅 que fue ministro durante la *Dinastía Qin* 秦代 (221-207 a.n.e.). En su obra plantea las reformas llevadas a cabo bajo su mandato en la época anterior a la unificación de China por parte de esta misma dinastía.

Una de las ideas en las que se centran los legistas es su rechazo hacia los espíritus y todo pensamiento tradicional. Como vimos arriba, para los legistas la tradición forma parte del pasado y una sociedad no puede basarse en ejemplos del pasado para gobernarse, ya que estos ejemplos o mandatos de la tradición están desfasados. Como señalaba Shang Yang 商鞅 *no observar el camino de los antiguos... no seguir los viejos ritos*¹⁵³ se convertirá en la proclama de los legistas. Con esta proclama las teorías desarrolladas bajo esta escuela están más cercanas a la realidad, y no está desfasada por los tiempos antiguos, como sí consideraron las anteriores escuelas.

Existe una anécdota que ilustra la idea de los legistas de romper con la tradición. Esta historia narrada en el Han Fei Zi 韩非子 cuenta como durante la *Dinastía Song* 宋代 (960-1279) había un campesino que labraba la tierra y que en una ocasión encontró una raíz de un árbol. En ese preciso momento una liebre llegó y se topó con la raíz y murió en el acto. Tras este episodio, el hombre abandonó el arado y se quedó aguardando junto al tocón esperando a que otra liebre se topase de nuevo. Ninguna otra liebre llegó jamás y el hombre fue el hazmerreir de los *Song* 宋代. A colación de la parábola del conejo, el *《Hanfeizi 韩非子》* dice lo siguiente:

*Si deseas gobernar a la gente de hoy con los métodos de los gobiernos de los reyes antiguos, harás exactamente la misma cosa que el hombre que espera a una liebre bajo su árbol*¹⁵⁴

¹⁵³ extraído de “*An Intellectual History of China*”, pag.75, extraído a su vez de “*Records of Historian*”

¹⁵⁴ Han Fei Zi 韩非子, extraído de “*An Intellectual History of China*”, pag.81

En su lugar se dedican a tratar a los hombres en su plena realidad, desligada de la tradición y de los ritos del pasado.

*los legistas son probablemente los primeros pensadores políticos chinos en tomar como punto de partida el hombre y la sociedad, no como debían ser, sino como son: en su realidad, por inaceptable que sea*¹⁵⁵

Todos los pensamientos que hemos visto hasta el momento están basados en la tradición, en los mandatos y vías del cielo, y en los pensamientos que dominaron los primeros momentos de la historia del pensamiento chino. Los legistas ven la sociedad de su tiempo con gran transparencia, aceptando lo bueno y lo malo de lo que ven. Para salvar los inconvenientes que azotan a estas sociedades feudales ven en la ley el medio para alcanzar ese buen funcionamiento. La ley (*Fa* 法) podría ser vista como el *Dao* 道 de Lao Zi 老子. La ley, *fa* 法, es el *Dao* 道 de la política.

Vistos algunos de los puntos relevantes de los legistas, nos centraremos ahora en la figura de Han Fei Zi 韩非子 (280-233 a.n.e.) como el máximo representante de la escuela. Su obra se presenta con el nombre de 《*Hanfeizi* 韩非子》 y consta de cincuenta y cinco capítulos. Ya dijimos antes que esta obra es la primera obra redactada en la que se concretan los pensamientos de un personaje. De la misma manera que el ministro Li Si 李斯, Han Fei 韩非 fue discípulo de Xun Zi 荀子, de ahí que muchos de sus presupuestos fuesen tomados de su maestro. Li Si 李斯 estuvo al cargo de ministro de los *Qin* 秦代 (221-207 a.n.e.) hasta el momento en éstos unifican todo el país. Parece que un poco más tarde, Han Fei 韩非 es llamado por los *Qin* 秦 para ocuparse de este puesto. Debido a la rivalidad existente entre Han Fei 韩非 y el ministro, parece que el segundo traicionó al primero que murió en prisión. El término *Fashu Zhishi* 法术知识, para referirse a los

¹⁵⁵ Anne Cheng, obra citada, pag.204

legitistas, se puede traducir como “*hombres de ley o de método*”, considerando que es la ley el centro neurálgico de sus teorías.

La triada de Han Fei 韩非 se componía de la ley (*Fa* 法), el poder (*Shi* 势) y arte de gobernar o las tácticas (*Shu* 术).

Ley... consiste en regulaciones escritas según la cual la gente era subyugada por estas reglas. Las Tácticas eran los referentes por los cuales el monarca gobierna a sus ciudadanos... gobernar con tácticas bajo la ley podría debilitar la estabilidad del gobierno. En adición a las leyes y a las tácticas, el poder fue necesario. Por poder se refirieron a la suprema autoridad del monarca, el cual solo puede hacer las leyes y las tácticas efectivas¹⁵⁶

La ley debe ser entendida como el mecanismo que hace posible el desarrollo de las sociedades; debe ser acatada por el pueblo y velada por el soberano. *una ley es aquello que está registrado en los registros, establecido en las oficinas del gobierno y promulgado ante el pueblo (XXXVIII, Hanfeizi)*. El soberano dispone de lo que se llama *las dos manos* o *la mano de la vida y de la muerte* como se recoge en el 《*Hanfeizi* 韩非子》. Este término define a los premios y los castigos que son dos armas que hacen cumplir la ley. Los premios y los castigos harán cumplir la ley en toda su dimensión. El soberano debe hacer cumplir la ley y dispone para ello de *las dos manos*, y más aún, el soberano dispone del poder como una de las posiciones supremas que poseen toda la autoridad. El soberano tiene el poder de castigar y premiar en función de que el individuo esté acorde con el puesto que desempeña. En este sentido los legistas están cercanos al concepto de *Zhengming* 正名, *Rectificación de los Nombres*, de los confucianistas. Para éstos los nombres deben ser acordes con los hechos, (*Lunyu* 论语, XII, 11). Este pensamiento confuciano tiene su reflejo en el *Legismo*, de la mano de Han Fei 韩非, quien decía *hacer responsables a las realidades por sus nombres (Hanfeizi XLIII)*. Esta sentencia del 《*Hanfeizi* 韩非子》 denota la importancia de que los individuos sean acordes con el puesto que desempeñan, al igual que Kong Fu Zi 孔夫子 consideraba que

¹⁵⁶ Bai Shouyi, obra citada, pag.109

cada cual tiene un papel en la vida, de la misma manera que lo hacen los elementos del Universo, es decir, comportarse acordes para el buen funcionamiento de la sociedad.

Pero, ¿por qué Han Fei 韩非 desarrolla *Fa* 法, como medio de controlar a la sociedad? ... quizás esta respuesta pueda estar en su concepción de la mala naturaleza del ser humano. Para Xun Zi 荀子 el hombre es malo por naturaleza, a lo que Han Fei 韩非 continúa diciendo que los hombres están guiados por sus propios intereses y que estos intereses están por encima de cualquier moralidad. Dijimos anteriormente que Xun Zi 荀子, contrario a Meng Zi 孟子, consideraba que la naturaleza del hombre era mala porque en su nacimiento estaba acompañado de deseos. Los deseos del hombre son lo que ocasionan el desequilibrio en la sociedad e impiden el desarrollo del individuo. Xun Zi 荀子 consideró que la única solución que se podía plantear al respecto era la cultura, el aprendizaje y los ritos. Han Fei 韩非 al mismo problema responde que lo único que puede salvar al hombre de su mala naturaleza es la ley. *Fa* 法 es el método que guía a las sociedades y que hacen posible el desarrollo de éstas. Para Han Fei 韩非 el principal problema de la sociedad de su época era que los individuos basaban todas sus experiencias en la antigüedad. Como vimos más arriba, la antigüedad está desfasada a ojos del maestro, ya que no podemos esperar que el conejo vuelva a chocar contra el árbol, sino que debemos aplicar nuevos métodos acordes con los problemas del momento.

Los legistas apostaron por *Fa* 法 como principio por el cual regir a las sociedades. Considerando mala la naturaleza del hombre, la ley se convierte en moderadora de los individuos, y tiene dos vías para hacer cumplir con esta; los premios y los castigos. Si los ciudadanos obedecen la ley (*Fa* 法) el reino estará en Paz ya que los individuos no estarán encaminados a hacer el mal, pero si la ley, *Fa* 法, no funciona, si no se cumple a todos los niveles de la sociedad, esto provocará un desequilibrio y el pueblo no obedecerá una ley que no sea igual para todos. En este sentido los legistas fueron revolucionarios al considerar que el estatus de los aristócratas, de los *Junzi* 君子, debía rebajarse al pueblo, a los *Xiaoren* 小人, donde la ley se convierte en igual para todos, olvidando los lazos de sangre, las jerarquías y los favoritismos dentro de las sociedades.

La noción de *Fa* 法 expuesta arriba debe ser entendida de la misma manera que entendemos la ley natural. Para los legistas *Fa* 法 es el elemento que condiciona la sociedad y que hace posible el buen entendimiento de las personas. De la misma manera que existe la *-ley de la naturaleza-* en la que el hombre está implícito, también existe la ley humana. Las cosas naturales se desarrollan en función a su propio *Fa* 法, pero en el conjunto de todos los elementos que forman la naturaleza existen otro tipo de leyes que armonizan ese tipo de desarrollo. Los individuos deben ver en la naturaleza los elementos que hacen de ésta la posibilidad de desarrollo y deben adaptarlos a los tiempos que corren. El desarrollo natural de los individuos llevará a una buena relación de todos con todos y, en este sentido, los premios serán mayores que los castigos. Es cierto que la ley *Fa* 法 podría ser vista como un elemento de opresión en muchos momentos de la historia, pero consideramos que en la figura de los legistas, *Fa* 法 fue entendida desde el matiz de cohesión y de igualdad social. Debemos recordar que en los tiempos remotos también existieron leyes entendidas como normas de desarrollo social, y que estas leyes estaban basadas en la armonía con la naturaleza para posibilitar el desarrollo de las sociedades. El *Fa* 法 de los legistas no es la ley que anula a cierta parte de la población, sino aquella que hace posible el desarrollo de todos entre todos, y de todos para todos y que se aplica de esta manera.

Las diferentes escuelas que componen el pensamiento chino y que nacieron durante *Zhan Guo Shi Dai* 战国时代, *Reinos Combatientes*, componen el cánón de la filosofía china. La reunificación de China por parte de los *Qin* 秦代 (221-207 a.n.e.), y la sucesión de las siguientes dinastías en la historia de China no terminó con el pensamiento chino, sino que por el contrario los nuevos emperadores recuperaron las teorías asentadas durante la anterior época y las adaptaron a sus nuevas cortes. De esta manera podemos decir que los *Han* 汉代 (206-220), posteriores a la reunificación, optaron por la vuelta al pensamiento *Ru Jia* 儒家, *Escuela de los Literatos*, que comentamos anteriormente, como el más acorde de los sistemas de pensamiento chinos. Las *Baijia* 百家, *Cien Escuelas*, sentaron la base de la civilización china de entender al hombre y al entorno.

1.3.2. *El pensamiento individual*

➤ *Escuela de los Nombres Ming Jia* 名家

Continuando en la época de la que Mo Zi 墨子 fue testigo, surgen otras escuelas que debemos enmarcar bajo el *Pensamiento Individual* comentado anteriormente. Si *Ru Jia* 儒家, *Escuela de los Letrados*, es la representante del *Pensamiento Social*, *Xing Ming Jia* 姓名家, *Escuela de los Nombres*, y *Dao Jia* 道家, *Escuela del Dao*, que surgen en este momento, basarán todas sus experiencias y pensamientos bajo el *pensamiento individual*. Además de la *Escuela del Dao*, en el *pensamiento individual* debemos enmarcar también *Fo Jiao* 佛教, *Budismo*, que aunque de corte extranjera se asentó en China con el nombre de *Chan* (*Chanismo*) o *Zen*. Las ideas de todas estas escuelas de pensamiento giran en torno a la liberación del individuo.

Los integrantes de *Xing Ming Jia* 姓名家, *Escuela de los Nombres y de las Formas* son los mencionados *Bianzhe* 辯者, *polemistas*. Estos pensadores se dedicaron a debatir ideas al margen del desarrollo de las restantes escuelas y a considerar que los nombres también están vacíos, al igual que las restantes cosas. En numerosas ocasiones han sido comparados con los sofistas griegos por la semejanza en el discurso de ambos. Para los *bianzhe* 辯者, la base de su pensamiento estaba acorde con la relación entre los nombres y las realidades. Los integrantes de la escuela fueron principalmente, Hui Shi 惠施 (350-260 a.n.e.) y Gongsun Long 公孙龙 (320-250a.n.e.), aunque parece que anterior a ellos destacó la figura de Deng Xi 邓析 al cual muchos autores consideran uno de los primeros abogados de la historia de china.

Los escritos de Hui Shi 惠施 no han llegado hasta nosotros, por lo que para conocer su pensamiento debemos recurrir al *《Zhuangzi 庄子》* en el cual quedaron recogidos diez puntos de su teoría.

Hui Shi 惠施 fue primer ministro del rey Hui de Wei 魏¹⁵⁷. En sus diez puntos podemos ver resumido su pensamiento, o al menos eso es lo que nos heredó la historia. Hui Shi 惠施 consideraba que todo era relativo, que todo dependía de la situación y del cristal con el que se mire. 白狗黑; *un perro blanco puede ser llamado un perro negro*¹⁵⁸. Otra de las sentencias de Hui Shi 惠施 en relación a la relatividad de las cosas es: *voy al reino de Yue y ya llegué ayer*¹⁵⁹, en esta sentencia lo relativo es el tiempo mismo. Ayer es hoy, y hoy es ayer, ya que el tiempo no es el mismo para todas las cosas que habitan el planeta. El tiempo no es el mismo para una persona que para un insecto, como tampoco es el mismo para una encina que para una flor de almendro; sea como fuere, el tiempo es relativo.

Las cosas reales que trata de explicar Hui Shi 惠施 son todas relativas. Lo que nosotros consideramos como tiempo es algo acordado por el hombre; que una hora se divida en 60 minutos y que a su vez esos 60 minutos se dividan en 60 segundos es algo acordado por todos los hombres. Que el norte sea el norte y el sur el sur; que el principio del año comience el 1 de enero... todos esos aspectos de la sociedad son creados por el hombre por consenso.

*los anillos conectados pueden ser separados*¹⁶⁰ en esta sentencia Hui Shi 惠施 vuelve a insistir en la relatividad. El hecho de separar esos dos anillos implica la destrucción, pero al mismo tiempo esa destrucción, como dice Feng Youlang implica una construcción; dos anillos individuales.

Si el pensamiento de Hui Shi 惠施 era basado en esta relatividad de las cosas, el de Gongsun 公孙 estará encaminado hacia la *defensa del absoluto de los nombres*. El maestro Gongsun 公孙 dejó sus pensamientos en la obra titulada 《Gongsun Longzi 公孙笼子》, pero parece ser que el documento que poseemos en la actualidad es una falsificación del siglo IV. En esta obra podemos encontrar una serie de disertaciones que el maestro lleva a cabo en relación a los nombres y sus significados. La disertación más

¹⁵⁷ Wei 魏, Uno de los reinos que conforman el periodo conocido como *San Guo* 三国 o “Los Tres Reinos” (220-265 n.e.), junto con el reino de Shu Han 蜀汉 y de Wu 吴. Ver *San Guo* 三国, *Shu Han* 蜀汉 y *Wu* 吴

¹⁵⁸ Zhuangzi 庄子, 33

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ Zhuangzi 33, extraído de Feng Youlan en “Breve Historia de la Filosofía China”, pag. 118

famosa de Gongsun 公孙 es *–disertaciones sobre un caballo blanco–*. En este capítulo de sus teorías, el maestro expone la importancia de los nombres. Su defensa de esta teoría se basa en la sentencia 白吗非吗 *caballo blanco no es un caballo*. Este enunciado pone sobre la mesa la importancia de los nombres; caballo (*ma* 吗) es una palabra que designa un nombre acorde a esa forma, mientras que blanco (*bai* 白) es un nombre dado para designar el color y no la forma. Como la forma y el color no poseen relación entre sí, el caballo blanco no es un caballo. Al enunciar un caballo no estamos incluyendo la noción de blanco por ningún lado: así *bai ma fei ma* (白吗非吗).

–¿se puede decir que un caballo blanco no es un caballo?–

– Sí

– ¿Cómo es posible?

– Porque la palabra caballo se refiere solamente a la forma del animal y la palabra blanco solamente al color. Y como referirse a la forma no es referirse al color, digo un caballo blanco no es un caballo.

–(....) y es que si tomamos caballo antes de haberlo juntado con blanco, lo que tenemos es un caballo – e, igualmete, si tomamos blanco antes de unirlo a caballo, lo que tenemos es el blanco-. Pero en cuanto los juntamos, lo que tenemos es un compuesto que desde antiguo se ha venido llamando caballo blanco, con lo cual estamos llamando al compuesto con el nombre de uno de sus elementos. Y como creo que es algo inadmisible, sostengo que un caballo blanco con es un caballo.”¹⁶¹

Otro de los pensamientos de Gongsun 公孙 se titula *–disertaciones sobre la dureza y la blancura–*, en el que de la misma manera que el *caballo blanco no es un caballo*, Gongsun 公孙 nos dice que *una piedra blanca y dura* no puede implicar estos tres conceptos. Podemos concebir una piedra blanca o una piedra dura, pero decir una piedra blanca y dura únicamente contiene dos conceptos. Lo blanco está presente en el

¹⁶¹ “*Libro del Maestro Gongsun Long*”, traducción de Yao Ning y Gabriel García Noblejas, con estudio preliminar de Pedro San Ginés Aguilar, ed. Trotta, Pliegos de Oriente, Madrid, 2001, pag. 77-79

campo de los colores, de la misma manera que el caballo blanco, y es apreciable únicamente a la vista, mientras que duro es un término apreciable por el tacto. Ambos sentidos no pueden sentir al mismo tiempo, por lo que decimos que una piedra no puede ser dura y blanca, porque o la vemos para decir que es blanca o la tocamos para apreciar su dureza.

La tercera paradoja de Gongsun 公孙 se titula *-Sobre las Cosas Designadas- Zhi Wu Lun 指物论*. El primer término, *Zhi* 指 puede ser traducido como: 1. *Dedo* 2. *Dedo (como medida)* 3. *Indicar, apuntar, señalar* y *Wu* 物 son las cosas. Esta disertación está basada en las cosas señaladas. Bajo el pensamiento de Gongsun 公孙, el todo comprende el mundo y las partes son las cosas. Cuando pasamos de señalar las partes, las cosas, y pretendemos señalar el todo, el mundo, nos encontramos con que el mundo, es decir el todo no es designable.

No hay una cosa que esté sin señalar, y lo único que queda sin señalar es el propio señalar. Sin dicho señalar no podríamos nombrar las cosas del mundo. Y sin poder nombrarlas, ¿acaso podríamos decir que están señaladas? No,

- Mientras que el señalar es algo que no existe en el mundo, las cosas señaladas sí. Y por eso es inaceptable defender que son lo mismo y tomar lo que no existe en el mundo como lo que sí. Y es que si en el mundo existe señalar, no podemos decir que las cosas estén señaladas, es que hay indiferenciación. Y si hay indiferenciación, no puede sostenerse que –no hay una sola cosa en el universo que esté sin señalar¹⁶²

Debemos entender la importancia de esta escuela en aspectos que la ligan con los pensamientos acerca de la naturaleza de la *Escuela del Dao* 道家, con el intento de éstos de vaciar la mente, de volver al origen de todo y de retomar el sentido de las palabras para devolverles el significado que poseen. Las disertaciones de la *Escuela de los Nombres* están basadas en la destrucción de todos aquellos conceptos producidos por el hombre. El tiempo es una cosa acordada, de la misma manera que lo duro y lo blanco son

¹⁶² “Libro del Maestro Gongsun Long”, pag. 82

conceptos que deben ser retomados en el sentido que deben tener. Esta actitud revolucionaria antecede a los pensamiento individuales y rompe con la tradición confuciana y moista y se concreta como la tradición de los mismos sofistas griegos.

➤ ***Daoísmo (Taoísmo) 道家***

Dejando el *pensamiento social* de la cultura china, aparece *Dao Jia 道家, Escuela del Dao*, conocida en Occidente como *Taoísmo* y representante del *pensamiento individual*. Estos pensamientos están ligados a la observación y posterior estudio de los comportamientos de la naturaleza para, una vez aprendidas todas sus grandiosidades, poder aplicarlas a los propios comportamientos de los seres humanos. *Dao Jia 道家, Escuela del Dao*, fundamentado en el individuo, encuentra su máxima en la importancia de cultivar el espíritu individual. Representantes del *Taoísmo* son los maestros Lao Zi 老子 y Zhuang Zi 庄子.

El primero de ellos, Lao Zi 老子, es autor del famoso legado chino que lleva el título de 《*Dao De Jing 道德经*》 “*Libro del Camino y de la Virtud*”, y de Zhuang Zi 庄子 podemos decir que basa sus pensamientos en la naturaleza y en las relaciones de los individuos en ella, que dejó en su obra 《*Zhuangzi 庄子*》. Aunque estos dos maestros son los más relevantes dentro de *Dao Jia 道家* debemos mencionar a un tercero de gran repercusión en los estudios de la Paz en los tiempos actuales, estamos hablando de Lie Zi 列子, erudito del siglo IV a.n.e. para quien la fuerza se encuentra en la debilidad, es la no acción la mayor fuerza que puede poseer un ser humano.

- Lao Zi 老子

El texto que poseemos de él, el 《Laozi 老子》 más conocido como 《Dao de Jing 道德经》 “Libro del Camino y de la Virtud”, se presenta como un texto escrito en la misma época Zhang Guo Shi Dai 战国时代 (403 – 221 a.n.e.), Reinos Combatientes o quizás pudiese ser que el texto se escribiese en el periodo Chun Qiu Shi Dai 春秋时代 (722 – 481 a.n.e.), Primaveras y Otoños y que no se diese a conocer hasta la siguiente época¹⁶³.

Básicamente el 《Dao De Jing 道德经》 se centra en los conceptos del Dao 道 y del De 德. Como se plantea en el 《Shi Ji 史记》 “Memorias de la Historia”, en la época en que fue escrito el documento, la división de los capítulos difería de la actual. En este momento el 《Dao De Jing 道德经》 se centraba en dos partes; la dedicada al De 德 y la dedicada al Dao 道.

*el Dao deriva de la generalización perspicaz de la vida humana, sociedad, política y ontología, mientras el De es la revelación y expansión del Dao, la aplicación del Dao para guiar la vida social, política y humana*¹⁶⁴.

Así, el Dao 道 nos habla del origen del ser humano y su relación con el resto de elementos de la naturaleza; la noción de la sociedad y la concreción del concepto de

¹⁶³ En el año 1.973 se descubrieron en unas tumbas del periodo Han 汉代 (206-220), unos textos que parecen estar más cercanos al texto original del maestro, el 《Dao de Jing 道德经》. En la obra de Han Fei 韩非 “Exposition on Lao Zi and understanding of Lao Zi in Stories” se recoge que el 《Dao De Jing 道德经》 en un principio estaba dividido en dos partes en las que la primera estaba dedicada al De 德 (la virtud) y la segunda al Dao 道 (el camino). Posteriormente en la dinastía Han 汉代, el 《Dao De Jing 道德经》 fue dividido en capítulos para una mayor comprensión del texto. Actualmente el 《Dao De Jing 道德经》 posee 81 capítulos con alrededor de 54,000 palabras. Según se cuenta también en el 《Shi Ji 史记》 “Memorias Históricas”, el maestro decidió abandonar este mundo debido a los conflictos sucesivos, a las guerras y al declive de los humanos. En este viaje, Lao Zi 老子 (o Lao Dan 老聃 como se recoge en el Shi Ji 史记) tuvo que cruzar el paso fronterizo de Hangu 函谷 donde estaba el guardián Yin Xi 尹喜 quien le pidió que escribiese para él un libro antes de irse a la otra vida. En este momento Lao Zi 老子 escribió su libro que quedó en la historia como ejemplo de los pensamientos que más tarde se bautizaría con el nombre de Dao Jia 道家, Escuela del Dao.

¹⁶⁴ pagina 37 de la introducción al 《Laozi 老子》, en la edición que venimos comentando.

sociedad ideal, donde la política en sentido genérico y la ontología como elemento, marcan la ubicación de los seres humanos en el mundo. En la segunda parte el *De* 德 es el siguiente paso en el establecimiento del *Dao* 道. Cuando obtenemos el *camino* estaremos en posesión del *De* 德, *virtud* entendida como un concepto necesario para el buen funcionamiento de las sociedades. La virtud alcanzada con el *Dao* 道 guía la vida social, política y humana. En cierta manera el *De* 德 podría relacionarse al *Ren* 仁 de Confucio 孔夫子 al considerarlo como la relación de la persona con los demás. Mientras que en Confucio 孔夫子 el *Ren* 仁 es obtenido a partir de los rituales, en Lao Zi 老子 el *De* 德 es alcanzado con el *Dao* 道.

Pero ¿qué podemos entender por *Dao* 道 y cual es su función?. Si seguimos el *《Dao De Jing 道德经》*, el *Dao* 道 podría ser definido como:

有物混成，无天地生。
寂兮寥兮，
独立而不改，
周行而不殆，
可以为天地母。
吾不知其名，
强为之曰“道”

*Hay una cosa confusamente formada,
anterior al cielo y a la tierra.
¡Sin sonido, sin forma!
De nada depende y permanece inalterada,
Se la puede considerar el origen del mundo,
Yo no conozco su nombre,
La denomino dao (cap.XXV)*

“道”之为物，惟恍惟惚

el Dao es una cosa impalpable, inmensurable (cap.XXI)

El *Dao* 道 sería el origen del mundo mucho antes de que fueran creados el cielo y la tierra. No es tangible ni se puede escuchar y es algo que posee plena independencia. El *Dao* 道 es como Lao Zi 老子 lo denomina y es un estado primigenio en el cual se gestó el mundo.

能知古始，是谓道纪

*conocer lo que una vez fue, en el Principio, esto es
llamado la esencia del Dao*¹⁶⁵

Este conocer el origen del pasado ha sido un tema muy recurrido en todas las filosofías y pensamientos de los diferentes países y escuelas. En la cita que mencionamos, el conocer el pasado es el requerimiento del *Dao* 道, es su función, para una vez conocido el origen poder acceder al *De* 德 como ese estado superior de entendimiento.

Fu Huisheng 傅惠生, en la introducción a la traducción de la obra de Lao Zi 老子, divide el *Dao* 道 en dos significados principales: el *Dao* 道 es la unidad de los opuestos y el *Dao* 道 es la vuelta a las raíces. La primera sentencia estaría en consonancia al concepto de que el origen y el desarrollo de la vida, y de los *Wan Wu* 万物, *Diez Mil Seres*, se debe principalmente a la relación recíproca entre todas las cosas que existen. En cuanto al segundo enunciado, esta vuelta al origen o a la infancia es uno de los preceptos de la *Escuela del Dao*; el *De* 德, que se entiende como ese estado de conocimiento superior también se guía por esa vuelta a la infancia

El *Dao* 道 es el camino del *De* 德, y el *De* 德 es lo que da sentido a todas las cosas. (El *De* 德) *este es llamado el Misterioso Poder (Cap.X)*. El *De* 德 es el reflejo del *Dao* 道 en todas las cosas de la naturaleza. La virtud (*De* 德) solo puede ser alcanzada a través del *Dao* 道, *semejantes posibilidades del Poder que todo lo impregna, esto solo*

¹⁶⁵ Lao Zi 老子. Cap. XIV

puede actuar a través del Dao(Cap.XXI). Si el Dao 道 engendra y da origen al mundo y a todos lo seres bajo el cielo, el De 德 posibilita todas las cosas bajo el cielo y les confiere la fuerza y las bondades. El que esté en posesión del De 德 habrá alcanzado la cima del pensamiento y en este estado ni los sentimientos podrán influir en él.

El *Dao* 道, como origen del mundo es imprescindible en el funcionamiento del Universo y, como tal origen, es algo que debe ser seguido porque es el curso natural de las cosas. No podemos ir contrarios al *Dao* 道, de la misma manera que no podemos ir contra la corriente.

El *Dao* 道 basa muchos de sus pensamientos en el 《Yi Jing 易经》 “Libro de los Cambios”, ya que considera que todo está en continuo cambio, que todos los objetos y elementos tienen vida y que lo que es en este momento no es nada sino se relaciona con el otro. En este sentido Lao Zi 老子 comienza una serie de disertaciones acerca del significado de las palabras en relación a su contrario, que no opuesto.

天下皆知美之为美，新恶已；皆知善之为善，新不善
已

es porque cada uno bajo el Cielo reconoce la belleza como belleza, que la idea de fealdad existe. E igualmente si cada uno reconoce la bondad como bondad, este mundo merece crear la fresca concepción de maldad (Cap.II).

Debemos considerar a las cosas en el mismo plano que a nosotros mismos, y olvidar la diferencia entre el yo y el resto del mundo. La belleza existe porque tenemos el concepto de fealdad; en este sentido la belleza es lo contrario de la fealdad pero no en sentido negativo, sino como su opuesto necesario para poder completar el ciclo evolutivo de las cosas. Este tipo de metáforas en el Laozi 老子 nos definen claramente los pensamientos del maestro. El *Dao* 道 es un elemento que no podemos tocar, ni oler ni

sentir pero que se encuentra en pleno cambio y es imprescindible para el desarrollo y evolución de las cosas.

Lao Zi 老子¹⁶⁶ asienta muchos pensamientos similares a los mantenidos por los revolucionarios que veían que la sociedad había perdido su rumbo y que por tanto debían reaccionar. Así su entendimiento de la sociedad es el siguiente:

以正治国，以奇用兵，以无事取天下。
吾何以知其然哉？
以此：
天下多忌讳，而民弥贫，
人多利器，国家滋昏；
人多技巧，奇物滋起；
法令滋彰，盗贼多有。
故圣人云：我无为，
而民自化；
我好静，而民自正；
我无事，而民自富；
我无欲，而民自朴

*Los reinos sólo pueden ser gobernados si las leyes
son mantenidas;
Las batallas sólo pueden ser ganadas si las reglas son
rotas.
Pero la adherencia de todo bajo el cielo sólo puede ser
ganada no-actuando.
¿Cómo puedo saber si esto es así?
Por esto:
Cuantas más limitaciones y prohibiciones hay
Más pobre será el pueblo*

¹⁶⁶ De Lao Zi 老子 (Viejo Sabio) no tenemos datos concretos hasta el punto de que no sabemos realmente si existió. Lo que sabemos de él lo conocemos gracias a la obra de “*Escritos de la Historia*”, *Shi Ji* 史记, de la familia Sima 司马. Parece que fue nativo de la provincia de Henan 河南 y que su nombre personal fue *Er* 耳, que significa *oreja*, quizás debido al gran tamaño de estas que es símbolo de sabiduría, algo que parece corroborarse con los retratos que de él poseemos en los que aparece con estas largas orejas. En el 《*Shi Ji* 史记》 “*Memorias o Escritos de la Historia*” aparece el nombre de Lao Dan 老聃 junto con otros Laos, por lo que Fu Huisheng 傅惠生 en la introducción a la versión del 《*Laozi* 老子》 que venimos manejando, considera que este tal Lao Dan 老聃 tuvo que ser el conocido posteriormente como Lao Zi 老子. A este respecto el mismo autor incide en que en base a los datos del libro de los Simas 司马, Lao Zi 老子 pudo ser mayor que Kongfuzi 孔夫子, y sitúa el nacimiento de éste en el año 581 a.n.e. y el de muerte en el año 500 a.n.e.

*Cuantas más armas hay
Más desorden habrá en el reino
Cuantos más artesanos de la astucia hay
Más estratagemas perniciosas serán inventadas.
Cuantas más leyes son promulgadas,
Más ladrones y bandidos habrá.
Por esto el sabio dijo:
No hago nada, y el pueblo se transforma por sí solo
Estoy quieto y el pueblo actúa correctamente.
No hago nada, y el pueblo será próspero por sí mismo.
No tengo deseos, y el pueblo se hará por sí mismo
completo.¹⁶⁷*

Para Lao Zi 老子 todo condicionamiento hacia el individuo es contrario al ritmo natural de las cosas, y desencadena en un acto *-no natural-*. Las leyes se imponen a los individuos y los cohiben en su acto de desarrollo, y las prohibiciones encaminan a éste a la búsqueda de su estado natural, el de libertad. Esta libertad sólo puede ser adquirida mediante el *Dao* 道.

El concepto de *Wu Wei* 无为, que también será expuesto en el 《*Zhuangzi* 庄子》, encuentra en el 《*Laozi* 老子》 la clave para el desarrollo del pueblo. Con el *Wu Wei* 无为 se pretende que el individuo no fuerce los acontecimientos, ya que estos están predeterminados por la naturaleza y tienen un ritmo que no puede ser violado por la mano humana. Todos los actos naturales a los que nos enfrentamos en la vida tienen un porqué y actuar en ellos es ir *contra-natura*. El maestro incide en que mediante el *Wu Wei* 无为, el *no-actuar*, la *no-acción*, los actos de los individuos estarán más cercanos a los estados de Paz que actuando contrariamente a los dictados naturales. Pacifistas como Gandhi vieron en el *Wu Wei* 无为 una de las ideas más importantes en la búsqueda de la paz, en su creencia en la *no-violencia* como mecanismo pacífico en la resolución de conflictos.

El *Wu Wei* 无为 será entendido por Lao Zi 老子 y por Zhuang Zi 庄子, pero mientras para el primero es ese estado de *no actuar* en contra del ritmo natural de las cosas, en Zhuang Zi 庄子 será visto como el procedimiento por el cual uno se libera de

¹⁶⁷ 《*Dao De Jing* 道德经》 cap. 57

todo condicionamiento previo y percibe las cosas de nuevo para alcanzar la libertad individual. Lejos de comprender el *Wu Wei* 无为 como un estado de *no hacer nada* debemos verlo como el estado por el cual el individuo, comprendido el ritmo natural de las cosas que le rodean, se percata de las grandiosidades de lo que le rodea, comprende los ciclos a los que está sujeto, y por ese motivo se posibilita el entendimiento de lo que le rodea, comprendiendo que todos estos ciclos a los que nos debemos no son más que etapas dentro de nuestro desarrollo y que no deben ser vistas negativa o positivamente, sino como la armonía del entorno. Es el *no-hacer* que implica hacerlo todo.

Lao Zi 老子 se convierte de esta manera en alguien que apostó por el ser humano en la esfera del origen, en ese estado en el que convivía con la naturaleza y en el que la armonía alcanzada era total. En los elementos de la naturaleza se encuentran las claves de todos los acontecimientos, y Lao Zi 老子 supo entender el significado de éstos. Apostar por la búsqueda del *Dao* 道 como camino por el cual el individuo se libera de toda carga y se eleva a un estado superior de conocimiento, es la labor de este maestro. Podríamos decir que -el *Dao* 道 es el medio para la Paz de Lao Zi 老子-.

以道佐人主者，不以兵强天下。。。师之所处，
荆棘生焉。大军之后，必有凶年

*el que por el Dao proponga ayudar a gobernar a los
hombres, deberá oponerse a toda conquista por la fuerza de las
armas (...) donde acamparon las tropas sólo pueden nacer
espinas y zarzas, y tras los ejércitos, vienen años de miseria*¹⁶⁸

Esta concepción de las armas en una época inundada de guerras es una postura que hace de este maestro una prueba de que la paz fue uno de los elementos más importantes en el pensamiento chino, y que para el desarrollo del concepto y del estadio pacífico, los chinos se valieron de la naturaleza, en la que supieron ver todos los aspectos

¹⁶⁸ Lao Zi 老子 《Dao de Jing 道德经》, cap. 30

para hacer que el desarrollo de las sociedades fuese acorde a todos los individuos. Todo aquello que esté contrario al desarrollo natural de los acontecimientos desencamina al desequilibrio de las cosas, por lo que debemos ser como la corriente, como dicen los que estudian el *Dao* 道, y descender de la montaña. 夫兵者，不祥之器。。。夫乐杀人者，则不可得志于天下矣 *las armas son instrumentos nefastos(...) el que se regocija en la matanzas de los hombres no obtendrá nunca lo que busca en los que moran bajo el cielo*¹⁶⁹. El agua no puede ascender la montaña, y si lo hace es que ha sido manipulada por el hombre, no es un estado natural, de la misma manera que matar a otro debe verse como un acto antinatural, por eso las armas son nefastas. Los estados naturales hay que contemplarlos en la naturaleza, y los chinos supieron verlo con claridad, desarrollando todo un pensamiento acorde con el buen funcionamiento de las cosas.

Desde el punto de vista de Lao Zi 老子 todos los problemas que padece la sociedad son causados por la política del monarca, 民之饥，以其上食税之多，是以饥。民之难治，以其上之有为，是峰难治 *el pueblo tiene hambre porque los monarcas exigen muchos impuestos, por esto tiene hambre. El pueblo se rebela porque el monarca actúa demasiado, por esto se rebela*¹⁷⁰. Las guerras ocasionan grandes pérdidas en los campos y son contrarias a la naturaleza. El monarca debe mantener la armonía en su pueblo, y ésta debe alcanzarse mediante el *Dao*.

Dao Jia 道家 se fundamenta, como hemos visto, en el propio individuo y la importancia de cultivar el espíritu individual. En Zhuang Zi 庄子, se mantiene como pilar básico de su pensamiento el concepto de *Wu Wei* 无为 (no acción). Para Zhuang Zi 庄子 el *Wu Wei* 无为 fue visto como el estadio por el cual el individuo se desprende de todo conocimiento previo para poder aprender de forma natural, es decir, con el *Wu Wei* 无为. En Lao Zi 老子, el *Wu Wei* 无为 también es visto como un proceso de no actuar en contra de las vías de la naturaleza, o como dice Chantal Maillard:

¹⁶⁹ *Idem*, capítulo 31

¹⁷⁰ *Idem*. Cap.75

cuando el ser humano se empeña en actuar de acuerdo con su voluntad siempre provoca la desarmonía¹⁷¹

Actuar contrariamente a la naturaleza imponiendo la propia voluntad de quien actúa implica ir en contra de la corriente¹⁷² y por lo tanto provocar esa desarmonía mencionada por Maillard. Cuando nos implicamos en ciertos tipos de actos e interferimos en su propia realización, estamos perjudicando la armonía de la naturaleza, y por lo tanto no estamos dejando que se realicen por sí solos. No debemos inmiscuirnos en este tipo de acciones si no queremos entorpecer el ritmo natural de las cosas. El *Wu Wei* 无为 no debe ser entendido como un estadio de -no hacer nada-, sino que está encaminado al concepto de -estar en consonancia con el desarrollo natural de las cosas-.

El *Wu Wei* 无为 es entendido en el 《*Dao De Jing* 道德经》 como un estado superior relacionado con el *hombre de bien*, con el hombre que posee el *De* 德. A cualquier tipo de acción por parte del otro debemos responder con el *Wu Wei* 无为; no actuar para poder romper el círculo vicioso en el que está inmersa la violencia, y no continuarlo para no dar pie a más violencia. Para que haya un conflicto violento se necesitan dos partes, si una no participa de ese juego, la otra no atacará. Se trata de utilizar la propia fuerza del oponente en el enfrentamiento. Este concepto está relacionado con las artes marciales que necesitan de la fuerza del oponente para defenderse. Las artes marciales, como el *Wu Shu* 武术 o el *Tai Ji Quan* 太极拳 se basan en una serie de movimientos que deben ser armónicos siguiendo la Vía del *Dao* 道. Una vez conseguido el *Dao* 道, las artes marciales desarrollan una serie de movimientos apoyados en la fuerza del otro, y en el *Qi* 气 de ambos. El *Qi* 气, el soplo, debe ser canalizado armoniosamente para poder conducirlo hacia donde nosotros queramos. Esta serie de movimientos juegan

¹⁷¹ Chantal Maillard “*La sabiduría como estética china: confucianismo, taoísmo y budismo*”, ediciones Akal, 2.000, pag.39

¹⁷² la alusión al agua y las metáforas en relación a esta es uno de los instrumentos más recurrentes en los pensamientos del *Dao* 道 (*Tao*). En el 《*Zhuangzi* 庄子》 y en el 《*Laozi* 老子》 las metáforas sobre el agua son utilizadas para señalar la importancia del *Wu Wei* 无为, del actuar en consonancia con la naturaleza y de no ir en contra de la corriente.

con el *Qi* 气 y con el *Li* 力¹⁷³ del oponente; cuando uno se contrae el otro se expande y viceversa. El *Qi* 气 es lo que da armonía a los *Diez Mil Seres* 万物.

Como sus contemporáneos, Lao Zi 老子 desarrolla una serie de pensamientos para terminar con los estados de violencia y de desestabilidad social. En el capítulo 57 mencionado más arriba, Lao Zi 老子 se nos presenta con un pensamiento enormemente avanzado para su época. El Maestro se muestra contrario a la gran cantidad de leyes de las que se valen los gobernantes para regular al pueblo, contrario a la norma. Si se limita la libertad de las personas éstas se verán incitadas a cometer delitos. Todo aquello que limite al ser humano está en contra del *Dao* 道. En este sentido si rompemos las reglas o los ritos, el ser humano podrá volver al estado originario, al estado natural del *Dao* 道. Si las tasas se incrementan el pueblo no tendrá con qué alimentarse, y si un reino no es gobernado bajo la *Vía* 道 se verá abocado al fracaso inminente. Este tipo de discernimiento por parte de Lao Zi 老子 está muy en consonancia con el establecimiento de la leyes tanto morales como políticas:

故失“道”而后“德”，失“德”而后仁，
失仁而后义，失义而后礼。
夫礼者，忠信之薄，而乱之首。
前识者，”道”之华，而愚之始

*De modo que tras la pérdida del Dao aparece la virtud,
tras la pérdida de la virtud aparece la bondad,
tras la pérdida de la bondad aparece la rectitud,
tras la pérdida de la rectitud aparecen los ritos.
Los ritos, pues, suponen un debilitamiento de la lealtad y la
confianza,
Y son el principio del desorden.
Los conocimientos son la superficie del Dao,
Y el principio de la necedad (Cap XXXVIII)*

¹⁷³ El *Qi* 气 y el *Li* 力 son conceptos extraídos del pensamiento chino en relación a las cualidades de las cosas. Aplicado a la esfera del arte ambos conceptos se constituirán como elementos claves en la plasmación de una buena obra de arte, como veremos en los siguientes capítulos.

Todo ser condicionado por estas reglas en el plano de lo moral, se verá incitado a marchar contrario a los designios del *Dao* 道. Cuando éste se pierde, la bondad aparece seguida de la rectitud y los ritos. Los ritos son vistos como el elemento de desunión que hace que el ser humano no actúe acorde al *Dao* 道, a su estado natural.

Además de estar en contra de la política del momento, Lao Zi 老子 se presenta opuesto a las armas, de la misma manera que lo consideró *Mo Jia* 墨家, *Moísmo*, en una época en la que incluso el nombre que la designa implica la noción de enfrentamiento; los *Reinos Combatientes*. En el capítulo 30 del *《Dao De Jing 道德经》* podemos leer:

以道佐人主，不以兵强天下。。。师之处，荆棘
生。大军之后，比有凶年

*el que por el Dao se propone ayudar a gobernar a los
hombres deberá oponerse a toda conquista por la fuerza de las
armas...donde están los ejércitos, crecen espinas y zarzas.*

El pensamiento de Lao Zi 老子 tendrá gran repercusión en las restantes escuelas acaecidas en China, y su apego a la importancia de seguir la *Vía* de la naturaleza encontrará una enorme aceptación entre aquellos dedicados a la pintura.

• Zhuang Zi 庄子(369-286 a.n.e.)

El siguiente integrante de la *Escuela del Dao* es el Maestro Zhuang Zi 庄子 (369-286 a.n.e.). Como dijimos arriba, la oscuridad que envuelve a la época de los *Reinos Combatientes* es uno de los aspectos que hicieron posible el nacimiento de dicha escuela del pensamiento. Con la fragmentación del país y las innumerables guerras que asolan el territorio, los pensadores-eruditos del momento no ven sino la necesidad de volcar todos

sus esfuerzos en la búsqueda de unas pautas que puedan regir su nación y llevarla a un próspero desarrollo. El mundo que se plantea a los ojos de los pensadores de esta época está dominado por la violencia y el caos. La guerra provoca la inestabilidad de las poblaciones y los campesinos abandonan los campos para luchar, por lo que la relación que el hombre mantuvo con la naturaleza hasta este momento se ve en declive.

El pensamiento del *Dao* 道 se opone a estas situaciones y en lugar de dedicarse a narrar las calamidades del mundo y las injusticias de los seres humanos se declina en la búsqueda de pensamientos positivos que puedan liberar a los hombres de la carga que les atormenta y que pueda concretar un nuevo país bajo las alas del *Dao* 道.

La obra que nos legó el maestro lleva su mismo nombre, el 《*Zhuangzi* 庄子》 y fue confeccionada en la misma época en la que vivió Mencio 孟子. Los datos históricos que sabemos de Zhuang Zi 庄子 son extraídos de la obra que nos legó el historiador Sima Tan 司马谈¹⁷⁴ de manos de su hijo Sima Qian 司马迁. Según estos autores, el 《*Zhuangzi* 庄子》 contiene unas 100,000 palabras la mayoría de ellas en clave alegórica¹⁷⁵. De la obra original del maestro, en la actualidad se conservan 33 capítulos de los 52 que existieron, capítulos divididos en tres partes fundamentales: *Internos*, *Externos* y *Mixtos*. De estas tres partes parece que la que verdaderamente pudo ser obra de Zhuang Zi 庄子¹⁷⁶ es la que corresponde a los *Internos*, mientras que los restantes seguían la tónica de ser elaborados por los discípulos.

Los pensamientos de Zhuang Zi 庄子 serán, junto con los de Lao Zi 老子, considerados el cánón de lo que se dará en llamar *Dao Jia* 道家, *Escuela del Dao*, y que

¹⁷⁴ Sima Tan 司马谈 (110 a.n.e.) famoso historiador a quien se atribuye la recopilación del 《*Shi Ji* 史记》 “*Memorias Históricas*”, labor que heredará a su hijo Sima Qian 司马迁 (145-86 a.n.e.)

¹⁷⁵ “*An Intellectual History of China*”, obra citada, pag.98

¹⁷⁶ Si nos remitimos a la obra de los Sima 司马 padre e hijo, 《*Shi Ji* 史记》 “*Memorias de la Historia*”, Zhuang Zi 庄子 era oriundo de la actual provincia de Shangdong 上冻, parece que al igual que Lao Zi 老子. Su nombre personal fue *Zhou*. Al igual que muchos de sus colegas de las diferentes escuelas, Zhuang Zi 庄子 disfrutó de un puesto en la administración. Enfrascado en la problemática que sucumbía a su país, abandonó su trabajo y se retiró para confeccionar un tipo de pensamiento acorde con las necesidades del momento. Debemos decir que *Daojia* 道家, *Escuela del Dao*, será un pensamiento a posteriori, un pensamiento confeccionado tras la muerte de los maestros, en la *Dinastía Han* 汉代 (siglo II a.n.e.), y que debe el apelativo de *Dao Jia* 道家, *Escuela del Dao* precisamente a partir de los *Han* 汉代.

en su empeño desdeñó cualquier propuesta de los ministros que le ofrecían cargo en la corte. En cierta ocasión el rey Wen 文 envía unos emisarios para contactar con el Maestro y proponerle un cargo como ministro. Esto es lo que se cuenta en el 《Zhuang Zi 庄子》:

吾闻楚有神龟，死已三千岁矣。王巾笥而藏之圉庙堂之上。此龟者，宁其死为留骨而贵乎？宁其生而曳尾于涂中乎？

Tengo oído que el rey de Ch'u posee una tortuga mágica que murió hace tres mil años. La guarda para sus adivinaciones en su palacio, ricamente envuelta en paños. ¿Esta tortuga hubiese querido morir para que sus huesos fueran tan honrados o hubiese preferido seguir viviendo arrastrando su cola en la ciénaga?

二大夫曰：“宁生而曳尾涂中”

los mensajeros respondieron: Hubiese preferido vivir arrastrando su cola por la ciénaga.

庄子曰：“往矣！吾将曳尾于涂中”

Zhuang Zi 庄子 les contestó: Por favor, Idos entonces. Yo también seguiré arrastrando mi cola en la ciénaga¹⁷⁷

En esta cita del 《Zhuangzi 庄子》 se resumen bien los comportamientos de los taoístas. Mientras Confucio 孔夫子 anheló siempre la posibilidad que le brindaron a Zhuang Zi 庄子 de ser ministro y poder aplicar sus teorías, éste la rechazó debido a su pensamiento del *Dao* 道. Estos ermitaños estuvieron alejados de las ciudades, evitaban cualquier contacto con las cortes y no gustaban de los actos de la sociedad. En su propio estilo de vida se alejaron a las montañas y ahí, inmersos en la naturaleza, en el origen de

¹⁷⁷ 《Zhuangzi 庄子》, XVII

todo y todos encontraron el refugio anhelado. Esta situación se repetirá con los años entre los pintores de las diferentes escuelas.

Los taoístas y su refugio alejado de las ciudades constituirán uno de los pensamientos dominantes en la historia de china en lo que al pensamiento individual se refiere, ya que en el pensamiento social todavía es el confucianismo la nota dominante. Este pensamiento sí dejó escritos acerca del papel del ser humano en la naturaleza, pensamientos que los artistas recuperaron para crear su propio *modus vivendi*.

El pensamiento de Zhuang Zi 庄子 contempla diferentes aspectos tales como el conocimiento, la relatividad de las cosas, el *Wu Wei* 无为... conceptos que se verán ampliados en otros pensadores como Lao Zi 老子¹⁷⁸. Para Zhuang Zi 庄子 el conocimiento de las cosas es algo relativo que depende de nuestra concepción de éstas. Para Zhuang Zi 庄子 todas las cosas dependen de nuestro conocimiento y estarán condicionadas por nuestra propia perspectiva de éstas.

Zhuang Zi 庄子 fue contrario al sistema que regían las sociedades y desdeña cualquier elemento que pudiese estar relacionado con esta. Sus ideas giran en torno al concepto de *Wu Wei* 无为 que es recuperado del pensamiento de Lao Zi 老子, la relatividad de las cosas y el conocimiento. Pero en Zhuang Zi 庄子 lo principal es que el individuo debe volver al origen (este es uno de los preceptos del *Dao* 道 en Zhuang Zi 庄子), es decir a la naturaleza original, para desprenderse de todo condicionamiento y poder aprender a ver las cosas como son, tal y como se presentan en el entorno, y no como las hemos entendido, desde el punto de vista cultural y social. Este curso natural de las cosas es el *Wu Wei* 无为¹⁷⁹ que literalmente significa – *dejar que las cosas sigan su curso natural, inacción*–.¹⁸⁰ Cuando alguien no impone el yo y deja que todas las cosas sigan su curso aparece el concepto de *Wu Wei* 无为. Lo contrario al *Wu Wei* 无为 es el *Wei* 为, que se caracteriza por la imposición del yo y por tanto por la transformación de lo natural.

¹⁷⁸ parece que la obra de Zhuang Zi 庄子 fue anterior a la de Lao Zi 老子,

¹⁷⁹ ver la parte dedicada a Lao Zi 老子 donde se profundiza en el concepto de *Wu Wei* 无为 de *Dao Jia* 道家, *Escuela del Dao*

¹⁸⁰ Nuevo Diccionario Chino-Español

Recuperado del pensamiento de Lao Zi 老子, para quien el actuar es algo contrario al desarrollo de las cosas 为之败之, 执者先之。是以圣人无为故无败; 无执故无先 *el que actúa daña; el que arrebató, permite descuidos. Los sabios no actúan y por esto no dañan,*¹⁸¹ para Zhuang Zi 庄子 no podemos actuar contra la naturaleza ya que sería actuar contra el propio ritmo de las cosas. El *Wu Wei* 无为 será entendido en el pensamiento de los estudios de la paz como el mejor medio para resolver los conflictos de manera pacífica. Resolver los conflictos siguiendo el *Dao* 道 de la naturaleza, tomando como base los propios movimiento de las estaciones y en función de los ritmos naturales; es el sentido que tiene la palabra *Wu Wei* 无为 en el pensamiento de Zhuang Zi 庄子.

En la obra que nos legó este maestro, el 《*Zhuangzi* 庄子》 podemos ver que, junto con el desarrollo de lo que considera *Dao* 道 y la relatividad de las cosas, el tercero de sus presupuestos es la *libertad del individuo*. Por vez primera en la historia del pensamiento chino, el individuo encuentra que su libertad es digna de ser vivida. En el primer capítulo de la sección –*Capítulos Internos*–, se describen, mediante anécdotas, los principios que hacen de la libertad algo tan importante. El propio capítulo de la obra, que lleva el título de –*Ambulando en Absoluta Libertad*–, y nos habla de ese estado supremo en el desarrollo del individuo. La libertad en Zhuang Zi 庄子 es ese estadio al que llega el ser supremo tras estar en consonancia con todo lo que nos rodea. Cuando el individuo haya alcanzado ese estadio, su mente estará limpia de condicionamientos y de esta manera estaremos preparados para abordar las cosas desde un punto de vista nuevo, sin prejuicios sociales, morales o éticos. El individuo, en este estado de libertad absoluta, se reencuentra a sí mismo como un elemento más, y a partir de ahí comienza a cultivarse en armonía con lo que le rodea. Todos los actos propios del ser humano difieren dependiendo del contexto geográfico, social y cultural en el que nos desarrollemos, y es esta diferencia la que hace que en ocasiones se produzca el conflicto.

¹⁸¹ Lao Zi 老子 Cap. 64

宋人资章——而适诸越，越人断发文身，无所用之。
一治天下之民，平海内之政，往见四子藐姑射之山，汾水之
阳，宣然丧其天下焉

*Un hombre del estado de Song llevó algunas capas
ceremoniales al estado de Yu para venderlos. Pero los hombres
en Yu acostumbran cortar su pelo y tatuar sus cuerpos, así que
las capas fueron inútiles para ellos*¹⁸²

Son las diferencias culturales las que hacen diferentes a los seres humanos, y también son estas diferencias las que hacen que el conflicto esté latente entre los individuos. Con la idea planteada en el 《Zhuangzi 庄子》, y eliminando todo condicionamiento anterior, la mente vaciará todo aquello heredado de la sociedad para adentrarse en el reconocimiento de las cosas. De la misma manera que reconoceremos la Paz debemos reconocernos a nosotros y esto, en Zhuang Zi 庄子, debe ser visto como uno de los primeros pensamientos relacionados con la libertad mental, y por tanto individual. A pensamientos como el suyo debemos la recuperación de los valores de la Paz en la historia.

汝游心于淡，合气于漠，顺物自然而无容私焉，而天
下治矣

*deja tu mente vagar en la pura naturaleza, permanece
inactivo, sigue el curso natural de los eventos, y deja tu voluntad
personal a un lado. De esta manera el mundo será gobernado*¹⁸³

Mantenernos acordes al ritmo de las cosas, cultivar la mente para alcanzar la libertad y comprender que los prejuicios y las posesiones materiales no son más que añadidos del ser humano, son las ideas que Zhuang Zi 庄子 nos legó y que de gran modernidad pueden y deben ser recuperadas en el estudio de la paz.

¹⁸² Zhuangzi 庄子, Cap. 1

¹⁸³ Idem. Cap. 7

Según los planteamientos de Zhuang Zi 庄子, el individuo debe liberarse de sus conocimientos y aprenderlos de nuevo. Este procedimiento está ligado a los actos acordes con la naturaleza, a los cambios de los elementos. Lo aprendido debe ser liberado en el transcurso del cultivo de su propio cuerpo. La perfección de la mente, como dice Zhuang Zi 庄子 es el procedimiento por el cual el ser humano alcanza la liberación y es capaz de ver las cosas como son, sin ningún condicionamiento cultural, social o religioso. El individuo que se libera entra en un segundo plano del conocimiento, aquel por el cual la comunión de su espíritu con la naturaleza es completa. En este proceso el cuerpo deja de tener importancia y únicamente el espíritu queda como la esencia del ser humano mismo.

El Maestro comprende que lo que ata al individuo a permanecer ajeno a los dictados naturales es el acatamiento de los métodos. Las reglas dictan los actos de las personas y eso los convierte en individuos sociales, pero el individuo más allá de esto necesita cultivar su propio espíritu individual que se obtiene mediante la liberación de la mente; sólo vaciando la mente de condicionantes puede el individuo encontrarse a sí mismo tal como es, como ser natural.

El *Dao* 道 es el *Camino* o la *Vía* que guía a todos los seres. *Dao* 道 es todo aquello natural, propio de la naturaleza y que no está condicionado por la mano del ser humano. Es el ritmo natural de las cosas, de la misma manera que un río tiende a descender de la montaña y el humo asciende a los cielos, el *Dao* 道 debe desenvolverse naturalmente tal y como dicta la naturaleza. Es en este sentido en el que debemos ver el pensamiento taoísta.

De la misma manera que no podemos influir en el clima, en las estaciones o en el flujo natural de los ríos, el *Dao* 道 no puede ir contrario a los dictámenes de lo natural. El que alcanza el *Dao* 道 en toda su dimensión extraerá de éste la esencia del propio *Dao* 道, es decir, el *Qi* 气 que literalmente significa *aliento*, *aire*. El *Qi* 气 puede ser considerado como el *alma* del *Dao* 道¹⁸⁴. A este respecto fueron creadas las artes marciales chinas tales como el *Qigong* 气功, que puede traducirse como trabajo del *Qi* 气, o habilidad con el *Qi* 气. Juegan con lo natural y extraen el *Qi* 气 que es lo que da vitalidad. Con la práctica constante del *Qi* 气 se vivirá mejor y acorde al *Dao* 道 de lo natural.

¹⁸⁴ el concepto de *Qi* 气 será desarrollado en el capítulo dedicado al tema.

Según los taoístas, cuando alcanzamos el *Dao* 道 el hombre se encuentra perfectamente equilibrado con todos los elementos, y en este estado ya no le afectan los problemas humanos, tales como las enfermedades y la muerte. Si entendemos el *Dao* 道 en su conjunto comprenderemos que como seres engendrados de la propia naturaleza tenemos unos ciclos que cumplir y que esas etapas, como las estaciones, no pueden ser retrasadas con la imposición del *yo* sino que debemos aceptarlas como ciclos de transformaciones, como ciclos propios de lo natural.

➤ *Budismo*

Para concluir este apartado debemos centrarnos en el último de los pensamientos que dominaron en China y que aunque no se gestó en el *país del centro*, *Zhong Guo* 中国, encontró multitud de adeptos. El *Budismo* (*Fo Jiao* 佛教 como se conoce en la lengua china), o *Enseñanza de Buda* es una filosofía de pensamiento que aboga por el ser humano, por su liberación. Procedente de India, el *Budismo*¹⁸⁵ entró en China con gran fuerza y supo adaptarse a esta civilización que lo acogió sin miramientos, como otro modo de vida, como otra manera de afrontar la relación individuo-entorno, donde fue conocido con el nombre de *Budismo Chan*.

El nacimiento del *Budismo* se debe a la figura mítica Siddharta, *el que cumple*,¹⁸⁶ Gautama, conocido como Gautama o Sakyamuni (*el sabio de los Sakyas*), de quien se dice que nació en el año 556 a.n.e.¹⁸⁷ y murió en el año 476 a.n.e., exactamente con ochenta años¹⁸⁸. Este personaje se convertirá en Buda, que significa *el que está*

¹⁸⁵ La fecha de entrada del *Budismo* en China no parece ser muy exacta, pero la mayoría de autores ha fijado la fecha del año I n.e. (coincidiendo con la *Dinastía Han* 汉代(206-220)) como la más cercana, aunque no será hasta el siglo V n.e. que posea la importancia requerida para implantarse como religión en China. Parece que el Budismo se expandió desde el Ganges a partir del siglo III a.n.e..

¹⁸⁶ Percheron, Maurice “*Buda y el Budismo*”, traducción del francés por Jesús López Pacheco. Edt. Aguilar, 1959 pag.26

¹⁸⁷ *Idem.* pag. 19

¹⁸⁸ Las fechas de nacimiento y muerte de Gautama coinciden con las del maestro Kong 孔, 551-471 a.n.e., y explica la contemporaneidad de ambos personajes

despierto, término que aludirá al estado superior del individuo, cuando despierta y alcanza la iluminación y el ansiado *Nirvana*.

Gautama pertenecía a una familia de príncipes, que se apellidaban Sakya, por lo que en su vida estuvo rodeado de opulencia.. La historia legendaria del nacimiento de Buda narra cómo la esposa del señor de los Sakya, llamada Maya, tuvo una revelación en la que un elefante rosa le clavó, *una de sus dos puntas en su costado*¹⁸⁹, y que tras diez meses nació Buda. El propio nacimiento de Buda no es similar al de los hombres, ya que él nace por el costado derecho de Maya.

*salió por el costado derecho de su madre sin ninguna mancha,
lleno de ciencia y del recuerdo de existencias anteriores*¹⁹⁰

Tras dar a luz, Maya recostó a su hijo sobre un loto blanco, que se convertirá en símbolo del *Budismo*, de la meditación y del propio Buda. Cuando el niño se levantó del loto se dice que *camino siete pasos hacia cada uno de los puntos cardinales*¹⁹¹.

También se dice que, debido al amor que sentía hacia su futura esposa, Gopa, Siddharta salió de su palacio en tres ocasiones para tener encuentros con ella, por lo que pudo contemplar los sufrimientos de la vida al encontrarse con un viejo, un enfermo y más tarde un muerto. Estos tres aspectos de la vida, desconocidos para Siddharta hasta ese preciso momento, le hacen comprender que la vida sólo es sufrimiento y dolor.

A la edad de veintinueve años decidió abandonar todo lo que era y poseía, incluido su esposa y su hijo, al que no conocía todavía, y adentrarse en la búsqueda de la *Verdad* del mundo. Esa *Verdad* no estaba encaminada hacia la perfección sino más bien hacia un conocimiento verdadero de las cosas. Este episodio de la vida de Siddharta es recordado por los escritos como la “*Gran Salida*”.

¹⁸⁹ Percheron, pag. 22

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Idem.*

La labor de predicación de Siddharta le llevó a convivir con ascetas, en las montañas y alejados de las ciudades para poder meditar. Tras largos sermones y encuentros con diversos monjes o *yoguis* (practicantes del Yoga), Siddharta comienza a desprenderse de los deseos y de las pasiones, estando más cerca de la *Iluminación*. En su camino se retiró bajo una higuera durante seis años en los que se mantuvo en la más profunda meditación. En este estado el dios Mara comenzó a ver en Siddharta un peligro; lo que estaba alcanzando Siddharta podía liberar a los hombres y mujeres del ciclo de las reencarnaciones. Por este motivo, Mara envió a Siddharta todo tipo de impedimentos y tentaciones para lograr su cometido, siendo todos los esfuerzos en balde. Buda alcanzó el Nirvana, y se elevó por encima de los restantes seres humanos.

(Buda)... pensando la Paz eterna del Nirvana con el amor que sentía hacia los hombres, prefirió llegar a ser Buda para todos y esperar a que la redención humana estuviera completada¹⁹²

Las enseñanzas del *Sabio de los Sakyas* (Sakyamuni) no fueron escritas por él, y lo que sabemos es lo que dejaron escrito sus discípulos. Parece, según dicen los discípulos y se cuenta en los escritos, que Gautama pronunció su primer discurso en Benarés, el conocido como “*Sermón de Benarés*” y que este discurso resumió sus enseñanzas. Para Gautama la vida es sufrimiento. El sufrimiento nace por el deseo, por lo cual debemos evitar cualquier deseo por nuestra parte. Cuando el individuo haya alcanzado ese estado de *no-deseo* habrá obrado con la correcta actitud, y habrá abandonado todos sus propios intereses. En este sentido, el *Budismo* más que una religión de masas debe entenderse como una religión del propio individuo; del individuo para con él mismo como pensamiento de autoconocimiento.

Antes de dejar este mundo, Buda, sentado en posición de loto, pudo reunir a su pueblo y encomendarles las “*Cuatro Verdades*” y las “*Cinco Reglas de la vida*”. Estas reglas son la compasión, el no tomar nada indebidamente, no mentir, no usar drogas o

¹⁹² Percheron, pag.34

alcohol y el respeto a la mujer “*no cometer acto carnal ilegítimo y fuera de lo natural*”¹⁹³. Por su parte, las “*Cuatro Verdades*” de las que habla Buda son: la vida es sufrimiento, el sufrimiento o dolor procede del deseo, el cese del dolor es posible eliminando las pasiones y la salvación se hace en ocho caminos llamados “*Octuple Noble Vía*”. Estos cuatro puntos resúmen la doctrina budista como un pensamiento encaminado a la liberación del individuo y que no considera la necesidad de los dioses, como los concebimos en Occidente, para tal fin.

Tras haber pronunciado el discurso, Buda se recostó sobre su lado derecho y meditó en la obtención del *Nirvana*. Su estado no cambió en este paso, nadie pudo percibirlo.

La doctrina budista gira en torno a los *Dharmas*¹⁹⁴. Al igual que el resto de documentos del pensamiento original, el *Dharma* se basa en el estudio de lo que nos rodea y del origen del ser humano, a través de los ciclos de causa-efecto.

*lo que había que conocer eran los mundos superiores e inferiores, cielos e infierno, no percibidos por el hombre corriente*¹⁹⁵

Al igual que el pensamiento inicial en China, el budismo original vio en los elementos que nos rodean las claves para entender el mundo, el origen de nuestra especie y de lo que ocurre en la tierra. Con los *Dharma*, como explicación de estas preguntas existenciales del ser humano, se apuesta por la salvación de la especie, del ser humano, no limitándose este aspecto únicamente a los brahmanes o monjes, sino poniéndolo al alcance de cualquiera. Todos los individuos pueden liberarse si cultivan los preceptos indicados por Buda y si se desligan de las pasiones como principal elemento de conflicto violento entre las personas. Para facilitar la liberación del individuo se concretó la figura de los Bodhisatvas, quienes pudiendo alcanzar el Nirvana, optaron por quedarse en este mundo y ayudar a los seres humanos.

¹⁹³ *Idem.* pag. 40

¹⁹⁴ Dharma en sánscrito significa *las cosas como son*, y se aplica al *Hinduismo* y al *Budismo*, y se relaciona con la Ley Universal, la ley natural que han de seguir los seres humanos.

¹⁹⁵ Percheron, pag. 49

Las dos escuelas en las que se divide el *Budismo* son el *Hinayana*, *Pequeño Vehículo*, (conocido en China como *Xiao Cheng* 小乘), y el *Mahayana*, *Gran Vehículo*, (*Da Cheng* 大乘 en la lengua china). La principal diferencia entre ambas ramas del budistas es que mientras el *Hinayana* contempla que la salvación sólo es posible para los monjes, el *Mahayana* pretende extender este privilegio a todos los seres vivos.

• *Budismo en China*

El Budismo penetró en China en el siglo I n.e. procedente de India. En este momento en China reinaba *Han Dai* 汉代, *Dinastía Han*, que se caracterizó por un periodo de florecimiento, la última dinastía gobernada por chinos y establecimiento de la capitalidad en Beijing 北京. Este periodo dio a conocer a Ming Di 明帝 (r.57-75), el Emperador Ming 明 (*brillante*), segundo emperador de esta dinastía y del que se dice que envió una expedición a India de la cual trajeron cuarenta y dos volúmenes de *Sutras Mahayanistas*¹⁹⁶.

Los primeros budistas en adentrarse en China se encontraron con un país confucianista, desde el plano social, y en el que la *Escuela del Dao* era considerado el abanderado del pensamiento individual. Por este motivo, y por el pasado animista del pueblo chino que no cree en los dioses como creadores del Universo, el *Budismo* tuvo que adaptarse a estos preceptos para configurarse como un tipo de pensamiento en el que tuvieran cabida ambos aspectos, el de la *Escuela del Dao* y el de la *Enseñanza de Buda*¹⁹⁷.

Boddhidharma entró en China procedente de India y fue el que introdujo el Budismo en el país, con el nombre de Budismo Chan 禅 en China y Zen en Japón. Es considerado el primer patriarca budista de China y el 28 de la generación del budismo.

¹⁹⁶ *Idem.* pag. 177

¹⁹⁷ ejemplo gráfico de la relación entre el Budismo y el Daoísmo lo podemos encontrar en la figura de Guan Yin “la que oye el llanto del mundo”. Este personaje es una mezcla entre el dios budista Avalokitevara y la diosa madre tradicional china.

Siguiendo a Percher¹⁹⁸, para el asentamiento del *Budismo* en China se necesitaba un personaje netamente chino. Este fue encontrado en la figura de Xuan Zang 玄奘 (603-664), quien estuvo en India algún tiempo por lo que pudo aprender y conocer los secretos del *Budismo*, fue el introductor de los Sutras budistas y será recordado con el pseudonimo de Tripitaka. Este monje, en el siglo VII funda en China la *Escuela Wei-Shi*, con nociones del budismo *yogacara* “sólo la conciencia”, que se dividirá con el tiempo en la del Norte y la del Sur. Esta escuela basaba sus preceptos en el *Budismo Mahayana*, y para el estudio de esta corriente, Xuan Zang 玄奘 redactó la obra “*Tratado de la Realización*”. Este tratado son las “*consideraciones según las cuales toda cosa no es más que una idea*”. En el 680 n.e. el discípulo de Xuan Zang 玄奘, Kui Ji 窥基 (632-682) redactará una *Enciclopedia Mahayanista*.¹⁹⁹

El *Budismo Mahayana* considera que en el individuo hay unas etapas de *causa-efecto* que se denomina *Karma* (*Yin Guo* 因果). Lo que somos en esta vida es consecuencia de lo que fuimos en una vida anterior, y lo que seremos en el futuro se debe a lo que hacemos en el presente. Este método de *causa-efecto* es visto por Anne Cheng con ciertos paralelismos con la tradiciones de los antepasados en China. Los antepasados estaban ligados a los seres actuales, mediante el culto, y lo que condiciona el futuro podrá derivarse de ese tributo a los antepasados. La muerte sería otro estadio de la vida del ser y no el fin de su existencia. Esta sucesión de *causa-efecto* vista en el *Karma* está inserta en el *Samsara*, *Rueda de los Nacimientos y de las Muertes*. Cuando el individuo logre desprenderse de cualquier condicionamiento de deseo o de ignorancia por parte de las cosas que le rodean, podrá romper el *Samsara* y de esta manera alcanzará el *Nirvana* o *Niepan* 涅槃.

Alcanzar el *Nirvana* no es una tarea fácil. Requiere disciplinas de meditación. El objetivo principal es llegar al *no-no*, es decir negar la negación. Se trata de un proceso por el cual el individuo se libera de esa ignorancia que le hace aferrarse a los deseos. Los deseos nos atan al ciclo de los *Karmas* y es lo que hace que no podamos desprendernos

¹⁹⁸ *Idem.* pag.181

¹⁹⁹ *Idem.* pag.183

de los ciclos, que se repiten. Con la meditación absoluta se intenta que el individuo niegue el propio yo, mediante la observación de lo que le rodea. La escuela del Budismo Chan intentará dar explicaciones acerca de qué es lo que se debe observar y porqué²⁰⁰.

- Budismo Chino (chanismo o Zen)

Se dice que Bodhidharma o Ta Mo, discípulo de la 28 generación de Buda, procedente de India llegó a China en el año 520 n.e.²⁰¹ y fundó esta rama del *Budismo* en China. Bodhidharma se convirtió de esta manera en el primer patriarca chino. A partir de él la sucesión de patriarcados se hace notable en China. Bodhidharma nace en el sur de India en el 440 n.e. Fue el tercer hijo del Rey Simhavarman. Se sabe que el monje Prajnata lo instruyó en el *Budismo* y lo empujó a marchar a China, donde en el 475 n.e. hace su entrada por Nan Hai 南海, al sur del país.

Para el estudio del *Budismo* chino tenemos como fuentes principales; Dao Xuan 道宣, en el 645 con las “*Biografías de Monjes Ejemplares*”²⁰², Dao Yuan 道原, en el 1002, con “*Anales de la Transmisión de la Lámpara*”²⁰³, y el “*Sutra de Hui Neng*”.

Parece ser que Bodhidharma se entrevistó con el emperador Wu de los Liang a su llegada a China, y que en el año 496 n.e. comienza la construcción del Shaolin Miao 少林 庙, “Templo Shaolin”, templo dedicado a la meditación, al que algo después llegará Bodhidharma. Una vez estuvo meditando durante largo tiempo frente a un muro, por lo que en las representaciones pictóricas se le presenta en esta actitud. Esta hecho le llevó a ser nombrado por sus contemporáneos como *Brahman que mira la muralla*. La muerte de

²⁰⁰ El cánon budista se divide en dos partes: “*Las Tres Joyas*”, que son: *Me refugio en Buda, Me refugio en el dharma, Me refugio en el sangha*. Y los “*Cinco Reglas de la Vida o Preceptos*”, no destruir la vida, no robar, no cometer adulterio, no mentir, abstenerse de bebidas embriagadoras, junto con las “*Cuatro Verdades*” la vida es sufrimiento, el sufrimiento o dolor procede del deseo, el cese del dolor es posible eliminando las pasiones y la salvación se hace en ocho caminos llamados “*Octuple Noble Vía*”

²⁰¹ Maillard Chantal, obra citada, pag.55

²⁰² 《Xu Gaoseng Zhuan 续高僧传》

²⁰³ 《Jing de juan deng lu 京得卷登录》

Bodhidharma llegará en el año 528 para unos, y el 543 para otros, por envenenamiento, y sus doctrinas serán recogidas por su sucesor Hui Ke 慧可 (487-593).

Dentro del *Budismo Mahayana* existen dos corrientes diferenciadas: *Madhyamaka, Doctrina del Medio* y *Vijnanavada* o *Yogacara, Doctrina de sólo la conciencia*. La primera de estas doctrinas, más afianzadas en China, es también llamada *Sunyavada, Doctrina del Vacío* expuesta por Nagarjuna en el siglo II n.e., por la cual todo lo que existe es vacío, “*incluso la idea de Vacío*”²⁰⁴. El *Vacío* o *Sunyata* tendrá su reflejo en los pensamientos de la *Escuela del Dao*, dictados que influenciaron a su vez a los artistas, sobretudo a los pintores, como ya veremos. La otra corriente que hemos comentado es el *Vijnanavada* o *Yogacara* que se debe a la figura antes comentada de Xuan Zang 玄奘.

Adentrándonos en el *Budismo Chan*, debemos dedicarnos al “*Sutra de Hui-Neng*”²⁰⁵ que reúne los sermones de Wei-Lang (638-713), “*el Maestro Dhyana*”²⁰⁶ más importante de los *Tang*”²⁰⁷. Este texto es el único al que se denomina *Sutra* ya que este término estaba reservado para los sermones de Buda y para los Boddhisatvas. En la sucesión de patriarcas budistas en China, Wei-Lang ocupa el rango del sexto patriarca chino, y en consecuencia el 33 patriarca del *Budismo*. Sus sermones constituyen la base en el estudio de la rama china del *Budismo*, y nos adentra en el cánón de este pensamiento. Cuando Hui Neng 惠能 sustituye al quinto patriarca, establece su escuela en el sur, escuela que se basó principalmente en “*no predicar con palabras*”²⁰⁸. Esta escuela está basada en el *Budismo Mahayana*, que a su vez se basaba en el “*Sutra del Diamante*”.

²⁰⁴ Chantal Maillard, pag.53

²⁰⁵ Hui Neng 惠能(638-713) es el sexto patriarca budista chino y el 33 budista. De procedencia humilde, era un pastor, llegó a convertirse en sucesor del quinto patriarca debido a su capacidad para comprender las enseñanzas del budismo. En un concurso de poemas Shen Hsiu, que formará la escuela de budismo del norte, comparó la mente con un espejo que debía ser limpiado. Por su parte Hui Neng dijo “no habiendo mente no espejo, no hay nada que limpiar”. Este aspecto demuestra la capacidad de Hui Neng para conocer los misterios budistas.

²⁰⁶ El Dhyana en el *Budismo Mahayana* está orientado a ser una doctrina del vacío

²⁰⁷ “*El Sutra de Hui-Neng*”, traducido al inglés por Christmas Humphreys and Wong Mou-Lan en Shanghai, 1929 y revisado por Kong Ghee.pag 7

²⁰⁸ *Idem.* pag. 3

El pensamiento del *Budismo Chino* se centra en la unión de pensamientos de la *Escuela del Dao* y elementos propiamente budistas. Si para la *Escuela del Dao* todas las cosas poseen un contrario (visto en los binomios *Yin-Yang* 阴阳), Hui Neng 惠能 dejará constancia de esta misma unión en los conceptos de *Samadhi* (*Nirvana*) y *Prajna* .

*samadhi es la quinta esencia de prajna, mientras que prajna es la actividad de samadhi... samadhi engendra a prajna, prajna engendra a samadhi*²⁰⁹

*¿a qué es análogo samadhi y prajna? Son análogos a una lámpara y su luz. Con una lámpara, hay luz. Sin una lámpara habrá oscuridad. La lámpara es la quinta esencia de la luz y la luz es la expresión de la lámpara. En nombre son dos cosas, pero en sustancia son una misma. Lo mismo sucede con Samadhi y Prajna*²¹⁰

Si bien podemos ver los conceptos de *Samadhi* y *Prajna* están cercanos a las nociones de *Yin-Yang* 阴阳 planteadas en la *Escuela del Dao*. Una sin la otra no pueden vivir. Mientras una es la esencia de la otra, ésta es su expresión y viceversa.

El *Budismo* en China encontró adeptos por su capacidad para fusionarse con el pensamiento propio de los chinos. En este sentido los concepto vistos arriba se relacionan con esa búsqueda del equilibrio de la *Escuela del Dao*, que libera al individuo hacia el mundo de los inmortales, mientras que el *Budismo Chino* verá que entender el binomio de *Samadhi* y *Prajna* debe ser el medio para alcanzar el *Nirvana*, ese otro tipo de liberación que encamina al individuo a esferas más altas, a la elevación de la mente al haber comprendido la verdad de las cosas, que conlleva a la ruptura de la rueda de la vida y a alcanzar la Paz con su propio individuo.

²⁰⁹ *Idem.* pag. 33

²¹⁰ *Idem.*

Como dijimos arriba, Hui Neng 惠能 fue un maestro que practicó el *Dhyana*, o *Chan* en China. El *Dhyana* (*meditación*) y el *Samadhi* mantienen una relación aparente, vinculada a la liberación del individuo. Para alcanzar esta liberación debemos estar fuera de todo apego para poder llegar a la Paz interna. El *Dhyana* conduce al ser humano a lograr desprenderse de los objetos que no le sean propios a su naturaleza.

*Dhyana significa estar libre de apegos a los objetos externos y
Samadhi significa lograr la paz interna*²¹¹

La importancia del *Budismo* en China radica en que aunque fue entendido en India como un tipo de religión de salvación del hombre, por influencia de la *Escuela del Dao*, llegó a convertirse en un pensamiento de salvación para todo el mundo, en el cual la violencia no tiene cabida. Los budistas huyen de las sociedades de la misma manera que hicieron los taoístas.

El *Budismo* debe ser entendido como un pensamiento de corte extranjera que pudo adentrarse en el pensamiento de los chinos por su relación con la *Escuela del Dao*. Ambos pensamientos apostaban por la salvación del ser humano, pero mientras la *Escuela del Dao* ubicaba esa salvación en la tierra y en esta vida, el *Budismo* en India lo entendía en una futura vida, dentro del ciclo de reencarnaciones de la *Rueda de la Vida*.

La *Escuela del Dao*, el *Budismo* y el *Confucianismo*, fueron pensamientos acordes con los movimientos naturales del Universo, y con la relación del individuo con el entorno, por lo tanto opuesto a las ciudades *lo que es de la naturaleza es la fuente de la felicidad humana, y lo que es del hombre es la raíz de los sufrimientos humanos*²¹². Este sentido es el que liga a los chinos con la naturaleza y hace que posean la capacidad de reconocer los valores de la naturaleza para extrapolarlos a la esfera de lo social. Reconocer la Paz en todos los rincones de nuestra vida liga al individuo a su estado natural, del que aprende y en el que se desarrolla.

²¹¹ *Idem.* pag. 36

²¹² Feng Youlan, “*Breve Historia de la Filosofía China*”, pag.37.

El pensamiento chino, encontrará en los elementos las respuestas a las cuestiones de los seres humanos. La observación de la naturaleza da respuestas a muchos de los problemas de las sociedades de su momento, muy relacionado con los dictados que vimos que promulgaba el *Budismo*, o con lo que Confucio 孔夫子 promulgó durante toda su vida, el concepto de *Xiao* 孝, *piedad filial*, como mecanismo por el cual cada cosa tiene una función. Como las estrellas y las nubes, cada persona posee una función en la vida y debe ser respetada, y el ascenso en las posiciones de cada uno se obtiene mediante el conocimiento.

Observando que entre los elementos naturales no existe enfrentamiento, comprendiendo que los cambios no deben ser entendidos como fenómenos negativos, sino como un proceso cíclico que acaban y engendran otros, los pensadores y pintores chinos nos legaron las mejores ideas para el buen desarrollo de las sociedades; sólo observa el entorno que te rodea, imita a la naturaleza en sus actos y vive acorde a los movimientos naturales de las cosas. Únicamente manteniéndote en armonía con el resto de elementos vivos podremos crecer, socialmente hablando, como individuos en una sociedad pacífica. Olvida los deseos y mantente en el *Wu Wei* 无为, dejando que las cosas se desarrollen naturalmente, no intervengas en estos procesos, de la misma manera que el agua no sube la montaña. Este es el secreto que nos lega la cultura china y que sería recomendable recuperar en la búsqueda de mecanismos para alcanzar la Paz.

Para comportarnos como humanos la mejor manera es recuperar los valores naturales que nos corresponden y que perdimos. Valores que aún podemos encontrar en el entorno y que nos devuelven a ese estado de paz natural, de los elementos y de la cohesión y coexistencia pacífica de todas las cosas vivas que lo componen. La armonía de los elementos, el *Yin-Yang* 阴阳 de la naturaleza deben ser observados, entendidos y puestos en práctica, y el ejemplo más claro que poseemos en China está en las imágenes de Paz, extraídas de la naturaleza, en las que el hombre recupera su lugar en el círculo de elementos, que se encuentra entre el Cielo, *Tian* 天, y la Tierra, *Di* 地, y que depende con la misma dependencia que tiene el sol con la luna y las estrellas, del movimiento rítmico y natural del entorno al que indiscutiblemente pertenecemos. Imágenes que poseen un bagaje extraído del pensamiento.

El pensamiento heredó algunas ideas que ligaban al individuo con la naturaleza, donde éste se encontraba a sí mismo y donde aprendía a valorar sus bondades. En estos estados de la naturaleza podemos encontrar todos los conceptos necesarios en los estudios sobre la Paz; fraternidad y tolerancia entre los elementos en el proceso de cambio de los fenómenos naturales, equilibrio y armonía de todas las fuerzas para el óptimo desarrollo de todos los elementos, coexistencia pacífica y desarrollo sostenible... toda una serie de conceptos atribuidos a los seres humanos y a ese proceso por el cual el desarrollo de las sociedades sea igualitario para todos. La observación de elementos de tales categorías educa a la sociedad en la comprensión de la propia naturaleza y hace que el individuo se sienta ligado a ella.

Trataremos de recuperar espacios de Paz, desde el punto de vista de la *Paz Imperfecta*, concretamente en la China Clásica y en la pintura. Como otra manifestación propia de los seres humanos, el arte se concibe como un acto de suma importancia, y que al servicio de las cortes y de los reinos se ha convertido en vehículo visual de transmisión de ideas y acontecimientos. El estudio de la paz desde el campo de la historia del arte, en nuestra visión de la paz en China, debe ser compendida como una contribución visual y plástica que basándose en la naturaleza es capaz de reflejar estados anhelados por el ser humano; estados pacíficos en armonía con la naturaleza, que nos liga a la tierra y nos hace más humanos. La recuperación de estos espacios de paz hace que el individuo se recree en el arte como manifestación de los sentidos, pero al mismo tiempo esos sentidos basados en la naturaleza hacen que el espectador, al contemplar la escena, se imbuya de conceptos naturales extraídos del entorno; tales como armonía, solidaridad, tolerancia, igualdad, equilibrio, espíritu natural, no interferencia de la mano del hombre, amistad y amor hacia los elementos naturales.

Reconocer la Paz en la Historia es, en estos tiempos, una tarea que adquiere gran importancia cuando no urgencia por la propia caracterización del momento histórico que vivimos. De un lado, para una comprensión –generosa- de nosotros mismos, en

*la que reconoczamos nuestras –bondades-, como característica cultural y ontológica, en nuestro devenir histórico, que nos permita una perspectiva altruista, filantrópica y solidaria de nuestro futuro. De otro, porque la humanidad no ha sido capaz, todavía, de abolir la violencia y la guerra como instrumentos de la política, como epifenómenos y consecuencias del miedo y de la falta de confianza en el propio género humano para resolver muchos de sus conflictos de una forma más pacífica y menos catastrófica*²¹³

El reconocimiento de la Paz, como se lee en esta cita, es uno de los procesos más urgentes y necesarios en los tiempos que vivimos. Este reconocimiento puede ser visto desde muchos campos diferentes. Podemos reconocer la paz en la literatura, en la música, en el pensamiento de los pueblos, en las costumbres y porqué no en la pintura. La paz vista desde este punto, es entendida como aquellas manifestaciones que ligan al individuo hacia actos -no violentos-. Todas aquellas manifestaciones que nos haga adquirir una *comprensión –generosa- de nosotros mismos* es merecedora de ser reconocida y valorada. Entendernos para poder convivir de manera adecuada a las exigencias de todos, es la base de una buena sociedad, y la ruptura de estos cánones es lo que liga al individuo a enfrentamientos.

La Paz puede ser reconocida en muchas partes pero el inconveniente es que el individuo no ha sido capaz de verla. Inserto en el ritmo de las ciudades, los seres humanos hemos olvidado la esencia de nuestros propios valores. Por esto, para reconocer la paz, primeramente debemos reconocernos a nosotros mismos como individuos naturales. El reconocimiento de uno mismo hace que el individuo comprenda que antes que nada es parte del Universo, de él viene y a sus ciclos se encamina. Este enlace del ser humano con el entorno es el primer elemento que se debe tener en cuenta a la hora de reconocer la paz; el autoreconocimiento de uno y el reconocimiento de todos los individuos como parte del Universo natural, y como seres iguales.

Como podemos ver, si queremos reconocer la paz, consideramos que el primer paso debe ser mirar hacia nuestro propio interior como individuos, volver al origen, del

²¹³ Francisco A. Muñoz, Mario López Martínez, en el prólogo de la obra “*Historia de la Paz, Tiempos, espacios, actores*”

que hablan los *taoístas*, para comprender que en la naturaleza tenemos nuestro principio como seres, que debemos preservarla para preservarnos nosotros mismos y que hay que observarla para entenderla y entendernos como individuos.

En nuestras sociedades, se ha perdido el contacto de todos con todos, y del mismo modo se ha olvidado la propia naturaleza del hombre. La pérdida de esta naturaleza, que nos hace humanos, es uno de los elementos imprescindibles para el desarrollo social. Esa naturaleza perdida podemos hayarla en el medio, ya que de él adquirimos esos valores, y en esa vuelta al origen el ser humano está al mismo nivel que el resto de elementos de la naturaleza. Este acto nos acercará al entendimiento de los valores que adquirimos naturalmente y que nos ligaban más hacia actos no violentos, posibilitando su recuperación para el bien social.

La naturaleza se presenta como guía en el reconocimiento del individuo y como paso previo para el reconocimiento de la Paz. La Paz es un acto del ser humano con características similares a la armonía del Universo, por lo que nuestra guía es el ejemplo ha seguir. Habiendo recuperado los aspectos que nos ligan a nuestra naturaleza pacífica, como parte del entorno, estaremos en condiciones de saber reconocer la Paz.

Creemos que el segundo paso no sería posible sin el primero. Basándose en los aspectos extraídos de la observación de lo natural, el individuo estará en condiciones de reconocer espacios de Paz allá donde vaya. Debemos saber lo qué es la Paz en sí misma, para poder reconocerla, y una de los medios más adecuados que nos presenta China es la observación de la naturaleza al mismo nivel que el resto de elementos de nuestra convivencia.

El reconocimiento de la Paz desde los diferentes aspectos de la sociedad es la tarea que se presenta en la actualidad; recuperar esos estados pacíficos para convertirlos en elementos educativos para la sociedad. Que el ser humano descienda su posición dominante del mundo para encontrarse al mismo nivel que el resto de las cosas vivas y hacer que se desarrolle de acuerdo con el ritmo armonioso de la naturaleza, nos encamina hacia esferas en las que las desigualdades no son entendibles, en las que todos vivan pacíficamente bajo las alas de una sociedad en la que los conflictos sean resueltos por

vías pacíficas, de la misma manera que la sabiduría de la naturaleza supo entender que los cambios a los que nos enfrentamos deben ser vistos como el final de un proceso y como el principio de otro, y no como situaciones o actos con connotaciones negativas. El conflicto es propio de los seres humanos y resolverlo de manera pacífica es propio del desarrollo equilibrado de la naturaleza.

*la gente común son como las estrellas. Algunas estrellas aman el viento, otras aman la lluvia. El curso del sol entre la luna posibilita el invierno y el verano. El curso de la luna entre las estrellas posibilita el viento y la lluvia*²¹⁴

Este tipo de metáforas remiten al ritmo natural de las cosas y lo relacionan con el pueblo, con la gente común. El pueblo debe desenvolverse de esta manera, para que, en su ritmo y ciclo de cambios, posibilite el nacimiento de otros elementos y, así en la cadena de cambios, el humano comprenda su función. El sol y la luna mantienen un ritmo que equilibra los restantes elementos, y este equilibrio posibilita la armonía de la naturaleza, de la misma manera debe ser aplicado a la esfera de lo social.

Viendo al ser humano como un elemento más del entorno, a la misma altura que el resto de elementos, debemos comprender que el estado anhelado de la Paz en los individuos puede ser reencontrado en el estudio de los propios mecanismos de desarrollo de la naturaleza.

Sun Bin 孙宾 dijo: entre el cielo y la tierra no hay nada más precioso que el ser humano (...) favores otorgados por el cielo y la tierra, y la armonía del pueblo, cuando esas tres condiciones no están presentes, te expondrás a problemas aunque ganes la victoria. Por consiguiente ve a la batalla sólo cuando poseas estas tres condiciones; ve a la guerra sólo cuando no haya alternativa. Es por esto por lo que aquellos que luchan con los favores del cielo no tienen que luchar repetidamente. Cuando todos esos tres factores favorables no están presentes, puedes a

²¹⁴ “The Great Plan”, en el 《Shu Jing 书经》, pag. 62

*veces ganar victorias menores, pero eso es sólo porque tienes la ayuda de las secuencia celestial de los eventos*²¹⁵.

Esta cita del estratega militar Sun Bin 孙宾²¹⁶ es un reflejo de la importancia que para los pensadores chinos tiene la paz. Aunque Sun Bin 孙宾 sea un entendido en cuestiones militares ante todo defiende la importancia del ser humano, y considera que la armonía del pueblo es uno de los factores para el buen desarrollo de la sociedad. Cuando la armonía se pierde, los seres humanos se verán envueltos en grandes problemas que desencaminarán en las guerras. Sun Bin 孙宾 sigue ligado a los pensamientos anteriores a Xunzi 荀子, al situar al Cielo y la Tierra por encima de los seres humanos. El Cielo y la Tierra marcan los designios de los hombres, así que a ellos nos debemos. Lejos de considerar a este estratega como un pacifista, que no lo es, lo importante de su postura es ese hecho de considerar que la guerra es el último de los escalones que debe dar el ser humano en la resolución de conflictos, y que antes que nada el gobernante debe contribuir a la armonía de su pueblo.

Con este estudio pretendemos abrir la puerta del reconocimiento de estados de Paz en la cultura china, que basados en los pensamientos de las diversas escuelas se extrapolará al campo del arte, concretamente en la pintura, que como manifestación de lo sentidos se encarga de plasmar los mejores y más perfectos sentimientos que existen; los de los elementos que componen la naturaleza. Un reconocimiento de la Paz que no puede entenderse sin el reconocimiento del individuo, y que los chinos supieron entender desde tiempos antiguos. Para ellos, y siguiendo el pensamiento taoísta, el individuo debe conocerse como tal, aprender sus propias bondades como ser viviente, y de esta manera podrá aplicar estas ideas a la esfera de lo social.

El camino de la Paz en una tarea nada sencilla y el reconocimiento de ésta es algo necesario como instrumento o mecanismo de educación pacífica. Nos reconocemos como individuos para poder reconocer que el resto de los individuos también tienen su misma

²¹⁵ Sunzi, *“The Art of War”*, and Sun Bi *“The Art of War”*, Library of Chinese Classics, Foreign Languages Press, Beijing, 1999. pag. 153

²¹⁶ Sun Bin 孙宾, estratega militar chino que realizó la obra *《Bing Fa 兵法》* “*El Arte de la Guerra*”, en la que da instrucciones de mediación en conflictos y tácticas militares.

naturaleza, y que como seres naturales que partimos de un mismo origen, debemos desarrollarnos en armonía, sin interferir los unos en los otros. Habiendonos reconocido y habiendo aprendido de la naturaleza, el reconcimiento de la paz se hará en todos los rincones de la vida diaria del individuo, ya que con la experiencia adquirida de la observación de la naturaleza, los espacios pacíficos que se le presentan pueden ser apreciados. De otra manera el individuo estará frente a escenas y actos pacíficos y no podrá reconocerlos, por la sencilla razón de que no sabe qué es lo que se entiende por paz, actos pacíficos y manifestaciones de paz.

La Paz está presente en muchos actos de los seres humanos, y debemos estar en posesión de las cualidades apropiadas para contemplarlas. Estas cualidades extraídas de los elementos naturales que integran el cosmos del Universo en China, sitúan al hombre en estados de igualdad social y le hace comprender que no es el único ser del planeta. Como elemento más de ésta se debe al cumplimiento del ritmo de la vida y está inserto en los cambios, de la misma manera que la nube se transforma en agua y desciende a la tierra.

Volver al origen, como decía Zhuang Zi 庄子, para aprenderlo todo de nuevo y como recién nacidos enfrentarnos a las cosas por primera vez, para comprender el verdadero significado de las cosas, de las palabras y de los hechos. En el origen, en la naturaleza como origen de todo, el pintor extrajo este pensamiento Taoísta y lo aplicó en la confección de obras que buscaban en la plasmación de los elementos los secretos que esconden las cosas, para poder transmitir el espíritu de la naturaleza a través del pincel. Comprender la naturaleza y plasmar sus sentimientos en la obra es un procedimiento arduo que requiere un estudio exhaustivo de los elementos. Llegar a comprender los cambios a los que se deben estos elementos, conlleva también un proceso de conocimiento y aprendizaje para poder entender los mecanismos que hacen que éstos se desarrollen acordes a los ritmos, y que la armonía de la naturaleza sea completa.

Comprendiendo que el diálogo es uno de los mejores mecanismos de regulación de conflictos, dialogemos de la misma forma que lo hacen los elementos de la naturaleza,

manteniendo la armonía necesaria para que los diferentes actores naturales no se vean sometidos por ningún elemento y puedan desarrollarse libre y naturalmente.

Los conflictos, que entendimos como la mala gestión de los recursos energéticos del medio, necesitan de mecanismos de regulación naturales. Para el ser humano la mejor opción de regulación es mediante la empatía hacia la naturaleza, para comprender sus ciclos de cambios y así poder comprenderse a sí mismo. La regulación pacífica de los elementos que componen el entorno sirven de ejemplos para las sociedades. Copiar, imitar, aprender y hacer nuestros los mecanismos contemplados en las *Diez Mil Criaturas Wan Wu* 万物, en todas las cosas que existen y que se desarrollan, evolucionan y perduran con tácticas acordes a los propios ritmos de las estaciones devolverá al ser humano a los estados primigenios en los que pudo convivir pacífica y armónicamente con el entorno.

2. LOS ORIGENES DE LA PINTURA CHINA

2.1. La Cultura China

Veo que la mayoría de sus misioneros tienen mucha tendencia a hablar con desprecio de los conocimientos de los chinos; sin embargo, dado que su lengua y carácter, su forma de vida, sus artes manufacturas e incluso sus juegos difieren de los nuestros como si de gentes de otro planeta se tratara, es imposible que incluso una descripción desnuda pero exacta de aquellos que practican no nos aporte unas luces considerables y en mi opinión mucho más útiles que el conocimiento de los ritos y de los muebles de griegos y romanos a que se entregan tantos sabios²¹⁷

Carta de Leibniz escrita al padre Verjus en 1705.

²¹⁷ J. Gernet “El Mundo Chino”, Pag. 456

Las diversas escuelas acaecidas en China en el período histórico previo a la caída de la última de las dinastías, asentaron la base del pensamiento cultural-filosófico de los chinos, y fueron consideradas las primeras pruebas culturales, claramente aceptadas del país, aunque no las únicas.

De esas primeras épocas, dominadas por las sociedades agrarias, se han desarrollado una variedad de fenómenos en el ámbito cultural. Si por algo han sido característicos los chinos es por el desarrollo de las artes, poesía, literatura, matemáticas, astronomía, medicina... contribuyendo, en siglos posteriores, al engrandecimiento cultural de los pueblos. *papel, brújula, y timón de codaste... aplicación del molino hidráulico a la producción textil... la carretilla... los explosivos... la rueca hacia 1300, la xilografía... y el hierro fundido ((a finales del siglo XIV).*²¹⁸

Las “artes del pincel”²¹⁹, desarrolladas desde los primeros momentos, contribuyeron a la creación de todo un mundo nuevo, que necesitaba de academias, escuelas, subvenciones imperiales, técnicas, maestros, discípulos... compendio literario-artístico de gran valía y riqueza cultural.

La poesía y la literatura encuentran los más bellos ejemplos de las manos de los mejores poetas del momento, creando una tradición imponente y duradera. Estos poemas alaban las bondades de todas las cosas engendradas, engrandecen a los más importantes personajes de todos los tiempos, se recrean en los sentimientos interiores o tratan de comunicar su apego o no por la clase dirigente.

La observación de todo lo que les rodea hace que los chinos estén permanentemente examinando las cosas, investigando (en el sentido de la *Escuela del Dao*) para saber qué se esconde tras la mera observación, caso de la astronomía, que estuvo muy en boga durante los primeros momentos y se siguió desarrollando por las posibilidades que presenta. Del “*Libro de las Estrellas de Gan y Shi*” se dice:

²¹⁸ *Idem.* pag. 304

²¹⁹ Con este término queremos definir las tres artes por excelencia en China, a saber, caligrafía, pintura y poesía, que utilizan idéntico medio de plasmación en el soporte, técnicas, métodos y utensilios para su elaboración.

*éste (el libro) se consideró como el primero en la historia de la civilización humana que trata de esta materia. En él se registró el nombre de 800 estrellas fijas, de las cuales 120 fueron localizadas, se descubrió la ley de los movimientos de Venus, Marte, Saturno, Júpiter y Mercurio y se determinó la fecha para el equinoccio de primavera y otoño y el solsticio de estío e invierno. Se registró asimismo la fecha del florecimiento de los durazneros, de la migración de los gansos silvestres al sur y de otros fenómenos naturales, lo que favorecía el arreglo de las faenas agrícolas*²²⁰

En este mismo momento asistimos al desarrollo de las técnicas siderúrgicas, que contribuirán en gran medida a la producción de objetos fundidos. *los chinos supieron producir acero desde el siglo II antes de nuestra era, mientras que en Europa habrá que esperar hasta finales de la Edad Media para ver los primeros ensayos en la fundición del hierro y más tiempo todavía para el acero*²²¹.

Si el estudio del firmamento y el desarrollo del acero estuvo presente desde épocas tempranas, en la tierra, los estudios acerca de las posibilidades de los cultivos fueron de gran valía en las explotaciones agrícolas. Son muchos los tratados a este respecto que contribuyen al desarrollo económico de la población china.

Pero si alguna dinastía contribuyó a la cultura, esa fue la de los *Han* 汉代. En este momento se produce la revolución en el campo intelectual, con la invención del papel, que aportará un nuevo soporte a esas pesadas tablillas de bambú sobre las que se plasmaron los textos hasta el momento. El papel contribuye a la expansión de la cultura a todos los confines del imperio, debido a su fácil transporte, y a su vez amplía las posibilidades de las “artes del pincel” con técnicas plásticas más desarrolladas y estilísticamente más refinadas que las ejecutadas sobre el bambú o la seda.

Las contribuciones científicas chinas han sido de gran valía en este desarrollo cultural, como lo prueba Zhang Heng 张衡 (78-139 n.e.), de la *Dinastía Han del Este* 东

²²⁰ Jiao Jian “*Historia Antigua de China (I)*”, China Construye, Beijing, 1986. Pag. 25

²²¹ J. Gernet, pag. 73

汉代²²², quien en el año 130 n.e. fabricó el primer sismógrafo conocido en el mundo, y se dice que con él se pudo registrar un seísmo acaecido en la provincia de Gansu 甘肃, en el año 138 n.e.²²³

Las contribuciones en el campo de la medicina arraigaron más a la población china con la tierra. La herboristería fue desarrollada desde tiempos antiguos, y constituyó la base del cánón de medicina más importante de China, el 《Huang Di Neijing 皇帝内经》“*Canon Interno del Emperador Amarillo*”, como muestra de la sabiduría de esta nación, en la que ya durante los *Han* 汉代, en el siglo II-III n.e. tuvieron conocimiento de la anestesia para operaciones de cirugía²²⁴. Todos estos experimentos contribuyeron en el modo de vida de los chinos, que hasta la actualidad mantienen idénticas técnicas herbolarias para tratar las partes desequilibradas del cuerpo, que difiere de nuestra medicina de tratar la dolencia sin recurrir a su causa.

Como podemos apreciar, la civilización china desarrolló diversos aspectos culturales antecediéndose a occidente en muchos de ellos. Los eruditos de estas sociedades experimentaron todo lo que veían, y de esas observaciones nos legaron los grandes descubrimientos de la historia del mundo. Quizás debido a las raíces del pensamiento original, a su propio desarrollo desde esferas cosmológicas, los chinos pudieron entender la necesidad de investigar las cosas para, como se dice en la *Escuela del Dao*, poder conocer su verdadera identidad y su auténtico sentido, el espíritu de las cosas vivas.

2.1.1. La Sociedad China Tradicional

Hablar de la sociedad tradicional china es adentrarnos en la realidad del pueblo chino, en sus modos de vida, relaciones jerárquicas y aspectos cotidianos que

²²² Zhang Heng 张衡 fue un renombrado navegante, de quien se dice que llevó a cabo numerosos viajes marítimos, llegando incluso a las costas africanas.

²²³ Gernet, pag. 144, 149 y Jiao Jian, pag. 49

²²⁴ Jiao Jian, pag. 50

posibilitaron el nacimiento de la cultura china como contribución de gran valía en la cultura de la humanidad.

La relación de los chinos con la tierra hace que se desarrollen una serie de mitos imbricados con su origen cosmológico. Estos dioses antiguos, que quedaron en la memoria popular, se relacionan con los elementos extraídos de la tierra. De esta manera tenemos las leyendas del inicio del mundo de manos de Pan Gu 盘古 y Nü Wa 女娲, los grandes reyes míticos²²⁵ a los que se les dotaba de cualidades para con la naturaleza, y los señores del mijo, del río, del viento, del trueno (simbolizado en el dragón), y la lluvia (el sapo).²²⁶

Partiendo de la noción de China como sociedad agrícola, podemos decir que el estrato social más numeroso de la población fueron los campesinos. De ellos depende el desarrollo de la economía, el crecimiento demográfico y el sustento del pueblo. Esta civilización, nacida de un matriarcado documentado, entabla las primeras relaciones con la agricultura, y desde este momento surge el campesino o agricultor. Mientras que los *Shang* 商 (1523-1027 a.n.e.) gozaron de una etapa de relativa armonía entre las gentes y con presencia de asentamientos matriarcales, los *Zhou* 周 (1027-256 a.n.e.) son recordados como una etapa de cambio de los roles sociales. La mujer se sustituye por el hombre, asentándose las bases de la sociedad patriarcal, asociada indiscutible de la posterior etapa de esclavitud. *los esclavos siquiera aparecen en la división tradicional de las clases sociales establecida a finales de la antigüedad, que señala a la vez la escala de prestigio social en la sucesión Shih (aquí ya en el sentido de sabio), Nung (campesino), Kung (artesano) y Shang (comerciantes)*²²⁷

²²⁵ Como el Emperador de Jade, inmortal que llegó a administrar en el cielo.

²²⁶ Herbert Franke y Rolf Tranzettel. “*El Imperio Chino*”, Siglo Veintiuno, 1973. Pag. 39, 40

²²⁷ *Idem.* capítulo dedicado a los *Zhou* 周.

Los campesinos pasan a trabajar la tierra de sus amos, siguiendo el sistema de los *Jingtianzhi* 井田制 “nueve cuadrados”²²⁸, destinando una parte, la del centro, al dueño de ellas, sistema que será olvidado en la siguiente época, para dar paso al feudalismo y a la propiedad privada, igual que ocurriera en Europa durante la Edad Media. Con este sistema ocho familias se dedican a cultivar una parte del terreno (similar al carácter *jing* 井 visto arriba) y todos se dedican al centro, el destinado al dueño.

Los campesinos eran considerados parte esencial de la sociedad: *el labriego chino era un ciudadano libre y respetado, consciente de sus deberes, pero también de sus derechos*²²⁹, hasta el punto de que el labriego jubilado era costeadado por el gobierno.²³⁰. Cuando se abandona al campesino, como ocurrió durante la dinastía de Shi Huang Di 始皇帝 la economía. y por tanto el desarrollo de ésta, se ve menguado.

Junto con los campesinos, la división social engloba a los artesanos, en un puesto inferior a los anteriores. Los artesanos estaban al servicio de los nobles, de la aristocracia, y sus encargos venían principalmente de ellos. En un primer momento se comerciaba con intercambios, para dar paso paulatinamente al comercio con fines económicos. Los artesanos se asentaron en las ciudades, al igual que los comerciantes, donde las actividades de toda índole abarrotaban las calles y mercados. De la misma manera que ocurriera en las ciudades medievales europeas o en aquellas desarrolladas en América, los artesanos se dividieron en calles, en función del tipo de actividad gremial. Los mercados y calles se destinaban a artículos en concreto, como el Mercado de la Seda o el Mercado de las Perlas... en la actual ciudad de Beijing.

Con la llegada de la *Dinastía Han* (206-220 n.e.), que ya vimos contribuyó en gran medida al enriquecimiento de la cultura china, asistimos al establecimiento de las clases eruditas e intelectuales, dedicadas a cuestiones propias del intelecto, algunos como forma de alejarse de la tormentosa situación en la que vivían, y otros por afición artística. Los eruditos gozaron de un estatus de renombre en China, ya que sus antecesores fueron

²²⁸ Recordemos a Mo Zi 墨子 cuando se refería a los *Jingtianzhi* 井田制, como el mejor método para posibilitar un desarrollo sostenible del campesinado.

²²⁹ Franco Martinelli “*Historia de China*”, Edt. De Vecchi, Barcelona, 1974. pg. 73

²³⁰ *Idem.* Pag. 76

los *escribas-adivinos* de las épocas antiguas, aquellos relacionados directamente con el poder de leer las imágenes, o con el don de estar en contacto con los designios del Cielo.

Los eruditos que ahora tratamos, están alejados de esos primeros planteamientos cosmológicos, aunque conservan la necesidad de cultivar el espíritu mediante el conocimiento. Los literatos, poetas, pintores... constituyen una clase social alta que será afianzada en *Tang Dai* 唐代, la *Dinastía Tang* (618-907 n.e.), con el establecimiento de las escuelas de funcionarios, enfocadas a la educación de los futuros miembros de la corte.

El nacimiento de los letrados en China se debe a las figuras de los *Shi* 士, como estamento social ubicado entre los funcionarios y la gente sencilla. De esta rama de los letrados surgirán los *Shi Da Fu* 士大夫, *funcionarios*, que conservan idéntico carácter que los letrados. El letrado por tanto puede aspirar a funcionario, ya que está versado en los saberes, pero no dispone del título imperial que lo acredite, no ha superado el examen oficial en el que el aspirante debía conocer todas las obras clásicas chinas, los 《*Wu Jing* 五经》 “*Cinco Clásicos*”, improvisar versos partiendo de un tema común, y tener destreza en la ejecución de los diversos estilos caligráficos. Parece que la carrera de funcionario se instauró con la *Dinastía Sui* 随代 en el año 606 n.e.²³¹ lo que corrobora aún más la importancia de la antigüedad cultural del pensamiento chino.

Los *funcionarios-letrados*, y los sabios que conocen la historia y son capaces de comunicarse con los caracteres, gozarán de privilegios durante las diferentes dinastías, y la liberación de las actividades del campo les posibilitará dedicarse al intelecto humano legando obras en todos los campos del saber; poesía, literatura, pintura, jarrones, lacas... que más allá de la mera forma representan el espíritu de aquellos que lo realizaron y de lo realizado. Salvo en la *Dinastía Yuan* 元代, en la que se cerraron las academias, los letrados y funcionarios fueron un escalafón social de gran relevancia, que anticipó al resto del mundo en la instauración de tal categoría social.

²³¹ *Idem.* Pag. 161

Como vimos al principio del capítulo, las aportaciones técnicas a la cultura china fueron de admirar. Los adivinos de los primeros momentos gozaron de una posición importante en las cortes, y de ellos se valía el Emperador cuando pretendía llevar a cabo cualquier asunto. Ellos, responsables del nacimiento de la escritura, también se dedicaron al estudio de las estrellas, y fueron catalogados como astrónomos. Estos personajes, de gran prestigio en muchas sociedades antiguas por la capacidad de leer el significado de las estrellas, eran sustentados por el Imperio, ya que sus augurios, procedentes de ese conocimiento del firmamento, podían prever acontecimientos futuros al mundo, al *país del centro*, Zhong Guo 中国, China.

Funcionarios, letrados, artistas, comerciantes, campesinos... constituyen la base de la sociedad china desde los tiempos antiguos, regida desde lo más alto por la figura imperial. El Emperador fue *Tian Zi* 天子, *Hijo del Cielo*, cuando se substituyó por el *Supremo Soberano*, *Shang Di* 上帝. A partir de este momento la relación entre el Emperador y el Cielo se mantendrá viva en la memoria de las diferentes dinastías. Los emperadores apostaron por las letras y por las artes en algunos momentos de la historia, y mantuvieron políticas de alianzas entre los vecinos. Del otro lado, tal y como vemos en otras culturas, los emperadores se valieron de las artes para dejar constancia de su paso por el mundo. De este modo se llevaron a cabo monumentos que perdurarán en la historia y que recordarán indiscutiblemente a su mecenas y patrono, caso de *Ping Mayong* 兵马俑, *Mausoleo del Emperador Shi Huang Di* 秦始皇帝, *Chang Cheng* 长城, *Gran Muralla* o *Beijing Gugong* 北京故宫, *Ciudad Prohibida de Beijing*, ejemplos de la magnificencia de los emperadores, casi comparables a las grandes construcciones egipcias, aztecas o griegas... de pervivencia, de permanencia de su figura aún cuando abandone el mundo terrenal.

La sociedad tradicional china, como para el resto de culturas del planeta, debe ser afrontada desde todos sus puntos de vista, el filosófico, artístico, social, económico y político, que nos dará una visión global de lo que se nos presenta, y al que intentaremos aproximarnos en estas páginas.

2.1.2. *El Ser Humano y la Naturaleza*

Algo innegable en la cultura y el pensamiento chino es la relación estrecha que existe entre el ser humano y la naturaleza. Aislados del mundo mediante fronteras naturales y arraigados a la tierra, en oposición a la expansión marítima de los pueblos del mediterráneo, los chinos evolucionaron bajo el marco de lo continental, de la naturaleza. El ser humano en China está ligado durante toda su vida al entorno natural, a las estaciones que marcan los ciclos de la vida de *todo cuanto existe bajo el cielo*, *Tian Xia* 天下, y que hace que el pensamiento por consiguiente gire entorno a la naturaleza y sus elementos.

La naturaleza debe ser considerada como el principio de todas las cosas, de ella surgen y a ella vuelven. *la naturaleza es el principio... todos los principios que se originan bajo el cielo emergen de ella. No hay nada que no sea bueno*²³². “Naturaleza humana” es el término que define la actitud “natural” de los seres humanos, relaciona la anterior afirmación y liga naturaleza-ser humano como estados indisociables y de mútuo desarrollo.

El 《*Yi Jing* 易经》, como la base del pensamiento cosmológico en relación al Universo, marcará el florecimiento de las “*Cien Escuelas*” y sus diferentes teorías. A diferencia de Europa en la cual el pensamiento estuvo más ligado a la importancia del ser humano, a su figura y a su relación con Dios como creador de todo cuanto existe, los chinos desarrollaron un tipo de pensamiento cosmológico basado principalmente en la naturaleza y en sus cambios. La contemplación de todos sus aspectos será el centro centrífugo de todas las teorías filosóficas chinas.

En Occidente los filósofos de la antigüedad desarrollaron un tipo de pensamiento que en algunos aspectos puede coincidir con las teorías chinas. Aunque si bien es cierto que los primeros momentos el pensamiento grecoromano bebieron de fuentes naturales, en breve consideraron que la mejor manera de representarlos era mediante figuras humanas. Estos seres superiores, al igual que los dioses animistas, son los que mantienen

²³² Zhang Dainian en relación al trabajo de los dos Cheng. Pag. 371.

la armonía entre los individuos y es lo que da cohesión social. Entendiendo la importancia de complacer a los dioses, los primeros hombres que crearon el sistema sobre el que se gestará la sociedad romana, vieron en la naturaleza las claves para comprender el mundo, pero no concibieron que la magnitud de los elementos naturales pudiesen haber sido confeccionados por la naturaleza misma, y necesitaron de la humanización de los dioses. Concretando dioses de esta manera, los individuos pudieron comprender la importancia de estas figuras, y se dio nacimiento a un sistema jerárquico piramidal para demostrar la relevancia de estos primeros dioses. De la misma manera que entendió Kong Zi 孔子 el *Ritual*, como el estado de socialización de los individuos, estos dioses mantienen la armonía entre las gentes.

Los Pitagóricos consideraron que la armonía estaba basada en el orden (proporción de las partes en un todo), y que no era un factor aislado sino que debía entenderse en relación al todo. El Universo o Cosmos dispone sus elementos de una forma propia y los mueve armoniosamente; este concepto es lo que se llama la “*musica de las esferas*”, y que puede estar relacionado con el mismo concepto chino del 《*Yi Jing* 易经》 en el que los elementos del Universo están ordenados a través del *Yin-Yang* 阴阳, y que de ese orden depende la armonía.

Aunque podemos encontrar diferencias en ambos espacios del mundo, en su fundamento las ideas son similares. La naturaleza en continuo cambio y como un amalgama de elementos que la conforman. Esta armonía, dirían los pensadores chinos, se rompe cuando faltan elementos que conformen lo natural, así como cuando las relaciones entre éstos no están equilibradas con el todo. Es el equilibrio entre *Yin* 阴 y *Yang* 阳 a través del *Dao* 道, si falta uno de estos tres elementos la naturaleza dejaría de ser armónica, no existiría el equilibrio y estaríamos en el caos.

En el periodo de *Zhan Guo Shi Dai* 战国时代, *Reinos Combatientes*, el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳 comenzaron a ser vistos como esas fuerzas que poseen un contrario, no negativo sino complementario, ya que hasta este momento la noción de *Yin-Yang* 阴阳 fue

comprendida meramente como elemento natural, que necesita de la consecución del *Dao* 道 para llevarse a buen efecto. En este sentido, el pensamiento en torno al *Yin-Yang* 阴阳 fue comprendido como la extrapolación de agentes provenientes de la ciencia para explicar los acontecimientos del Universo. El siguiente paso sería extraer esos conceptos y llevarlos al pensamiento socio-político y filosófico, cuando el rey Wen de los Zhou 文周²³³ y su hijo el Duque Dan 周公旦 vean las posibilidades de los contrarios como explicación a los designios de la sociedad. De esta manera se creó un tipo de escuela que se basaba en aspectos extraídos de la naturaleza para asignarles elementos propios del ser humano y crear un conjunto de ideas que ligen al ser humano con su entorno, lo natural.

El concepto de *Yin-Yang* 阴阳 contenido en este documento, muestra que del otro lado del pensamiento chino, el dedicado al *pensamiento original*, la naturaleza está profundamente estudiada. De la misma manera que el agua del río no puede ascender la montaña, los movimientos de la naturaleza deben ser seguidos, no pueden ser forzados ya que actuando de esta manera provocaremos un desequilibrio natural. El individuo aprende a vivir en el entorno desde pequeño sabiendo apreciar y valorar lo que le rodea; a éstos les concede un lugar importante, ya que es ella la que lo sustenta. El mantener buena relación con los diferentes elementos de la naturaleza posibilita el buen desarrollo del individuo y esto se refleja favorablemente en la sociedad. La armonía de la naturaleza significa la armonía de las gentes.

Como civilización fundamentalmente agrícola, se han valido de esta actividad como principal base de sustento desde los orígenes. Este hecho, unido a la importancia que se le concedió al *pensamiento cosmológico* y a la comprensión del Universo como un todo en continuo cambio, manifiesta la importancia que en China se le concede al entorno. Como fuente de sustento diario, el agricultor debe establecer una serie de pautas de relación con lo que le rodea, que debe ser entendido como un acto de reciprocidad entre el ser humano y la naturaleza. Si este ciclo de relación entre ambos entes no se hace

²³³ El rey Wan cogió uno tras otro en el orden en que se adecuaban a sí mismo determinado, evidentemente, por el contraste en las líneas de cada par sucesivo de hexagramas, y les da significado, como un todo, con algunas indicaciones, quizás de la acción dada en cada circunstancia en la que se suponen simbolizan. En "I Ching: books of Changes", traduction by J. Legge. Pag. 11

de acuerdo a las leyes naturales, la tierra no podrá sustentar al individuo, y éste no tendrá otra fuente de manutención para sí ni para los suyos.

Asentados como *país continental* ²³⁴, los chinos no entablaron relaciones comerciales con sus vecinos, y menos marítimas, mientras que las ciudades mediterráneas se dedicaron fundamentalmente al comercio. Esta dedicación a la labor comercial hizo posible la gestación de las ciudades comerciales; ciudades situadas en la costa y dedicadas a todo tipo de transacciones. De esta manera, y siguiendo a Feng Youlan, las ciudades fruto de la actividad comercial gestaron las Ciudades-Estado, basadas en el desarrollo de leyes y castigos para lograr la buena relación de los ciudadanos.

Las dos escuelas de pensamiento más importantes deben su nacimiento al origen de las sociedades, y nacen como respuesta a una serie de problemáticas en la sociedad, en el campo de las relaciones entre los individuos. *Ru Jia* 儒家, *Escuela de los Literatos*, y *Dao Jia* 道家, la *Escuela del Dao*, supieron ver que las sociedades chinas habían surgido con ese espíritu agrícola y que era en ese sentido en el que se debía desarrollar el individuo, creando el canon del pensamiento que nos legaron.

Confucio 孔夫子 desarrolló su pensamiento basado en los documentos antiguos, que recopiló y estudió, de los cuales extrajo las nociones de que el Universo debe ser considerado como un todo compuesto por una serie de elementos que conviven armónicamente entre ellos, similar a la teoría pitagórica. De esta armonía depende el buen desarrollo y la propia evolución del Universo; en él cada cosa posee un lugar. La función del sol no puede ser sustituida por la de la luna, ambos elementos se necesitan, desarrollando un circuito cerrado de ciclos en los que se suceden ambos elementos. El sol calienta los días y la luna ilumina las noches; las estrellas surgen en la noche pero no podrían ser observadas sin el ciclo cambiante del sol, y así sucesivamente. Estos primeros pensadores chinos supieron comprender el ritmo del Universo, y la labor del *Confucianismo* fue la de imitar esos movimientos, relaciones y funciones de los elementos y aplicarlos a la sociedad.

²³⁴ Feng Youlan “Breve historia de la filosofía china”, pag.34

En este sentido Confucio 孔夫子 consideraba la importancia de que cada persona tuviese un lugar en la sociedad, que en ese lugar debía desempeñar una función y que del buen desarrollo de estos factores dependería el buen desarrollo de la sociedad. El ser humano, como ser natural, puede y debe desarrollarse en función del resto de los elementos que componen el todo, del que ellos forman parte. Desempeñar la función que te toca en la sociedad contribuye al buen funcionamiento de todo. La idea de Confucio 孔夫子 en relación a la *Rectificación de los Nombres* está en consonancia con esta teoría de estudio e imitación de los elementos naturales, cuando dice que el padre sea padre, el hijo hijo, y el soberano un soberano. Devolver a los nombres la función que les corresponde. El soberano no puede comportarse como súbdito de la misma manera que la luna no puede adoptar la función del sol, ya que provocaría desequilibrio y desarmonía con los restantes elementos.

Pero, sin duda alguna fue la *Escuela del Dao* la que más estuvo ligado a esa concepción. Esta escuela surgió como un tipo de pensamiento centrado en el *Dao* 道, o el *Camino*, y su canon de pensamiento se recogió en el *《Dao De Jing 道德经》*, que marcó el nacimiento de un tipo de pensamiento más en consonancia a la relación armónica de todos los elementos. Una de las máximas de este pensamiento es considerar que debemos dejarnos guiar por el *Dao* 道 de la naturaleza, es decir, no debemos forzarla en nuestro beneficio, ya que eso lo único que ocasionará será un desequilibrio con las restantes fuerzas del Universo. Ese desequilibrio, de la misma manera que ocurre en el cuerpo humano, provoca un desajuste en los elementos que desemboca en un malestar o enfermedad.

Para el pensamiento de la *Escuela del Dao* lo que es engendrado por la naturaleza constituye el aspecto positivo en el ser humano, que se puede ver reflejado en estados de felicidad y de tranquilidad, Paz y armonía, y lo que es realizado por la mano del hombre es lo que provoca estados de malestar. Actuar contra la naturaleza está en contra del *Dao* 道 y viceversa.

Dao Jia 道家, *Escuela del Dao*, estará más relacionada con el entorno natural al que se retiran en busca de un modo de vida que extrañan en las ciudades, y con la noción de la vuelta al origen, que ya vimos en Zhuang Zi 庄子. Los taoístas encuentran en la naturaleza, en el hábitat de ésta, el escenario perfecto para el desarrollo del individuo. Al margen de las consideraciones del *Confucianismo*, la *Escuela del Dao* desarrolla una serie de ideas que ligán al individuo con sus raíces. Su concepto del *Dao* 道 como elemento en continuo cambio y como factor que origina todo y al que todo regresa, marca el principio de las teorías artísticas. Viendo la decadencia de las ciudades, los pensadores taoístas encuentran en el entorno natural los elementos propicios para el desarrollo de sus pensamientos. La vuelta al estado originario implica la vuelta a la naturaleza como fue en los primeros momentos del nacimiento de las sociedades.

Hemos considerado la naturaleza como el origen de la civilización china y hemos podido ver cómo los chinos se desarrollan en torno a ella, manteniendo la armonía con el entorno como acto más propicio para el desarrollo del ser humano. Los pensamientos compilados por la *Escuela del Dao* marcarán un hito en el pensamiento chino, y los pintores se verán involucrados en muchos aspectos que tienen a la naturaleza como fuente de inspiración. Como veremos en el siguiente capítulo dedicado a la pintura china, los pintores sienten una necesidad inminente por reflejar en el papel los cambios de la naturaleza, de estudiar fenómenos y extraer de ellos los más variados aspectos, siempre relacionado con esas visiones individuales que hacen de los campos, ríos, mares y montañas.

En esas pinturas, y derivado del propio pensamiento, el hombre posee un espacio insignificante en la obra, y la naturaleza es la protagonista indiscutible de la escena.

*para la cosa sugerida, el paisaje y otros temas naturales
llegaron a ser más importantes que la figura humana, debido a
que le pensamiento Daoísta el lugar del hombre en el gran plano*

*del universo es bastante insignificante. En una pintura natural el hombre ocupará un modesto espacio*²³⁵

Algo común en el pensamiento chino son las metáforas alusivas al agua, que ligán las bondades del ser humano con las de los elementos naturales.

上善若水。水善利万物而不争，
处众人之所恶，故几于道

*La alta bondad es como el agua. La bondad del agua es que beneficia a las diez mil criaturas; no rivaliza, pero se encuentra en los lugares que todos los hombres desdeñan. Esto es lo que hace que el agua esté tan cerca del dao.*²³⁶

A diferencia de Occidente, los chinos han vivido en armonía con la naturaleza y nunca han intentado conquistarla *la actitud de los chinos hacia la naturaleza no es un estado de oposición*²³⁷, sino un estado equilibrado que se refleja en el quehacer diario tanto como en las artes. Las poesías más famosas incluyen cantidad de alusiones a la naturaleza, y la pintura recurre en numerosas ocasiones a representar uno de sus temas más recurrentes: las cuatro estaciones, en las que el pintor intenta captar los cambios acaecidos en las diferentes épocas del año. La naturaleza cambia y ese cambio se refleja en las estaciones. Un árbol tiene diferentes fases de crecimiento que se desarrollan paralelo a los cambios que se presentan en la naturaleza, y que variarán en función de la estación. En otoño los veremos con las hojas de tonalidades marrones antecediendo al gris invierno en el que las hojas desaparecen, para volverlas a recuperar en primavera y declinar en el verano. Tras estas cuatro fases, el árbol vuelve al origen, es decir, se vuelven a repetir las estaciones. La naturaleza se regenera con cada cambio que presenta y repite una y otra vez sus ciclos de transformación.

²³⁵ Kwo Da Wei, "Chinese Brushwork: It's History, Aesthetics and Techniques", pag.54

²³⁶ Lao Zi 老子 《Dao De Jing 道德经》, 8

²³⁷ Kwo Da Wei, obra citada, pag.67

Si el pensamiento muestra clara relación con el estudio del Universo y sus elementos, otro de los aspectos en los que vemos la relación con la naturaleza es en la medicina. La medicina china está basada en la investigación de elementos naturales, en el majestuoso estudio que de la herboristería hicieron los chinos desde hace miles de años, basado en la energía del cuerpo, lo que hemos denominado *Qi* 气, para explicar los cambios sintomáticos de las enfermedades. En este sentido si acudimos a un médico chino por cualquier afección que padezcamos, siempre se va a referir a que uno de nuestros organos tiene el *Qi* 气 desequilibrado, o a que una parte de nuestro cuerpo está fría o caliente. Este tipo de medicina se encuentra más ligada a la naturaleza, a lo que de ella podemos extraer y a la relación que existe entre el cuerpo como organismo viviente y la naturaleza como estado de vida en permanente cambio. El cuerpo humano, como cualquier elemento natural debe estar equilibrado. Sus elementos *Yin* 阴 y *Yang* 阳 deben corresponderse para el buen funcionamiento del resto de órganos. Cuando hay algún desequilibrio en el cuerpo el chino no actuará paliando la dolencia sino tratando el propio órgano desequilibrado. Para esto recurren a pensamientos y conocimientos de gran antigüedad que demuestran que toda afección del cuerpo humano se debe a una descompensación del *Qi* 气, del espíritu.

La medicina tradicional china tiene sus antecedentes en los antiguos adivinos, y en aquellos que gastaron su vida en busca del elixir de la inmortalidad, para lo que experimentaron con gran cantidad de hierbas que les proporcionaba la naturaleza, pudiendo con su experiencia constituir un gran conocimiento del entorno. De la misma manera que los adivinos fueron los responsables del nacimiento de los caracteres chinos, lo fueron de la medicina, ambas corrientes basadas meramente en la observación e investigación de lo que vemos.

El individuo ha sabido captar lo natural en sus múltiples aspectos para de esta manera poder actuar en la vida diaria, mientras que Occidente ha mantenido una postura diferente y se ha dedicado a actuar en contra de la ley natural como principal enemigo, para someterla a sus deseos, y luego poder explicarla. Mientras que el pensamiento occidental se basa en la relación de causalidad de los elementos para conformar una visión sincrónica del mundo, en China todo el Universo está interrelacionado y mantiene

una armonía, concepto animista, basado en la naturaleza como causa y al mismo tiempo efecto. Todos los factores que forman parte del entorno tienen vida propia.

La cultura obtenida tras el asentamiento del ser humano como parte de la naturaleza y la noción de que ésta es más importante que el propio ser humano, dará lugar al establecimiento de una tradición animista en China. En el animismo todo tiene vida, incluso las piedras. Este tipo de pensamiento considera la relatividad de todas las cosas, incluso del tiempo, no será lo mismo un minuto en la vida de una persona que en la vida de un insecto para el cual un día constituye toda una vida. Como tampoco es lo mismo un día en nuestra vida que en la de una piedra que perdura durante décadas en el mismo lugar, lo que no implica que no esté en movimiento y en pleno cambio.

El 《Yi Jing 易经》 considera a todos los elementos presentes en la naturaleza y les confiere un lugar y un contrario. Esta pareja de contrarios marcan los cambios y hace posible el buen funcionamiento de todas las cosas. El agua, la tierra, el fuego y los animales... todo está contenido en la naturaleza y en el 《Yi Jing 易经》 están recogidos.

Los hexagramas del 《Yi Jing 易经》, poseen esas cualidades que lo dotan de un simbolismo sin precedentes. Veamos el hexagrama siguiente:



Compuesto por la duplicación del trigrama *Kun* 坤 que es referido a la tierra. Según la traducción de Legge, la figura creada por los dos *Kun* 坤 se interpreta de la siguiente manera:

*la capacidad receptiva de la tierra es lo denotado por khwan. El hombre superior, acorde con esto, con su gran virtud, sostiene a los hombres y a las cosas*²³⁸

En esta cita podemos ver que la explicación del trigramma relaciona la tierra con el hombre. Aplicable al soberano podría entenderse en relación a que debe actuar con el pueblo de la misma manera armónica que la naturaleza, si es que en realidad es un hombre superior.

*El gran hombre es el que está en armonía, en sus atributos, con el cielo y la tierra; en su luminosidad, con el sol y la luna; en su orden procede, con las cuatro estaciones; y en su relación entre lo que es afortunado y calamitoso, en armonía con las operaciones como espíritu (de Providencia). Puede preceder al Cielo, y el Cielo no actuará en oposición a él; puede seguir al Cielo, pero el Cielo no actuará en oposición a él, ¡Cuánto más quieren los hombres!*²³⁹

El papel del ser humano en China ha sido siempre de coexistencia pacífica con la naturaleza. El individuo ha sido engendrado por ésta como un elemento más, al mismo nivel que los ríos, montañas, lagos y mares... todo posee vida. Es esta relación de equidad entre los seres humanos y la naturaleza, la que marca uno de los factores que más nos diferencian de Asia.

La coexistencia del binomio hombre-naturaleza debe ser entendida como en el sentido de los pares del Yin-Yang 阴阳, y como elementos de la naturaleza son necesarios para el buen desarrollo de la vida en el planeta. El hombre en la actualidad se enfrenta a problemas medio ambientales por el hecho de no haber mantenido la comunión armónica con la naturaleza, ni haber comprendido los ritmos en los que se desenvuelven sus elementos. Debemos recuperar el sentido que tuvieron esos primeros sabios cuando

²³⁸ “I Ching: Books of Changes”. Traducción de J. Legge, Pag 36

²³⁹ “Apéndices IV” Cap. VI. Sec.I. En “I Ching: Books of Changes”. Pag. 417

observando la naturaleza conformaron un compendio de sabiduría que pudo ser aplicado a los campos del ser humano.

Los estudios acerca del medio ambiente, el desarrollo sostenible y la ecología podrían ver en estos primeros acercamientos al entorno, uno de los pilares de estos estudio tan en boga en la actualidad, y comprender que las necesidades que tiene el entorno, la naturaleza y el individuo, en la actualidad ya fueron estudiadas por los chinos en fechas antiquísimas, que los artistas supieron ver, desde muy temprana edad, las posibilidades que le brindaba la naturaleza y todos sus elementos, y que pudieron dejar constancia visual a través de la tinta.

La armonía de los elementos y la buena relación de todos con todos están representadas en la naturaleza, lo único que debemos hacer es pararnos, levantar la cabeza y observar. Sólo así se puede entender el desarrollo y evolución de las especies y el origen mismo del mundo. Nuestro pasado no puede ser borrado y nosotros como seres naturales tenemos nuestro pasado en la tierra, en los elementos y en los cambios que ofrece la madre con más hijos, la naturaleza.

El *pensamiento social* vio en el entorno las claves para comprender que como seres naturales debemos relacionarnos tal y como dictan los ciclos y cambios de la naturaleza, mientras que el *pensamiento individual* entendió que era este contexto natural el único posible en la consecución del desarrollo del propio individuo. La naturaleza se ve en el pensamiento chino como origen, como desarrollo y evolución de todo cuanto observamos, y todos sus valores deben ser percibidos por los seres naturales como mecanismo de socialización, como método de relación entre los individuos, que sin olvidar su origen deben desenvolverse en la esfera social.

El pensamiento individual encontró las claves para el desarrollo de sus teorías en la propia relación del ser humano y el entorno. Para Lao Zi 老子 la naturaleza es el estado anhelado por las gentes, como espacio por el cual los elementos son gestados (Cap. 63), mientras que para Zhuang Zi 庄子 el estado natural es el de vuelta a los orígenes, tan

necesaria en el desarrollo del individuo²⁴⁰. Con la comprensión de los valores naturales, el ser humano como ser natural, verá en este entorno los elementos necesarios en su propia evolución.

La aceptación del movimiento equilibrado de la naturaleza y sus elementos, indispensable para el funcionamiento del ser humano, es una idea que extraída del pensamiento vio en el arte un reflejo. Cuando nos entendemos a nosotros mismos como parte de la naturaleza estamos en condiciones de respetarnos los unos a los otros, y aquí el arte cumple una función educadora. Pero en el proceso de educación del arte debemos recuperar aquellos momentos en los que la paz se dio, siguiendo el concepto de *Paz Imperfecta*²⁴¹ y esos momentos, en el pensamiento chino, están ligados a la naturaleza. La relación de la naturaleza con el individuo y la plasmación de los valores de ésta en la pintura, constituye uno de los aspectos más característicos de la cultura china.

2.2. La Pintura China

2.2.1. Pintura y pensamiento

*La tradición dice que; la pintura perfecciona la cultura, ayuda en las obligaciones morales, investiga en las divinas permutaciones (...) tiene los mismos méritos que cada uno de los seis clásicos y está en armonía con el pasaje de las cuatro estaciones. Esto surge de la naturaleza, y no fue creado por el hombre.*²⁴²

Han Zhuo 韩拙 《Shanshui Chun quan ji 山水純全集》 “Obras completas bien versadas de montaña y río”

23 de julio de 1121

²⁴⁰ Ver Capítulo IV del 《Zhuangzi 庄子》 titulado “Caminos del Mundo Humano”

²⁴¹ Francisco A. Muñoz (ed) “La Paz Imperfecta”

²⁴² Ho Cheng o Han Zhuo 韩拙 en el prefacio de la obra de Robert Jung Maeda,. Esta cita fue escrita por este crítico de arte el 23 de julio de 1121

Con estas palabras se hace referencia a la pintura a la que se le dota de cualidades esenciales para el cultivo y desarrollo del individuo, y que nacida de la propia naturaleza es desarrollada por el ser humano. Partiendo de este presupuesto, por el cual se le concede a esta manifestación artística tan alto escalafón cultural, podemos adentrarnos en la noción de pintura en la China Clásica.

La pintura es una manifestación artística, basada en la imagen, que confecciona un corpus simbólico característico en cada cultura. Las imágenes son poseedoras de valores educativos y morales que, extraídas del entorno, son capaces de evocar hechos, episodios y sensaciones a quien las observa. Dotada y desarrollada bajo las alas del pensamiento cultural e intelectual de cada pueblo, y codificada simbólicamente, la comprensión de una imagen requiere, indiscutiblemente, del conocimiento de aspectos que, relativos a las culturas, se convierten en elementos de gran importancia en el proceso de socialización y educación de los pueblos.

Como elemento artístico, es desarrollada desde los primeros momentos del nacimiento de las sociedades, aquellas que vieron en las grutas de las montañas los primeros soportes plásticos que hacían de mediador entre el artista y el cielo, o los dioses. Son esos ejemplos, conservados en muchos casos, en los que la pintura es entendida como vehículo directo que representa los temores, deseos y necesidades de esas primeras sociedades. La caza, como una de las primeras actividades del ser humano, encontró soporte en las paredes de las cuevas, caso de las Cuevas de Altamira, donde se representaban gran variedad de animales con la intención de convertirse en una profecía del propio acto de cazar. O cuando las pinturas tenían como finalidad la decoración de las tumbas, como la del Emperador de los *Qin*, Shi Huang Di 秦始皇帝 en Xi'An 西安 provincia de Shanxi 陕西, en la cual los artistas se dedicaron a plasmar escenas que acompañaran al difunto en su trayecto hacia el otro mundo.

En estas primeras representaciones del ser humano podemos encontrar también los primeros símbolos a los que se les atribuyen una serie de códigos de interpretación, y que configuran las características culturales de los diversos pueblos.

Los símbolos encontrados en la pintura, como imágenes que proceden del pensamiento, comunican al espectador los deseos del pintor y sus propias sensaciones, por lo que el buen o mal uso de éstas puede llevar a unos u otros resultados. Viendo los potenciales de la imagen como portadora de ideas, el pintor adquiere un elevado puesto al servicio de la sociedad, ya que son sus imágenes las que educarán al pueblo, las que lo instruirán en los deberes morales, sociales e intelectuales de la comunidad. Al observar una escena de batalla inundada de aspectos violentos y contrarios al dictamen natural, lo que nosotros como espectadores podemos llegar a extraer de los símbolos de esa composición diferirá en gran medida del sentimiento experimentado ante una pintura china.

La cultura china tuvo su origen en las sociedades chamánicas en las que el individuo vio y comprendió la importancia del entorno. Esos primeros *sacerdotes de la naturaleza* comprendieron los valores de lo que les rodeaba, y fruto de ello supieron desarrollar toda una civilización, una de las más antiguas que conocemos, basados en los elementos, en los ciclos naturales y en la relación del ser humano con ellos. Los chamanes de las primeras épocas de la historia de China estuvieron relacionados con los actos de adivinación, muy arraigados en esta cultura. Las adivinaciones mediante caparazones de tortuga y de huesos, y su posterior codificación, posibilitaron el nacimiento de los primeros caracteres de la lengua china y por tanto las primeras imágenes. Estos actos se hacían mediante incisiones en la materia que eran interpretadas por los chamanes, y que engendran esos primeros símbolos naturales codificados culturalmente y a los que de una u otra forma están sujetos los chinos.

Decíamos que las imágenes están formadas por símbolos codificados y que éstos beben directamente de los pensamientos culturales y sociales de los pueblos. Si la cultura china tiene su origen y posterior desarrollo en el entorno y en sus elementos, podemos afirmar que la pintura china y sus códigos son naturales, tal y como marcaron sus antecesores chamánicos. Así al observar una pintura china nos encontraremos ante una serie de elementos extraídos de la naturaleza y a los que los chinos dotaron de valores y características morales. De la misma manera que se comprendió que la armonía y el

equilibrio regían el desarrollo y evolución de los elementos del Universo, los pensadores lo aplicaron a las diversas escuelas del pensamiento, algo que es también observable en la pintura.

Si los aspectos codificados de la pintura, y de las artes en general, son uno de los elementos que diferencian a la pintura china de la de Occidente, desde el punto de vista artístico la concepción, materiales, técnicas y finalidad última de la pintura, hacen del estudio de la pintura china una manifestación totalmente novedosa a nuestros ojos.

Acostumbrados a concebir la pintura en relación al ser humano, hasta bien entrada la época moderna, los pintores europeos plasmaron escenas en las que nosotros como humanos ocupamos en papel principal y la naturaleza se posterga a un segundo plano, y en las que los elementos naturales quedan solapados por los artificiales, sentimientos contrarios a la armonía de los elementos y al dictado natural de las cosas.

En el campo de la estética europea, que bebe indisociablemente del pensamiento, y de la mano de grandes teóricos de la historia del arte, como Cennino Cennini (1370-1440) por poner un ejemplo se dijo:

*si deseas adquirir un estilo acertado para pintar montañas y
hacerlas parecer naturales, toma unas piedras grandes, que sean
rugosas y sin limpiar, y píntalas tal y como te dicta la razón²⁴³*

Es la razón la que condiciona lo real, mientras que en China la realidad de las cosas es extraída por medio de la inmersión de uno mismo con el entorno, con el todo. Estas teorías homocéntricas de la razón sufrieron un cambio en los siglos modernos de la historia, cuando los pintores europeos, tal y como hicieron los pintores chinos, vieron la necesidad de descubrir lo que les rodea y comprendieron la naturaleza tal y como se nos plantea. En este sentido debemos ver que la pintura china se antecedió a nuestros

²⁴³ Keeneth Clarke “*El arte del paisaje*”, Biblioteca Breve, edt. Sex Barral, Barcelona, 1971, pag. 26

presupuestos estéticos y vio en los inicios de la cultura lo que en Europa tardaremos en descubrir.

La base del pensamiento chino es el *pensamiento original*, del cual pudimos extraer las relaciones que mantienen los elementos del Universo, sus movimientos y cambios. La extrapolación de estas relaciones en el Universo encontraron su reflejo en la sociedad, por parte del *Confucianismo*, algo que se da también en el arte, en la pintura, como manifestación individual nacida de lo social, y que influido por la *Escuela del Dao* posibilitará la gestación de la pintura como mecanismo de deshinibición de los pintores. Los conceptos de contrarios asentaron la base del pensamiento, y su reflejo es observable en las pinturas cuyos autores, inspirados en el *pensamiento individual*, encontraron las claves para plasmar sus inquietudes en el papel.

En el proceso de creación pictórico podemos diferenciar tres etapas indisociables, de la misma manera que basándonos en la temática de estos cuadros podemos establecer dos corrientes; las —pinturas confucianas educativas en clave social—, y las —pinturas taoístas destinadas al cultivo del individuo—. La *piedad filial* y los *ritos* están plasmados en este género pictórico, como veremos cuando nos refiramos a la escena de Gu Kaizhi 顾恺之 (345-406 n.e.) 《*Nüshi Zhen Tu* 女使箴图》“*Exhortaciones a las damas de la corte*”.

La primera de las etapas del acto de creación se relaciona con el pensamiento recogido de los primeros documentos encuadrados bajo la denominación de *pensamiento original*. Recuperando estos aspectos culturales, la pintura verá la necesidad de perpetuar estos aspectos confiriendo a la obra los requisitos necesarios para ser considerada una buena obra. Si los contrarios *Yin-Yang* 阴阳 se establecieron como las dos fuerzas que guían al resto de elementos y posibilitan el nacimiento de todas las cosas, el pintor siente esta misma necesidad de crear un producto con idénticas finalidades.

De este *pensamiento original* extraemos multitud de aspectos aplicables a la pintura, y que hacen que se geste un canon en el que todos sus elementos presenten unión. La armonía que deben presentar los elementos del Universo se deben plasmar en el

soporte pictórico, y esto lo supieron comprender los pintores de la antigüedad china, cuando relacionaron la actividad pictórica con el pensamiento.

Los dos contrarios, esencia del pensamiento chino, se observan también en las pinturas, siendo ejemplo de la trasposición de elementos del pensamiento a la esfera del arte. Las composiciones chinas se basan en los contrastes de claridad y oscuridad, de luz y sombra, de *Yin* 阴 y *Yang* 阳. Todos los elementos que el pintor plasma en la escena poseen luz y sombra, poseen *Yin* 阴 y *Yang* 阳. Los pintores chinos consideran que la luz y la sombra no son elementos disociativos sino que deben mantenerse unidos.

Si dijimos que el *Yin* 阴 posee cualidades relacionadas con la oscuridad, frío, pasividad, humedad y blandura, las pinturas confeccionadas en base a las tonalidades frías, a los ríos y a los lagos están dentro de esta categoría que podemos denominar –*Pinturas Yin* 画阴–, mientras que aquellas en las que predominan las tonalidades cálidas, la luz, el calor, lo activo y la dureza son características de las –*Pinturas Yang* 画阳–, relacionadas con la montaña. En una sola composición podemos encontrar la unión del *Yin* 阴 y del *Yang* 阳. Son pinturas en las que tanto la luz como la ausencia de ésta conviven armoniosamente en el cuadro, y en las que los colores fríos como los terrosos dominan la composición.

Para Hongnian y Woolley²⁴⁴, en la pintura existen una serie de parejas de conceptos plásticos ligados con el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳 y que son una prueba más de la similitud entre el pensamiento y el arte, concretamente en la pintura.

<u>Elementos</u>	<u>Pares yin-yang 阴阳</u>
Apreciación	(en sentido literal)
Oscuridad/luminosidad	(en sentido literal)
Composición	Arriba/abajo, Derecha/izquierda, Delante/detrás, Grande/pequeño
Temperatura del color	Frío/cálido

²⁴⁴ Hongnian Zhang y Lois Woolley, “ *The Yin-yang on painting: a contemporary master reveals the secrets of painting found in ancient China philosophy*”, Pag.11

Intensidad del color	Suave/duro, sólido
Matiz del color	Verde/rojo, Púrpura/amarillo Azul/naranja
Cualidad de pintura	Transparente/opaca
Longitud de la pincelada	Corta/larga
Velocidad de la pincelada	Rápida/lenta
Borde de la pincelada	Borrosa/nítida

Las pinturas tradicionales chinas están confeccionadas generalmente en dos tonalidades; negro de la tinta y blanco del papel, que juegan un rol de suma importancia y que se asocian al *Yin* 阴 y al *Yang* 阳, a la claridad y a la oscuridad. La tinta estaría relacionada con el *Yin* 阴 por estar ausente de luz y el blanco del papel conformaría el *Yang* 阳. El papel ya no es sólo el soporte de la obra, sino que pasa a convertirse en color. El pintor, sabiendo las múltiples cualidades de la tinta, juega con el blanco del papel, del cual es capaz de extraer las más variadas tonalidades, que se armonizan creando un todo tan compacto que ya no sabríamos decir si lo que contemplamos es una tonalidad creada, tomando como base el negro de la tinta, o si por el contrario la intención fue crear esas gradaciones a raíz del blanco del papel, podríamos preguntarnos, ¿la tonalidad contemplada se hizo con la aplicación de la tinta o con la ausencia de ésta?. Éste es el misterio y la atracción de la pintura china y uno de los elementos que la hacen tan especial.

Los pintores, basados en los pensamientos de los Maestros de la antigüedad, mediante el estudio de los antepasados y el conocimiento de los valores de antaño, gestan un proceso plástico en el que toman como base el método, como mecanismo de aprendizaje en todas las facetas del saber. Esta es la segunda etapa del acto de creación que tiene sus orígenes en la *Escuela de los Ilustrados*²⁴⁵ de la que Confucio 孔夫子 es el representante, y que más tarde será retomada por la *Escuela del Dao*.

Confucio, 孔夫子 apostaba por el hombre, la justicia, la lealtad y la virtud entre otras cosas. El concepto de *Ritual*, *Li* 礼, fue un hito en el pensamiento chino, basado en

²⁴⁵ Traducción del término *Ru Jia* 儒家 o *Confucianismo*.

el acto social en sí mismo por el cual las gentes ofrendaban a sus antepasados como los primeros moradores de la tierra, de la misma manera que la posesión de una pintura llegó a convertirse en todo un ritual por el cual el poseedor de la obra se siente en armonía con lo allí representado. Para el Maestro las artes son útiles para la evolución de la moral de la gente²⁴⁶ y participan del cultivo de la mente.

La relación que mantienen los seres humanos con los antepasados serán vistas, en el *Confucianismo*, *Ru Jia* 儒家, como el medio para alcanzar a ser un hombre de *Ren* 仁, es decir, un hombre con los atributos de la humanidad. Sólo mediante el estudio de los antiguos estaremos en condiciones de alcanzar ese estamento de la sociedad.

A este respecto Kuo Da-Wei dice:

*(Confucio) en su escuela, el arte tenía un doble propósito, desarrollar hombres de cultura y elevar la moral corriente, los que prueban en la apreciación estética podrían ser refinados, pero igualmente importante las artes fueron utilizadas para ilustrar la necesidad para ordenar la armonía en la vida. Su devoción hacia los caminos de los antepasados produce un formalismo en el cual impregna todas las facetas de la vida. En el que gobierna, también, las artes de la pintura y caligrafía*²⁴⁷

Del pensamiento de Confucio 孔夫子, en relación a las artes, podemos vislumbrar en primer lugar la relación que dijimos mantenía el hombre de *Ren* 仁 con la naturaleza, mediante el culto a los antepasados, a los que vimos se les relacionaba con la propia tierra, siguiendo el plantemiento de Feng Youlan. Eran esos antepasados, primeros moradores de la tierra, los que mantenían la cohesión social entre las personas, y que por

²⁴⁶ Feng Youlan “*Selected Philosophical Writings*”, Pag 124. El autor, basándose en los escritos del Maestro apoya la teoría de la utilidad de las artes, quien a su vez bebió de los escritos de los apéndices del *Yi Jing* 易经, supuestamente escritos por Confucio, en el que se decía: “*Los sabios vieron la complejidad del universo. Usaron los símbolos para representar las diferentes formas y para simbolizar las diferentes características (...) cuando los concibieron los llamaron símbolos. Cuando los materializaron, los llamaron utensilios. Cuando los instituyeron para uso general, los llamaron leyes. Cuando se forja en el día a día de la vida de todas las personas, ellos son llamados los trabajos de los dioses*”.

²⁴⁷ Kuo Da Wei. Pag. 55

este motivo Confucio 孔夫子 consideró de tal importancia el conocimiento, el aprendizaje y el estudio de los antiguos como único método en el cultivo del individuo.

En las clases que el Maestro mantenía con sus discípulos, la importancia de cultivar el espíritu mediante el aprendizaje es algo que estima. En el 《Lun Yu 论语》 las *Analectas*, que se dividen en veinte capítulos, el primero es el dedicado a la necesidad de aprender 《Xue Mian 学面》. En este primer capítulo de las enseñanzas de Confucio 孔夫子, sus discípulos dejaron escrito:

子曰：“学面时习之，不亦悦乎？有朋自远方来，不亦乐乎？人不知面不愠，不亦君子乎？”

*El Maestro dijo: aprender algo para poder vivirlo en todo momento. ¿Acaso no es fuente de gran gozo?, Recibir a un amigo que viene de lejos, ¿acaso no es la mayor de las alegrías?, ser desconocido por los hombres sin guardar por ello resentimiento, ¿acaso no es propio del hombre de bien?.*²⁴⁸

El aprendizaje vale para toda la vida como algo que puede ser recordado en el futuro, 学面时习之 *aprender algo para poder vivirlo en todo momento*, y que no debe hacerse por esperar la recompensa de los que te rodean, sino que es un acto del individuo por el individuo. La fama no es propia del hombre de bien, y es mejor ser desconocido que dejar de ser hombre de bien 人不知面不愠 *ser desconocido por los hombres sin guardar por ello resentimiento*.

El aprendizaje del que habla el Maestro no espera recompensa, sino que debe verse como un ejercicio individual de cultivo del individuo, 古之学者为己 *en los dias*

²⁴⁸ 《Lun Yu 论语》, “*Analects*” (I-I) traduction by Arthur Waley, in World Classics 大师经固典文库. 外语教学与研究出版社, 北京, Beijing 1997. Otra traducción del párrafo diría lo siguiente “Confucio dijo: estudiar con constancia y dedicación es agradable. Es placentero tener amigos que vienen de lugares distantes. El hombre que no se altera, aunque los demás no le conozcan, es un hombre superior”, traducido por Joaquín Pérez Arroyo, en “*Los Cuatro Libros Clásicos*”, Paidós Orientalia, Barcelona, 2002

*antiguos los hombres estudiaban por el bien de sus propios actos*²⁴⁹, algo que los antiguos supieron comprender y que Confucio 孔夫子, adulado por el pasado recupera.

我非生而知之者，好古，敏以求之者也

*por mi parte no soy uno de esos que tienen un conocimiento innato. Simplemente uno que ama el pasado y quien es diligente en investigarlo*²⁵⁰.

Esta afición del Maestro por todo lo concerniente al pasado le acerca a los planteamientos del *pensamiento original*, que vimos estaba más acorde a la relación con el entorno, con el medio en el cual se desarrolla la pintura, algo que el Maestro comprendió en todo momento. 加我数年，五十以学“易”，可以无大过矣 *dadme unos años más, y yo podría gastar cincuenta años en el estudio del Yi (cambios), y creo que después de todo podré estar libre de errores*²⁵¹. Recordemos que el 《Yi Jing 易经》 fue concebido como un libro de adivinación basado en la observación de la naturaleza y sus elementos y que más tarde fue la base del pensamiento chino. Estos pensamientos, a su vez, fueron recuperados por los artistas quienes encontraron las claves para el desarrollo de sus pinturas. Muchos de los elementos que aparecen en los cuadros pictóricos chinos, están repletos de elementos que, propios del entorno, fueron estudiados en el 《Yi Jing 易经》.

Las montañas, el agua, el ser humano como elemento natural, los puntos cardinales.... el que el Maestro tenga tanta estima a este documento puede dar prueba de la importancia de recuperar los periodos originales de los cuales parten el resto de pensamientos y que, a través de la *Escuela del Dao* se verán reflejados en la pintura. ... 可以无大过矣 ... *y creo que después de todo podré estar libre de errores*, ¿querría decir el Maestro que en la observación de los elementos naturales, sus ciclos y cambios, vistos en

²⁴⁹ 《Lun Yu 论语》 14.25

²⁵⁰ *Idem.* 7.19

²⁵¹ *Idem.* 7.16

el 《Yi Jing 易经》, se encuentran las respuestas a sus propios errores?, ¿Vería en este documento la prueba y origen de todo, o un modelo de sociedad que traslada los elementos naturales al campo de lo humano, y que luego será trasladado a la pintura como producto de la sociedad?.

Ciertamente los pintores chinos encontraron, en pensamientos de esta índole, las respuestas a sus planteamientos, comprendiendo la importancia de reflejar los elementos que les rodeaban como panacea de sus preocupaciones y anhelos, y manteniendo el estudio o aprendizaje basado en la copia de los antiguos que es lo que mantiene la ligazón de los individuos con sus ancestros para luego, tras dominar la técnica de esos antiguos, poder liberarse (que ya veremos proviene de la *Escuela del Dao*) , poder improvisar y poder acompañar, como dirá el Maestro, el aprendizaje con el pensamiento.

Los Sabios de la antigüedad, decía Confucio 孔夫子, serán aquellos que están acordes con el pasado y con sus dictados y por tanto sirven de modelos a las nuevas generaciones, quienes los copian y estudian. Este estudio de los Sabios, como reflejo del pasado, verá en el *Confucianismo* la base de sus experiencias, que serán aplicadas en la formación del pintor.

知者乐水，仁者乐山，知者动，仁者静知者乐，仁者寿

*el que sabe (hombre sabio) se regocija en el agua, el hombre benevolente en las montañas. Para el sabio es el movimiento, y para el benevolente es la permanencia. Los sabios son felices, pero los benevolentes son seguros*²⁵²

²⁵² *Idem.*6.21. El carácter *Shou* 寿, siguiendo la traducción de Waley que venimos trabajando, es traducida como *seguro*, aunque esa acepción no ha sido encontrada en los diccionarios como tal. Las acepciones dadas en las fuentes consultadas se refieren a *Shou* 寿 como *longevidad*, *vida*... nosotros optamos por este significado más acorde al texto planteado.

El sabio, *Zhi Zhe* 知者, o el Ser Humano portador del *Ren* 仁 es aquel que, pudiendo mantenerse en el “Camino de enmedio” *Zhong* 中, con buena actitud pudo llegar a asemejarse con la bondad de las montañas y el agua. El estudio del pasado, de los antepasados, de sus trabajos y conclusiones debe ser parte esencial en el desarrollo del individuo, pero no debe pararse ahí, ya que, como apuntamos arriba, para el Maestro el aprendizaje debe ir acompañado de un pensamiento 学而不思则罔, 思而不学则殆 *el que aprende pero no piensa, está perdido. El que piensa pero no aprende está en gran peligro*²⁵³, que en la mayoría de casos desemboca en el propio método al que el pintor llega tras haber asimilado la técnica de los antepasados pictóricos.

Son variadas las escenas que muestran la vida de los eruditos del momento, aquellos que cultivan el espíritu individual mediante el estudio de los *Clásicos*. Las reuniones de poetas y artistas fueron muy frecuentes en la cultura china, y evidencian la importancia en el cultivo del aprendizaje. En estas reuniones, en las que el vino corría por doquier, los poetas se dedicaron a confeccionar los más bellos versos, y los pintores se recrean en estas reuniones para confeccionar excelentes obras plásticas. Como ejemplo tenemos la obra del pintor de los Ming 明代, Cui Yu Zhong 崔予忠 (1574-1644), que lleva por título 《Xing Yuan Ye Yan Tu 杏园夜宴图》 “Escena de banquete nocturno en un parque de albaricoques”. Esta obra muestra una escena cotidiana en un ambiente natural. 主人盘坐椅上, 手执茶杯正与朋友品评一幅画 *un maestro se sienta enroscado en una silla, porta una taza de té en la mano mientras que un amigo comenta una pintura*²⁵⁴ El deleite por aprender por parte de los eruditos chinos está en consonancia con la apuesta de Confucio 孔夫子 por el aprendizaje, que enaltece el espíritu de quien lo practica, algo que también es apreciable en la literatura y poesía china.

Considerando ya la importancia de aprender de los antepasados y la necesidad de que este aprendizaje vaya acompañado de un pensamiento, la tercera consideración es

²⁵³ *Idem.* 2.15

²⁵⁴ 《Zhong Guo Hua: Da Shi Tu Dian 中国画: 大师图典》 “Masters’ Gallery of Traditional Chinese Painting” Xin Hua Shu Dian 新华书店 Pag.75

que 绘事后素 *la pintura llega tras el trabajo preliminar*²⁵⁵. El estudio previo a la confección de la obra, conlleva un proceso mental de gran categoría, en el momento previo a la realización, pero que a su vez está relacionado con el estudio de los grandes documentos del pensamiento. Este estudio se convierte en el método a seguir, que eleva al individuo a esferas más altas del conocimiento y que se aplicará a la pintura como transmisión del conocimiento de los antiguos. El pintor necesita de una preparación para poder llevar a cabo su trabajo, como en el resto de materias, pero en el caso de la pintura ese estudio previo se alcanza mediante un proceso de abstracción mental, derivado de la *Escuela del Dao*, por el cual el pintor se siente identificado con los elementos y está en condiciones de presentar su propia realidad de las cosas, relacionado a su vez con la noción del dominio del espacio en la pintura y la caligrafía china, que antecede a la ejecución de la obra, así como a un exhaustivo autocontrol en el manejo del pincel, que no permite correcciones.

El pintor debe comprender las realidades que rodean a la obra para que, una vez asimilados los cánones de los maestros y habiéndose adentrado en la realidad de lo que quiere representar, esté en condiciones de hacerlo. 工欲善其事，必先利其器 *un artesano, si su intención es hacer un buen trabajo, debe primero afilar sus herramientas*²⁵⁶. Las herramientas con las que cuenta el pintor derivan de esos aspectos del pensamiento que asientan su propio bajage cultural, y a su vez está encaminado al conocimiento del método a seguir. Este método del que habla Confucio 孔夫子 se transmite de maestro a discípulo, preservando la antigüedad hasta tiempos relativamente recientes, cuando se introducen aspectos de Occidente en el arte.

Las temáticas en los que se divide tal manifestación plástica, aquellas encaminadas a plasmar la vida cotidiana o a educar al pueblo en aspectos sociales, pueden ser considerados como representación de las dos escuelas de pensamiento más importantes de china, la de los *Literatos* 儒 y la del *Dao* 道. Si la *pintura Shan Shui* 山水 画, de “*Montaña y Río*” puede reflejar los pensamientos de los integrantes de la *Escuela*

²⁵⁵ 《Lun Yu 论语》 3.8.

²⁵⁶ *Idem*.15.9

del Dao, vemos que algunas pinturas chinas presentan temáticas educativas propiamente confucianas, que se reflejan en el género de figuras *Ren Wu Hua* 人物画, entre otros, y en aquellas escenas cotidianas en las que se puede observar las características sociales, culturales y filosóficas de los chinos. Estos pintores dedicados a tal género estuvieron más ligados a las Academias y a las cortes, para quien elaboraban las más delicadas obras.

《*Nüshi Zhen Tu* 女使箴图》“*Las Exhortaciones a las Damas de la Corte*” del pintor Gu Kaizhi 顾恺之 del siglo IV a.n.e. nos plantea una escena de corte confuciana en la que tres damas son instruidas por una cuarta que parece ostentar un mayor rango cortesano. La *Piedad Filial* confuciana, *Xiao* 孝, encuentra en esta obra un ejemplo para educar a la sociedad, de la misma manera que lo hicieron en la Edad Media europea los artesanos en las portadas de las iglesias cuando plasmaban escenas bíblicas para educar al pueblo.

Decíamos al comienzo del capítulo que para Confucio 孔夫子 el acto de aprender debe ser entendido como algo individual y que no debe esperar recompensa ni elogio por parte de los otros. Esta actitud es seguida por los pintores, quienes ven en el acto de creación un ejercicio individual, y que no contemplan la pintura como medio para alcanzar la popularidad. La fama no es el objetivo de estos pintores, que se basan en la naturaleza, ya que el fin de la pintura es aprender a captar la esencia de todas las cosas vivas. El caso de un Maestro del siglo XVI n.e. es prueba de ello:

*(maestro Chu Chieh): cuando ganaba un poco de dinero con su pincel, podía invitar a sus amigos a un festín de comida y bebida*²⁵⁷

*los intercambios por pura naturaleza estética, no monetario o con beneficios materiales de cada lado, fue también común*²⁵⁸

²⁵⁷ James Cahill “*The Painters practice. How artists lived and worked in traditional china*”, Pag 55

²⁵⁸ *Idem*, pag 64

En este procedimiento de aprendizaje del pintor chino el poseer un maestro era algo necesario. El maestro te guiará en el manejo del buen uso del pincel así como en la técnica propia de la pintura. La relación entre el maestro y el discípulo en china debe entenderse de la misma manera que el concepto de *piedad filial* de Confucio 孔夫子.

El acto de pintar comparte con el *Confucianismo* más elementos de los que parece a simple vista. Aunque el *Confucianismo* y la *Escuela del Dao* estuvieron basados en las ideas extraídas del *pensamiento original*, la diferencia entre ambas escuelas radica en el hecho de que el *Confucianismo* o *Ru Jia* 儒家 apostó por el pensamiento en base a la sociedad, y en el arte eso se reflejó en el estudio de los antiguos a través de la copia de sus trabajos por la que se aprende el método, y la *Escuela del Dao* o *Dao Jia* 道家 lo hizo como cultivo del propio individuo, como tercera etapa de la creación, liberando al artista del método. Los elementos que integran el Universo siguen manteniéndose como reguladores de la vida del ser humano, y el ritmo natural de éstos puede ser aplicado a la esfera de lo social, como será aplicado a la del individuo en los planteamientos de la *Escuela del Dao* y del *Budismo*, algo que podemos apreciar en la pintura china.

La *Escuela del Dao* será la responsable en la tercera etapa del acto creativo y el segundo de las dos temáticas fundamentales de la pintura china. En esta etapa el pintor, habiendo aprendido de los Maestros el método a seguir, está en posesión de unir pensamiento y aprendizaje, como decía Confucio 孔夫子, y crear su propio método individual. Esto, ciertamente, no podría llevarse a cabo sin el primer paso, el método, la transmisión de la copia del maestro al discípulo y la necesidad de aprender, conceptos inequívocamente confucianos.

Esta escuela encuentra en el arte la máxima representación de los valores del individuo, y los artistas se basan en él como pensamiento de exaltación de las pulsiones humanas.

Son muchos los pintores que dejaron escritos sus pensamientos acerca de la consideración de la pintura, escritos que proporcionan un conocimiento de primera mano

para el estudio de la propia figura del pintor. En este sentido es importante la obra de Chang Yen-Yuan en la que el autor compila biografías de pintores anteriores a la *Dinastía Tang*, y que lleva por título 《*Li Tai Ming Hua Ji 历代名画记*》”*Pinturas famosas a través de las dinastías*”. En esta obra podemos ver algunas referencias a nombres de artistas y sus producciones, así como algunas citas de los propios pintores. Para el estudio que llevamos a cabo debemos hacer mención a la figura de Wang Wei 王维 y Zong Bing 宗炳. Ambos pintores consideraban la pintura como representación del *Dao* 道. Para ellos la pintura es el medio para alcanzar el *Dao* 道, y concretamente la *pintura de montaña y río* cumplía con estas exigencias. Con las palabras de Zong Bing 宗炳 (375-443) podemos definir la importancia que tenía para los pintores el relacionar el *Dao* 道 con la pintura; el *Dao* 道 busca el equilibrio de todas las cosas del Universo, de la misma manera que la pintura debe representar este equilibrio para poder expresar realmente la armonía del Cosmos.

*Ahora los Sabios para significar su espíritu ejemplifican el Tao y el inteligente comulga con esto, pero las montañas y aguas con sus formas acrecentan la belleza del Tao para que aquellos que tengan Amor puedan tener regocijo en esto -¿No están (esas dos cosas) muy cercanas una de otra?. Tengo una afición familiar por el Monte Lu y el Monte Heng, y suspiro con amor por Ching-Shan y Wu-Shan, por lo que tengo noticia que la edad antigua está casi aproximándose a mí. Y yo me ruborizo de no poder acostumbrar mi cuerpo para concentrar mi chi (energía vital), pero podría odiar ser uno de esos que fueron arrastrando sus pies a la Puerta de Piedra. En esas circunstancias puedo pintar tales formas y poner mis colores, y construir para mí mismo ese rango de montañas nubladas*²⁵⁹

²⁵⁹ Acker, William R.B. “Some Tang and Pretang Texts on Chinese Painting” Pag.116.

Los montes a los que se hace referencia en la nota, el Monte Lu 庐山 (*Jiangxi* 江西), el Monte Heng 衡山 (*Henan* 河南) y Ching-Shan 清山 (podría ser la Montaña de la Ciudad Azul, *Qing Chang Shan* 青城山 en *Sichuan* 四川), son montañas famosas chinas a las que se les tiene especial devoción. En estos parajes naturales se ubican templos taoístas o budistas que, aún en la actualidad, están activos.

Para Zong Bing 宗炳 la *Pintura de Montaña y Río* es el mejor ejemplo de representación del *Dao* 道 como sentimiento de empatía o amor, pero no es el único, ya que, por otra parte, el *Dao* 道 es el medio que equilibra y posibilita la consonancia de todos los elementos.

Al referirnos al arte individual por el que apuesta el la *Escuela del Dao*, sostenemos que este tipo de arte, derivado de pensamientos acerca de las nociones originales, encuentra en las manifestaciones plásticas una herramienta mediante la cual el individuo puede plasmar sus propias emociones. Medio que se constituye como la vía de escape de estos artistas que buscan poder relacionar su propia existencia con el origen, es decir, reencontrarse con sus raíces que son la tierra, las montañas, las nubes y cada uno de los cambios que son los que hacen que la naturaleza se muestre viva, para crear una realidad natural acorde a sus propios pensamientos y sentimientos.

Con la influencia del *Confucianismo* el pintor aprenderá el método y alcanzará una técnica apropiada, y será la *Escuela del Dao* la más propicia para esos artistas, que ven la necesidad de romper con el método como una liberación de condicionamientos sociales, facilitando la apertura de la mente a las posibilidades de su propio interior, para crear una naturaleza pictórica acorde a sus propios sentimientos y necesidades. Los pintores que renuncian a los dictados de la sociedad encuentran en los elementos naturales el cobijo que anhelaron en las ciudades. Se dedican a plasmar visualmente su propia realidad del mundo, basada en la naturaleza, en lo que se observa de ella, para crear un corpus individual como vehículo en el proceso de alcanzar el elixir de la *Escuela del Dao*, la inmortalidad, y como mecanismo curativo del individuo, de las dolencias internas que la sociedad no puede subsanar.

Dentro de ese tercer paso en el proceso de aprendizaje nos encontramos con el siguiente estado: desprenderse de todo aquello que no sea imprescindible para poder extraer el espíritu o energía, *Qi* 气, y no una simple representación del objeto. En este sentido se encuentra la noción de *vacío*, como otro de los espacios de la pintura y de la caligrafía que, aunque desarrollaremos en los siguientes capítulos, podemos anticipar que

es uno de los conceptos más importantes de la pintura china, junto con el con la idea de vuelta al origen, a la naturaleza abanderada por Lao Zi 老子 y Zhuang Zi 庄子.

La contribución de Lao Zi 老子 a los artistas es de gran relevancia. De sus pensamientos, recogidos en el 《Dao De Jing 道德经》, los artistas encontraron las claves para afrontar el acto creativo. Sus conceptos, aplicables al individuo, serán plasmados en el papel, y contribuirán al establecimiento de lo que se conoce por algunos como *pintura taoísta*.

Uno de los conceptos que encontramos en Lao Zi 老子, es el *vacío*, que no debe entenderse como algo que no posea nada sino que lo contiene todo, no es ausencia sino propia esencia. El *Dao* 道 es el *vacío* que permite el desarrollo de todo el Universo, y en este sentido el *Dao* 道 es entendido como *vacío* ya que es un elemento que da origen al mundo pero del que no podemos decir cuál es su forma. El *vacío* es aquello que es indispensable para la armonía y que no es tangible. A este respecto Lao Zi 老子 pone una metáfora:

三十辐其一，
当其无，有车之用。
以为器
当其无，有器之用。
凿户，以为室，
当其无，有室之用。
故有之以为利，
无之以为用

*Ponemos treinta radios juntos y lo llamamos rueda;
pero el espacio donde no hay nada es donde realmente radica
el sentido de la rueda.
Trabajamos el barro para hacer un recipiente;
Pero el espacio donde no hay nada es realmente la utilidad
de la que depende el Recipiente.
Perforamos puertas y ventanas para hacer una casa;
Y en estos espacios donde no hay nada es realmente la
utilidad de la que depende la casa.*

*De esta manera es como tomamos ventajas de lo que es,
podremos reconocer la Utilidad de lo que no es. (Cap.XI)²⁶⁰*

En una rueda el *vacío*, lo que está carente de material, es lo que da importancia al objeto. Una rueda no podría ser concebida sin el espacio que queda entre los radios, de la misma manera que en la parte más importante de un vaso no son los bordes hechos de material sino la ausencia de éste, el espacio destinado a contener líquido, que es la utilidad del objeto.

El *vacío* es fácilmente observable en las pinturas chinas, caso de *《Xiao Xiang Tu 潇湘图》* "Imagen de Xiao y Xiang", obra del pintor Dong Yuan 董源 (-962) activo durante *Wu Dai* 五代, las *Cinco Dinastías*, en la cual podemos observar los espacios en los que no hay materia, como parte de la propia composición, como el elemento que domina la escena y como el concepto de extracción de la esencia de las cosas. El *vacío*, junto con el concepto de *Qi* 气, que ya veremos, mantienen la armonía en las pinturas, ya que él en sí mismo alberga las partes útiles en la composición. Los ríos, el cielo, las montañas... se plasman con pocas pinceladas, extrayendo de ellos aquellas partes relevantes, en las que el *vacío* es prueba de ello. Para la mentalidad china la finalidad de la pintura no es reflejar la realidad de cada uno de los aspectos de las cosas sino que proveniente del *pensamiento original*, se trata de comprender la realidad del objeto, para una vez asimilado en la mente como lo que realmente es, podamos plasmarlo en el papel de la manera más sencilla posible, sin artificio ni detallismo europeo.

Lo bello en la pintura china se representa con pocos elementos, brevemente, manteniendo relaciones estrechas con la poesía, y recalcando el dicho –lo bueno si breve dos veces bueno-²⁶¹. Para la *Escuela del Dao* se trata de extraer lo meramente importante

²⁶⁰ Anne Cheng traduce la última parte de la cita al español de la siguiente manera: "Así, 'el haber' presenta comodidades que el no haber transforma en utilidades", en la obra citada.

²⁶¹ "el taoísmo en su vertiente estética y el confucianismo en la jerarquización de usos y formas (...) la valoración del vacío, la espontaneidad, la mancha, son taoístas mientras que el aprendizaje, el sentido de la copia y el uso ritual son de carácter confuciano", Isabel Cervera en "Arte Chino I", Pág. 12

de la composición para, utilizando los mínimos elementos posibles, poder crear la mejor y más maravillosa de las composiciones.

Recordemos que el *Dao* 道 de Lao Zi 老子 originó la vida y con ello el nacimiento de un ser que se convirtió en dos y luego en tres, dando como resultado la creación del Universo, aspecto que puede ser aplicado a todas las esferas del individuo, entre las que la pintura es considerada.

《道生一，一生二，
二生三，三生万物。
万负阴而抱阳，
冲气以为和》

*el Dao engendra al uno, el uno engendra al dos
el dos engendra al tres, el tres engendra a los diez mil
seres.*

*Los diez mil seres contienen en su seno el yin y el yang
De la combinación de los soplos es de lo que depende su
armonía” (Cap.42) ²⁶²*

En la cita de más arriba, Lao Zi 老子 nos presenta esa relación entre las cosas y su contrario, entendiendo contrario no como negativo sino como otro ciclo de las cosas. Todo lo que nos rodean tiene su ciclo de vida, de la misma manera que nada es eterno el hombre tampoco lo es. El concepto de bello implica el conocimiento o la existencia de lo feo; los dos se complementan. El decir música implica el concepto de ruido sin el cual la música, que es un ruido ordenado, no podría haberse engendrado.

²⁶² Citaremos otras traducciones de este pasaje, “*Dao da nacimiento al Uno; el Uno da nacimiento sucesivamente a las dos cosas, tres cosas, hasta las diez mil. Esas diez mil criaturas no pueden volver sus espaldas a la sombra sin tener el sol en sus estómagos, y de la mezcla de sus soplos es de lo que depende su armonía*” (Arthur Waley), “*El Dao engendra al Uno, Uno engendra Dos, Dos engendra Tres, Tres, los diez mil seres, los diez mil seres llevan el Yin a la espalda y el Yang en los brazos, mezclando sus soplos realizan la armonía*” (Anne Cheng, pag 179)

La *Rueda de la Vida* del Budismo es a ojos de la *Escuela del Dao* ese movimiento circular por el cual nada está quieto, todas las cosas están en continuo movimiento, incluso las piedras. Este aspecto, el del cambio, es algo que los pintores deben plasmar en las escenas, y que es uno de los aspectos más difíciles de la pintura china. Al tratar las nubes o los riachuelos debemos comprender su naturaleza cambiante y estar en capacidad de plasmar esa mutabilidad de los objetos.

En el 《*Dao De Jing* 道德经》 el papel del hombre al volver al origen, implica deshacerse de todo elemento preconcebido; se trata de vaciar la mente para poder aproximarnos a los objetos como lo hacen los ojos de un niño, y poder contemplar las cosas como si se tratara de la primera vez en nuestra vida que observáramos ese objeto.

Según Lao Zi 老子 y su concepto del *Dao* 道, 反者 “道”之动 *El retorno es el movimiento del Dao* ²⁶³, volviendo al origen todos podremos recuperar el *Qi* 气 que perdimos con los años y que los niños aún conservan.

含 “德”之湖，比于赤子。毒虫不螫猛兽不据，攫
鸟不搏，骨弱筋柔而握固

la impunidad de las cosas cargadas con el Poder (virtud de 德) pueden ser relacionadas a la de un niño. Insectos venenosos no le pican, las bestias feroces no le atrapan, no le hieren gravemente las garras de los pájaros. Sus huesos son blandos, sus tendones débiles; pero el control es duro (Cap.55)

Otro autor, integrante de la *Escuela del Dao*, es Zhuang Zi 庄子, quien de la misma manera que Confucio 孔夫子 dio gran relevancia al conocimiento y al aprendizaje. Para Zhuang Zi 庄子, 吾生也有涯，而知也无涯 *la vida del hombre es limitada pero el conocimiento es ilimitado* ²⁶⁴

²⁶³ Lao Zi 老子 《*Dao De Jing* 道德经》, Cap. 40

²⁶⁴ 《*Zhuangzi* 庄子》, Cap.3

El *Dao* 道 tendrá un doble significado en Zhuang Zi 庄子, entendido como origen de todo, y como vuelta a la infancia en la cual se *re-conocen* las cosas de manera natural sin condicionamientos sociales, culturales o políticos.

Ambos autores inciden en la necesidad de retornar al origen, algo que comprendieron los artistas al liberarse del método. El individuo debe desprenderse de todo condicionamiento que no sea propio de él, y de esta manera obtendrá lo que le corresponde como individuo, sus sentimientos y sus afectos, y así será apto para afrontar la realidad de las cosas.

弃知，而天下大治

*Abandona el conocimiento y todo bajo el cielo tendrá un buen gobierno*²⁶⁵

El punto de partida de la *Escuela del Dao* es ese estado anhelado por los pensadores chinos en el que las cosas se desarrollan en su curso natural, y cuyo ritmo queda marcado por la sucesión de ciclos de cambios. Ese estado original del pensamiento del ser humano marca el *modus vivendi* de muchos artistas chinos, que ven en este pensamiento las claves para comprender y plasmar sus sensaciones en el soporte. El conocimiento de los valores del *Dao* 道 encaminará a los artistas hacia esa búsqueda del de la fase primigenia que los liga con sus antepasados, y que en la pintura será entendido como liberación del individuo, 弃知，而天下大治 *Abandona el conocimiento y todo bajo el cielo tendrá un buen gobierno*²⁶⁶, del método aprendido bajo las directrices confucianas y que hace que el individuo se aproxime más a sus propias necesidades emocionales. Más todos retornan a su raíz, como dirían los taoístas, a su origen del que forman parte. Estos elementos naturales, vistos en los pensamientos iniciáticos, son la raíz de los individuos, y los pintores chinos supieron comprender tal importancia.

²⁶⁵ 《Zhuang Zi 庄子》 Cap, 11

²⁶⁶ *Idem.*

Este olvido del método ligará al pintor al primer estado en el desarrollo de todas las cosas, aquel en consonancia con el concepto de *vacío*.

故曰：鱼相忘乎江湖，人相忘乎道术

*como un pez olvida todo en los ríos y lagos, los hombres
olvidan todo en el Tao*²⁶⁷

夫虚静恬淡寂莫者，万物之本也

*vacío, tranquilidad, quietud y no-acción son fuentes raíces de
cada cosa en el mundo*²⁶⁸

Desprenderse del método como mecanismo de liberación, que como veremos se desarrollará en Europa en épocas recientes de la historia, podría ser el concepto más desarrollado en el 《Zhuangzi 庄子》, y que es recuperado por los pintores como mecanismo de emancipación. Cuando alcanzamos destreza en la realización de las cosas, dice Zhuang Zi 庄子, olvidamos el método de forma espontánea, es decir, natural.

工倕旋而盖规矩，指与物化而不以心稽，古其灵台一而不
佷。忘足，履之适也；忘腰，带之适也；知忘是非，心之适也；
不内变，不外从，事会之适也

*Chui, el artesano podía dibujar un círculo mejor que quien
usa el compás porque sus dedos se movían con el dibujo tan
diestramente que él no tenía que fijar su atención en esto. Tú
olvidas tus pies porque tus zapatos son aptos; olvidas tu cintura
porque tu faja es apta; olvidas lo correcto y lo incorrecto porque*

²⁶⁷ 《Zhuang Zi 庄子》, Cap.6

²⁶⁸ *Idem*.Cap. 13

*tienes tu corazón relajado (natural); nunca cambias tu mente para seguir a otros porque estás acorde con el mundo exterior*²⁶⁹

Estas sentencias podría resumir el pensamiento de los pintores chinos que como ermitaños habitaron las moradas de los inmortales y encontraron en la naturaleza el remedio a las preocupaciones de la sociedad. Son esos cuadros, algunos de grandes dimensiones, en los cuales los elementos naturales son los protagonistas de la obra. Hacer protagonista a la propia naturaleza, como terapia de las pulsiones humanas, es un acto que en Europa no veremos hasta la Edad Moderna con la emancipación del género de paisaje, y que en China, ya en los inicios de la pintura, se desarrolla naturalmente. Los géneros de *Flores y Pájaros*, y *Montaña y Agua*, entre otros, constituyen el bagaje cultural de los artistas chinos, donde la naturaleza es entendida como el estado apto para el desarrollo humano.

Cuando el individuo logra que en su cuerpo sólo quede lo que realmente le corresponde como ser humano, la liberación de la mente hará que las cosas se perciban de manera natural; lo que debe hacer el pintor entonces es no imponer sus propios condicionamientos a la naturaleza. Debe centrarse únicamente en captar ese *Qi* 气 de las cosas vivas y no dejar que nada externo a eso lo domine. Gobernar sin artificios es gobernar siguiendo el propio dictado natural de las cosas y acontecimientos, sin la interferencia de lo artificial o humano.

Hemos visto las tres etapas en la formación del pintor chino, la primera relacionada con el bagaje cultura del *pensamiento original*, la segunda con la asimilación del método y el aprendizaje de las técnicas a través de la copia de los maestros, lo que podría relacionarse con un pensamiento de clara corte confuciana, y la tercera aquella en la que el pintor, una vez adquirido el método, decide abandonarlo y liberar su mente, creando un método propio, para lo que vuelve al origen, a la naturaleza, para recuperar el sentido de las cosas y poder verlas tal y como son. Esta tercera etapa estaría más

²⁶⁹*Idem.* Cap. 19

relacionada la *Escuela del Dao* y con ese concepto de que el vacío²⁷⁰ no implica ausencia, sino esencia, y de que El *Dao* 道 es origen y unidad. El retorno al origen implica olvidar todo lo aprendido en pro de un cultivo natural de la mente, lo que se traduce en los pintores en el acto mismo de la creación.

La pintura se concreta como un acto cultural gestado en la sociedad, y que en China es entendida como un elemento que acompaña la vida diaria de los chinos. La pintura expuesta en una casa debe ser cambiada cada cierto tiempo dependiendo del estado de ánimo del propietario, el cual se siente identificado con ésta y ella pasa a formar parte de su vida. La pintura se convierte en ritual social (en el sentido de *Li* 礼 confuciano) cuando ya ha sido confeccionada y es expuesta a los ojos de la gente. En este momento la pintura pasa a convertirse en un producto de la sociedad, del pueblo y de sus gentes. En un sentido más taoísta del término el acto de pintar debe ser visto como un ritual individual del pintor, entendido como ese estado de comunión con lo que le rodea, cuando es capaz de abstraer su mente, liberarla y encontrar la propia esencia de las cosas, el *Qi* 气. En este procedimiento el pintor es uno más con la energía cósmica y esto lo plasma en el papel.

Siguiendo con el *Pensamiento Individual* tenemos el *Budismo* que entró en China y encontró en la *Escuela del Dao* una estrecha relación. Esta relación se vio en la pintura ya que el *Budismo* posibilitará la gestación de *Shan Shui Hua* 山水画, la *Pintura de Montaña y Río*, que se convertirá en el género por excelencia en la aplicación de los dictados de la *Escuela del Dao*, de la representación de los valores de la naturaleza, del *Yin-Yang* 阴阳, de la relación armónica de todos los elementos, y de la mutabilidad de las cosas. Esto, unido al hecho mismo de que *Shan* 山 y *Shui* 水 deben ser entendidos en sí mismos como binomio del *Yin-Yang* 阴阳 concede importancia a este género como representación de los ideales de la *Escuela del Dao*.

Zong Bing 宗炳²⁷¹, pintor y crítico de arte, dice:

²⁷⁰ véase el capítulo dedicado al vacío

²⁷¹ Zong Bing 宗炳 (374-443). Uno de los primeros teóricos de arte en China. Su obra más relevante lleva el título de 《*Hua Shan Shui Xu* 画山水序》 “Introducción a la Pintura de Montaña y Río”.

山水以形媚道而仁者乐

*La montaña y el río enseñan el dao con sus imágenes y
por ello encantan a los dioses²⁷²*

Los pintores taoístas aplicarán el concepto budista de narrar las escenas de los vedas para crear una pintura basada en los escenarios de China, es decir, las montañas *Shan* 山 y los ríos *Shui* 水 a los que vincularon con valores humanos, con la vuelta a las raíces, uniendo pensamiento y arte en una misma labor; educar al pueblo desde lo natural.

Además de la analogía encontrada en los juegos de luz y sombra de la pintura china, claramente observable en la temática *Shan Shui* 山水画²⁷³, las montañas, los ríos, nubes, neblina, riachuelos... fueron los maestros de los primeros pensadores chinos, quienes legaron a las futuras generaciones el conocimiento de lo que nos rodea y la explicación de sus fenómenos cambiantes. Con esta transmisión cultural contribuyeron a la expansión y mantenimiento de estos valores visibles en todos los aspectos culturales de los chinos. La pintura vió la necesidad de plasmar estas sensaciones y los pintores se convirtieron, sin saberlo, en los nuevos chamanes de la sociedad. Tras el estudio y comprensión de lo contemplado son capaces de recrear el mundo idílico y añorado por ellos mismos, ya que como seres naturales son dadores de vida y creadores de la misma talla que el resto de elementos. Este aspecto encuentra diferencias en Occidente, cuando el poder supremo de la creación es otorgado a Dios, y el pintor queda relegado a la esfera de los artesanos.

²⁷² Zong Bing 宗炳 《Hua Shanshui Xu 画山水序》, en la tesis doctoral de Zhang Zheng Quan “El Mundo de la Libertad Absoluta : significado de la imagen de montaña y río en las pinturas de Huang Gongwang”, Universidad de Granada, Granada, Julio 2003, pag 74

²⁷³ Uno de los géneros de la pintura china que, como veremos, es claro reflejo de la relación existente entre la pintura y el pensamiento del *Dao* 道, mientras que podríamos decir que el género de figuras *Ren Wu Hua* 人物画 podría reflejar mejor aquellos aspectos extraídos del pensamiento social, del confucianismo. Son escenas de corte en la que claramente podemos observar los conceptos de *Xiao* 孝, *Piedad Filial*, confuciano en la corte, en las casas de los ciudadanos...

En el género *Shan Shui Hua* 山水画, *Montaña y Río*, se aprecian las nociones de contrarios que se necesitan y de armonía de todas las partes, desde el punto de vista compositivo y desde la relación entre los materiales. Estas pinturas se presentan como la plasmación visual del pensamiento chino, y de su propia manera de comprender los elementos del Universo. De la misma manera que esos elementos poseen una función y un lugar en el todo, los materiales, objetos, elementos y técnicas poseen esa misma jerarquía natural.

Acker dice:

Montañas y aguas, el término chino para 'paisaje', son la manifestación visible del Tao, el vasto Uno sagrado en el cual cada uno de los movimientos del yin yang, también como todos los otros opuestos son disueltos. La visión de los Sabios de un todo entero, en el que cada parte se torna como una manifestación del todo, por lo que él posee una perfecta y apropiada relación con cada cosa y cada evento. No hay violencia a la naturaleza de ninguna cosa, no distorsiona o malinterpreta ningún hecho, pero responde de manera perfectamente apropiada a todas las cosas y eventos.

Tal y como un Sabio puede gobernar al mundo y beneficiar a la humanidad meramente por –sentarse opuesto al Sur– y ajustarse su toga²⁷⁴

Otra muestra de esta relación entre la pintura y el pensamiento la tenemos en la siguiente cita:

Las montañas y los ríos son las ideas cardinales del Yin y Yang. El refugio normal desde la vida en la ciudad, ellos también son tolerados por la naturaleza. Poesía Natural y Pintura es

²⁷⁴ William R.B. Acker, Pag.122. La metáfora *sentarse opuesto al sur y ajustarse la toga* es muy recurrente en los escritos chinos. Extraída del pensamiento el sentido de la frase está relacionado con conceptos tales como *Wu Wei* 无为 o *no actuar* propio de la *Escuela del Dao*, y que se refiere a la acción de no actuar en contra de los designios naturales.

*conocida como poesía y pintura de ‘montaña y agua’. Los pintores yuxtaponen los pares para crear tensión y armonía*²⁷⁵

Un ejemplo de la trasposición de aspectos del *pensamiento original* son estos dos elementos (montaña y agua), claves en este tipo de pinturas, que forman parte de los hijos engendrados por el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳. En el 《Yi Jing 易经》, en el “Apéndice V-III, 5” se dice:

(los símbolos del) cielo y la tierra reciben sus determinadas posiciones; (esas para) montañas y colecciones de aguas intercambian sus influencias

En los *Ba Gua* 八卦, la *Montaña y el Agua*, están representados con los caracteres de *Kan* 震 ☳ (para el agua) y *Gen* 艮 ☶ (para la montaña). Ambos elementos son elegidos de entre todos los restantes para posibilitar el nacimiento de los *hexagramas*. La montaña y el agua son por tanto generadores de vida. El agua es el segundo hijo y la montaña es el hijo menor engendrados por el cielo y la tierra. Ambos tienen como hermanos al trueno, el viento, el fuego y el lago. Esta gran familia a la que pertenecen la montaña y el agua posee su representación visual en los cuadros de *Montaña y Río* principalmente.

El pintor se convierte en observador de la naturaleza, de la que extrae estos principios a los que luego, de la misma manera que ocurre con los hexagramas, confiere características humanas mediante símbolos acordados.

Desde el punto de vista del 《Yi Jing 易经》, las *Pinturas de Montaña y Río* poseen en sí mismas esos valores que, basados en la naturaleza, se convierten en medios que ligán el individuo al entorno. La montaña y el río representan la unión entre el individuo y sus raíces. Al representar estos elementos el pintor debe ser capaz de captar la

²⁷⁵ “*Encyclopedia of Asian Philosophy*”, edited by Oliver Leaman, Routledge, N. York, First Publications in 2001. Pag 16

esencia, el *Qi* 气²⁷⁶, para que al contemplar la obra sienta el espíritu de la montaña y del río como representación del anhelo de un mundo acorde con sus ideales y contrario a las contradicciones de la vida en la ciudad. La escena de la que hablamos no es una escena que pueda ser captada con una cámara fotográfica, no es una escena realista, sino que por el contrario en ella encontraremos aquellos elementos necesarios para captar el espíritu del momento.

Cuando nos referimos al arte individual por el que apuesta la *Escuela del Dao* nos estamos refiriendo a que este tipo de arte derivado de pensamientos acerca de la naturaleza, encuentra en el arte una herramienta mediante la cual el individuo puede plasmar sus propias emociones; un medio que se constituye como la vía de escape de estos artistas que buscan poder relacionar su propia existencia con el origen, es decir, reencontrarse con sus raíces que son la tierra, las montañas, las nubes y cada uno de los cambios que son los que hacen que la naturaleza se muestre viva, para crear una realidad natural acorde a sus propios pensamientos y sentimientos.

Las artes son una manifestación propia de las sociedades. Todas las culturas han desarrollado un tipo de arte que se concreta como medio de comunicación. El arte comunica a las gentes mediante ejemplos visuales, rompiendo de esta manera las barreras idiomáticas que dificultan las relaciones entre las personas. La pintura como manifestación social tiene como fuente de primera mano la propia cultura, costumbres y pensamientos de las sociedades.

De otro lado la pintura china se convierte en un proceso individual y en una terapia para aquellos que añoran tiempos mejores, dominados por hombres que se asemejan a aquellos *hombres de bien*, o *Junzi* 君子. Huyendo de este tipo de problemas sociales, los pintores encontrarán refugio en las montañas, alejados de las ciudades, y se dedicarán a reinterpretar la naturaleza desde su punto de vista, extrayendo de ella la satisfacción de sus deseos y contribuyendo a su propia revolución: la revolución del

²⁷⁶ Concepto extraído del pensamiento chino, ligado con la energía, espíritu o esencia que poseen todas las cosas y que es apreciable en la pintura, como ya veremos.

espíritu acorde con los movimientos naturales y cambiantes a los que está sujeto como ser natural.

Los pintores chinos, también teóricos en algunos casos, comprendieron la pintura como el estado más acorde a sus propias exigencias. La pintura serena, sana, amansa, educa, armoniza con el resto de elementos y relaciona con los antepasados. Podemos citar el caso del pintor y teórico de arte, Jing Hao 荆浩, quien fue un declarado seguidor de los valores confucianos, como lo demuestra el documento que nos legó 《Bi-fa-Ji 笔法记》 “Anotaciones sobre el Método del Pincel” en el que deja constancia de la importancia del maestro en el aprendizaje de la pintura, y que comentaremos en las siguientes páginas. El maestro y la transmisión del conocimiento, de corte confuciana, se aúnan con los ideales de la *Escuela del Dao*, aquellos relacionados con la extracción de lo esencial en las cosas, de la consideración del *Qi* 气 como ente inmerso en todas las cosas vivas, como aquellos aspectos esenciales para considerar una buena pintura... en definitiva para Jing Hao 荆浩 el propósito de la pintura era obtener la *Realidad Natural*²⁷⁷ como manifestación del Cosmos²⁷⁸ basada en la moral confuciana aplicable a la sociedad y que pretendía, de la misma manera que lo concibió Confucio 孔夫子, acabar con la costumbre de injusticia que asolaba el país.

Captar la esencia de los objetos y percatarse de la presencia de la armonía requiere de un complicado estudio al que se llega con la observación. Dentro del pensamiento de la *Escuela del Dao* una de las partes más importante es la meditación a la cual se llega abstrayendo la mente, vaciándola de todo condicionamiento para llegar a sentir únicamente nuestro ser en consonancia con el resto de elementos, como vimos en el caso de Zhuang Zi 庄子.

Entre otros, la espontaneidad y la simplicidad son elementos insertos en la pintura china. La espontaneidad está cercana a las teorías relacionadas con la *Escuela del Dao*, Para lo cual el propio pintor debe asegurarse de que el trazo posea la fuerza necesaria para comunicar lo que quiere, mientras que la simplicidad se debe al empleo de la tinta

²⁷⁷ Ching Hao's "Pi-Fa-Chi: A Note on the Art of Brush", Edit and translated of the chinese and annotations by Kiyohito Munakata, Ascona: Artibus Asiae Publications, 1974. Pag. 11

²⁷⁸ *Idem*. Pag. 11

como monócromo, del cual se extraen el resto de tonalidades de la composición. El negro de la tinta y el blanco del papel, el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳, las dos caras de una misma moneda, se encuentran imbuídas en la pintura y afianzan la relación entre la pintura y el *pensamiento original*. Estos aspectos estéticos han sido tratados por muchos teóricos de arte chinos, lo que da prueba de la importancia del pensamiento de la *Escuela del Dao* en la pintura, en la que los elementos más importantes son aquellos en lo que no hay nada, pero en los que está todo. En la simplicidad está la utilidad y el *vacío* lo alberga todo, como veremos en el capítulo dedicado a este concepto.

Los pintores sintieron que la pintura era el método más idóneo para llegar al *Dao* 道. Alcanzar la maestría en pintura se relaciona con los maestros del *Dao* 道 que llegaron a ser inmortales. Este sentimiento está patente en los pintores, y se puede constatar en los tratados teóricos que nos legaron.

Vistos estos planteamientos iniciales, debemos centrarnos en aquellos pintores dedicados al estudio de los elementos de la pintura. Los teóricos comprendieron los mecanismos para plasmar esa esencia y lo más importante, la función de la pintura como contribución a la exaltación del espíritu individual. La necesidad de captar el espíritu en la pintura es una constante entre los pintores chinos, caso de Gu Kaizhi 顾恺之 (354-460 n.e.), quien además de su labor como pintor fue recordado por sus escritos sobre arte. Para Gu Kaizhi 顾恺之 la consideración de una buena pintura queda recogida en su obra *《Lun Hua 论画》*, “Sobre Pintura”, en la que *la función principal de la forma expresar el espíritu o zhuangshen*²⁷⁹, el espíritu, como cúlmén y finalidad pictórica, elevan el estatus de la pintura. O cuando Wang Wei 王微 (415-482), en su corto ensayo titulado *《Xu Hua 许画》* “Acerca de la Pintura”, incide en la importancia de la pintura para el propio espíritu del pintor.

²⁷⁹ Cua, Antonio S. “*Encyclopedia of Chinese Philosophy*”, Rotledge, New York, 2003, en el capítulo dedicado al *Qi* 气. Aunque el autor no aclara los caracteres designados por Gu Kaizhi 顾恺之, creemos que estos caracteres se refieren a *Chuang Shen* 传神, entendiendo *Chuang* 传 *transmitir* y *Shen* 神 como *espíritu*, *esencia* de todas las cosas. La transmisión del espíritu de las cosas debe estar presente en la obra pictórica como indicio de que todas las cosas están vivas y como tales cosas vivas poseen espíritu y esencia.

*el propósito real (de la pintura) es expresar en el papel o en la seda uno de los sentimientos sobre la naturaleza (...) mi espíritu se eleva cuando veo las nubes otoñales, y mis pensamientos vuelan con la llegada del viento primaveral*²⁸⁰.

Otro teórico de relevancia fue el pintor Guo Xi 郭熙, quien como teórico dejó la obra titulada 《Linquan Gao Zhi 林泉稿致》, “Notas sublimes sobre bosques y fuentes”²⁸¹, documento clave para aprender el método de la pintura Shan Shui 山水画 en el siglo XI.

Previo a la plasmación de la pintura, el pintor debe crear una atmósfera propicia en la que recrear la escena a narrar. Guo Xi 郭熙 al respecto dice:

*cuando estés planeando pintar, debes crear una relación armoniosa entre el cielo y la tierra*²⁸².

De la misma importancia que Gu 顾 y Guo 郭 fueron los teóricos Zong Bing 宗炳 (374-443), Xie He 谢赫 (500-553) y Wang Wei 王微 (415-482)²⁸³. El primero de ellos, Zong Bing 宗炳, nos dejó una obra titulada 《Hua Shanshui Xu 画山水序》 o “Introducción a la pintura de montaña y río”. Para este pintor budista, la naturaleza es lo más importante para el ser humano por lo que la pintura debe reflejar los aspectos de ésta para así poder establecer la relación entre este binomio. Debido a sus inclinaciones budistas, Zong Bing 宗炳 entiende la pintura *desde el punto de vista budista (...) el poder de la pintura para encarar la eficacia kármica de las montañas y los riachuelos, esto es, de la naturaleza*²⁸⁴

²⁸⁰ Wang Wei 王微, extraído de la obra de Zhang Anzhi, pag 44-45

²⁸¹ Shio Sakanishi, en el prefacio a la traducción de la obra de Kuo Shi “An Essay on Landscape Painting”, traduction by Shio Sakanishi. J. Murray, First Edition, 1935, pag. 19. Sakanishi traduce esta obra de Guo Xi 郭熙 (Kuo Shi).

²⁸² Guo Xi 郭熙, pag. 53

²⁸³ Este Wang Wei 王微 del que hablamos, no hay que confundirlo con el pintor, calígrafo y poeta de la dinastía Tang del mismo nombre, Wang Wei 王维 (699-759). En relación a las fechas correspondientes a Wang Wei 王微 hemos encontrado algunas diferencias. En la traducción que hace Acker de la obra de Chang Yen Yuan, 《Li Tai Ming Hua Chi 历代名画记》 “Pintores famosos a través de las dinastías”, se dice que Wang Wei 王微 murió en el año 482 a la edad de veintiocho años, lo que indica la fecha de nacimiento del maestro en el año 415.

²⁸⁴ Murashige, “Philosophy of Art”, en la obra de Cua, Antonio S. “Encyclopedia of Chinese Philosophy”, pag. 512

Zong Bing 宗炳 considera la escena, fenómeno que explica diciendo que las proporciones de la pintura deben ser acordes con el objeto original, por lo que para él la relación entre el objeto que se representa y lo representado deben ser proporcionales. Para esto nos dice que a la hora de pintar, tres pulgadas en el soporte equivaldrán a 7,000 pies en la realidad, por lo tanto el pintor debe calcular estas distancias para no caer en el error de considerar unas partes desproporcionadas con respecto a otras²⁸⁵. Este aspecto de la perspectiva en Bing 炳 nos hace caer en la cuenta de la gran importancia de la perspectiva en la “*Pintura de Montaña y Río*”. Las escenas pictóricas que contemplamos debemos verlas en esa proporción de pulgadas y pies, por lo que cuando el pincel se desliza por el soporte algunas pulgadas estaremos viajando a una distancia de 30.000 pies²⁸⁶, es decir, las *Pinturas de Montaña y Río* ocupan una vasta extensión de terreno en la realidad.

Para Zong Bing 宗炳, como todos los teóricos chinos, la función de la pintura es algo a tratar. La pintura tiene el poder educativo, y como espacio en el que plasmar el *Qi* 气 de las cosas. *Zong ve en la pintura el medio para representar en pequeño el qi... encerrar la esencia de una montaña sobre una superficie de pocos centímetros cuadrados*²⁸⁷. Zong Bing 宗炳 marca las pautas en el desarrollo de las teorías sobre la pintura en China, y es el primero en constatar el *Qi* 气 como elemento esencial en ésta.

Del segundo de los teóricos, Wang Wei 王微 (415-443) podemos destacar su obra 《*Xu Hua* 序画》 “*Introducción a la Pintura*”, de la cual podemos extraer que para Wei 微 *el propósito de la pintura era expresar los sentimientos de la naturaleza*²⁸⁸. Wang Wei 王微 era taoísta y creía en las posibilidades de la naturaleza. Su espíritu, como buen taoísta, está por encima de aquellos que meramente observan los aspectos de las cosas. A este respecto Wei 微 nos dice:

Hoy en día, aquellos que hablan de la pintura en el fondo están sólo buscando la apariencia y el aspecto exterior (de las cosas). Ya que, la manera en la que se originó la pintura en la

²⁸⁵ Zhang Anzhi. Pag.44

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ Köneman, Gabriel Fahr-Becker “*Arte Asiático*”, Lacteam, S.L., Barcelona, 2000. pag 112

²⁸⁸ Zhang Anzhi, pag. 45

*antigüedad no fue estableciendo barreras y límites, distinguiendo distritos y prefecturas o delimitando montañas y colinas. Por ello, estos conceptos que están arraigados sólo en la forma deben ser apaciguados mediante la fuerza espiritual, pues sólo aquello que agiliza o perpetúa es la mente y el corazón*²⁸⁹

La función de la pintura para Wang Wei 王微 es la misma que los propios elementos del 《Yi Jing 易经》²⁹⁰ y su actitud para con la pintura es entendida en relación al espíritu mismo de las cosas. Los antiguos, como diría Wang Wei 王微, crearon la pintura para representar el espíritu y no como mera copia de los objetos naturales. A este respecto tenemos un poema legado por el maestro, que expresa de la manera más delicada las posibilidades del pincel y de la pintura, y cuyas palabras relacionan al maestro con la *Escuela del Dao*.

*Con una sola pincelada
Se puede plasmar la personificación del Gran Vacío.
Y todo aquello que puede abarcarse en una insignificante ojeada
¡Puede expresarse en un lienzo de tres pies cuadrados!
Con sólo una curva
Puede representarse la sublime altitud del Monte Sung
Y con una línea recta puede simbolizarse Fan- Chang, la Isla de los Inmortales
Y con una ligera pincelada vertical se sostiene el Monte Tai, el pico Este o la Montaña Hua
Y esas pequeñas curvas, que suavemente
Trazan aguileñas narices,
¡Y cejas
Y mejillas y mandíbulas!
¡Oh! Esto sí que es (belleza)
Como si la tranquilidad sonriera,
Y un encantador precipicio
Pudiera erigirse y remontarse.
Y cómo se desvanece su vapor
Avanzando de atrás hacia delante
Y variando desde arriba hasta abajo*²⁹¹

²⁸⁹ Acker, Pag.130

²⁹⁰ Wang Wei 王微, en “Some Tang and Pretang Text on Chinese painting”, pag. 130

²⁹¹ Extraído de la obra citada de Acker, pag.130.

Xie He 谢赫 (500-553) de la *Dinastía Qi del Sur (479-502)*, nos legó la obra *《Gu Hua Pin Lu 古画品录》*, “*Clasificación de Antiguas Pinturas*”²⁹². Esta obra parece ser uno de los primeros catálogos de pintores. Además de tratar a 43 de los grandes pintores chinos divididos en seis clases, hasta la fecha en la que se confeccionó la obra, comenta los estilos de cada uno de ellos. También de Xie He 谢赫 son los *Liu Fa 六法*, *Seis Principios* de la pintura, incluídos en el prefacio de esta misma obra²⁹³. Este aspecto, el de considerar las características de una buena pintura, será tema de debate y de estudio por muchos pintores y teóricos a lo largo de la historia de la pintura china. Para Xie He 谢赫 los principios de una buena pintura son:

- “capacidad de captar la atmósfera”²⁹⁴, vitalidad y ritmo, *qiyun* 气韵, *shengdong* 生动²⁹⁵.
- Pinceladas estructuradas, *gufa* 骨法²⁹⁶
- Relación entre la forma y el objeto representado, *ying wu* 影物 o 應物²⁹⁷,
- color acorde con el sujeto referido
- correcta y propia composición
- imitar y aprender del trabajo de los maestros

²⁹² Michael Sullivan dice, al respecto de Xie He 谢赫: “escribió la obra *ku hua pin lu 古画品录*, alrededor del 450 a.n.e.. Es un breve prefacio seguido por el *Hua Pin* en sí mismo, en el cual Hsieh Ho habla de 43 pintores en seis clases con un breve comentario de los estilos”. *Idem*. Pag.156

²⁹³ “Some Tang and Pretang text on Chinese painting”, Pag. 158

²⁹⁴ Köneman, pag.113

²⁹⁵ En relación a este punto Seis del maestro, Isabel Cervera dice lo siguiente: *espíritu vital a través de la apariencia real, importa la apariencia de la emoción por encima de la descripción realista de la naturaleza*, en “*El Arte Chino I*”.Pag. 64

²⁹⁶ el término *ku fa* (método de hueso), tiene dos significados. El primero es un término antiguo usado en antroposcopia, el arte de leer un carácter del hombre o adivinar su destino y fortuna desde la estructura de los huesos de su cabeza y cuerpo. En este Viejo sentido podría ser traducido como configuración de hueso)... Intimamente derivado de este antiguo significado, con esta asociación fraseológica, es el más usual significado moderno de –método hueso-, significando la rápida línea caligráfica decisiva en caligrafía y pintura, donde la palabra *Ku* (Gu 骨), tiene un sentido extendido, fuerza interior, carácter. Extraído de la obra “Some Tang and Pretang Text on Chinese Painting”. Pag. 61.

²⁹⁷ Siguiendo las notas de Acker en relación a este término, escribe: *El yin wu 應物 tiene un significado específicamente taoísta. Ying aquí significa responder al sentido de apartarse uno mismo espontáneamente y naturalmente a la naturaleza real de las cosas sin ninguna falsa actitud o distorsión, o estar perfectamente acorde con las cosas*. Pag. 119

Según Stanley Murashige²⁹⁸ en la pintura china el *Qi* 气 debe verse junto con el término *Yun* 韵. El *Qiyun* 气韵²⁹⁹ se dice que es “*el supremo poder del arte*”³⁰⁰, y que según dice Guo Ruoxu 郭若虚³⁰¹ en su obra 《*Tuhua Jianwen Zhi* 图画见闻志》 “*Visto y Oído en Pintura*”, este concepto se relaciona con la figura del pintor. El *Qiyun* 气韵 es entendido como –*vitalidad rítmica*–, –*forma armoniosa*–, o –*consonancia con el espíritu*– y es aplicable a todas las cosas vivas.

El concepto de *Qiyun Shengdong* 气韵生动 es para Murashige la *consonancia del ritmo vital dentro del movimiento engendrado*³⁰². Con este concepto estético, la pintura china concede un papel relevante al poder de las cosas que están vivas en la naturaleza. Ese poder animado es visto en el *Qi* 气 como la esencia de las cosas, el aliento, el ritmo vital que hace posible que las cosas estén vivas. Mientras *Qi* 气 ha sido visto como el aliento, aire y espíritu de las cosas, el *Yun* 韵 debe ser entendido como “*una condición de armonía y confluencia entre ese movimiento*”³⁰³.

Qiyun Shengdong 气韵生动 es el espíritu de la pintura. Ya hemos visto la traducción de los dos primeros caracteres, pasemos ahora a describir los restantes. En relación al *Shengdong*³⁰⁴ 生动, y siguiendo a Murashige, debe ser entendido como “*la vida de todo es manifestada en movimiento y en la gestación de algo por otro*”³⁰⁵, en lo que podemos ver que si *Qiyun* 气韵 es la esencia y la armonía de las cosas vivas, *Shengdong* 生动 es el proceso por el cual las cosas se manifiestan en la naturaleza con una serie de procesos de cambio. Unas cosas se transforman y mutan para engendrar otras.

²⁹⁸ “*Philosophy of Art*”, en la obra de Antonio S. Cua, pag. 513

²⁹⁹ aunque en el documento consultado no aparece la referencia en caracteres chinos a este término, hemos optado por considerar *Qiyun* en su grafía 气韵 al comparar las “*Seis Leyes*” de Jing Hao 荆浩, posterior a Xie He 谢赫, quien se basó en la obra de su antecesor para dejar constancia, como vimos, de que *Qi* 气 sería el espíritu y *Yun* 韵 fue clasificado como resonancia o ritmo armónico.

³⁰⁰ término observado por Susan Bush y Hsio-Yen Shih, en “*Early chinese Text on Painting*”, Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1985

³⁰¹ Murashige, en Antonio S. Cua, pag 512

³⁰² *Idem.* pag. 513

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ *Shengdong* 生动 quiere decir *vívido, vivo*.

³⁰⁵ Murashige, “*Philosophy of Art*” en Antonio S. Cua. Pag. 513

Este concepto estético planteado aquí es de suma importancia para la comprensión de la pintura china. Basada en la naturaleza, la pintura considera que todos los elementos que la conforman están vivos y que esa vitalidad se traduce en los ritmos de cambios a los que está sujetos. Estos cambios engendran otro tipo de cosas y de esta manera su ritmo natural se desarrolla en armonía con la naturaleza. Xie He 谢赫 desarrolló una teoría que, más allá de ser considerada el canon de la pintura china, debe ser entendida como la justificación y explicación del ritmo de la naturaleza aplicado al arte. El arte, en concreto la pintura, debe ser capaz de extraer de las cosas la esencia misma, y esta esencia es entendida mediante la observación de las transformaciones de los elementos.

El pintor que domine estos seis principios enumerados por Xie He 谢赫 estará dotado de las cualidades necesarias para hacer de su pintura una buena obra pictórica. De todos estos elementos, a nuestro parecer, el primero es el que confiere a la obra las mayores dosis de energía. El ritmo de la composición, que antes dijimos estaba relacionado con el término *Yun* 韵, está en consonancia con la música y la danza, como comentábamos. La danza y la pintura poseen esencia y ritmo, es decir, *Qi* 气 y *Yun* 韵, elementos que deben apreciarse en la obra pictórica.

Otro de los puntos que cabe comentar en relación a los *Seis Principios* de Xie He 谢赫 es el referido al reflejo del objeto, conocido como *Ying Wu* 影物, y que según Acker en su obra, lo considera como:

*ying wu tiene un significado específicamente daoísta. Ying aquí significa responder al sentido de adaptarse uno mismo espontánea y naturalmente a la realidad natural de las cosas sin ninguna actitud falsa o distorsionada, o estar en perfecto acuerdo con las cosas*³⁰⁶

Comparando ambos concepto, el de *Qiyun* 气韵 y el de *Yingwu* 影物 podemos ver que la importancia de la pintura para Xie He 谢赫 radica en estar en consonancia con la

³⁰⁶ “Some Tang and Pretang Text on Chinese Painting”, pag.119

naturaleza para, una vez aprendido de ésta, poder comprender la esencia de las cosas, el *Qi* 气, y unir las en la armonía de las cosas que están vivas. Este procedimiento debe ser conseguido de manera natural para poder representar la realidad del sujeto y de la forma.

Naturaleza y hombre, y su relación de iguales, es una de las constantes de la pintura, y del pensamiento chino en general. La creación de un pensamiento cosmológico, basado en los cambios de la naturaleza, encontró en esta pintura el medio idóneo para plasmar esos cambios, como muestra de que las cosas en el Universo están vivas y en continua evolución. Con el nacimiento de la pintura *Shan Shui* 山水画 (que aún a conceptos de los restantes géneros pictóricos), centradas en las figuras de la Montaña 山 y del Río (literalmente agua 水), los pintores chinos serán capaces de explorar los movimientos de la naturaleza, los ciclos de cambios que les corresponden como elementos vivos, y los conceptos de *Yin-Yang* 阴阳.

La extrapolación de ideas del pensamiento hacia la esfera de lo artístico es lo que hace que la pintura china pueda reflejar en gran medida el espíritu que inunda los pensamientos de aquellos que habitaron el *País del Centro*. Estas gentes comprendieron los potenciales naturales, debido a su pasado agrícola, y los aplicaron a la vida diaria. Un pueblo agrícola necesita de la observación del entorno para poder extraer de él las máximas posibilidades, aplicando los cultivos en función de las estaciones del año, del clima o de la zona geográfica. Todo esto lo encontramos en las pinturas naturales, mediante cuya observación el espectador podrá percatarse de la estación del año, el lugar del país en el que se llevó a cabo la pintura, e incluso la hora, mientras que en esas obras incluidas en la temática de figuras contribuirán a la comprensión en aspectos sociales, siempre manteniendo la armonía observada en los elementos, sin artificios, de la forma más natural posible, esto es, imitando el ritmo del Cosmos. De la misma manera que no hay dos personas iguales tampoco existen dos montañas similares, y esto sólo es posible apreciarlo si se vive inserto en el propio ritmo de la naturaleza y alejado de las ciudades.

Jing Hao 荆浩 (870-903 n.e.) es un pintor confuciano³⁰⁷ de finales de los *Tang* 唐代 y de principios de la época conocida como las *Cinco Dinastías*, en la que comienza el desarrollo de la pintura *Shan Shui* 山水. El contenido de su obra 《*Bi Fa Ji* 笔法记》 “*Anotaciones sobre el método del pincel*”³⁰⁸, es el planteamiento en el aprendizaje del arte de la pintura. Lo que nos llama la atención de esta obra es el modo en el que el autor plantea el estudio de tal manifestación, en consonancia con las historias de los inmortales, y que convierte a la pintura en una manifestación casi mística, individual y muy cercana a aquellos planteamientos en relación a ese mundo mágico.

*el pi-fa-chi está escrito en forma de cuento de hadas, o más correctamente, lo que los chinos llaman –historias de divinos inmortales-. Shen-Hsien Tan, un joven campesino que vive en el área de la montaña Tai Hang, y ama hacer bocetos de árboles extraños, conoce a un hombre viejo en un lugar misterioso bajo la sombra de un enorme acantilado. El hombre viejo le enseña lo esencial de la pintura y entonces desaparece. En lugar de aprender el arte de hacer elixires, que encontramos en las historias cotidianas de inmortales, el joven aprende el arte de la pintura. Este escenario de la historia simboliza el misticismo que envuelve la teoría del arte presentado en el pi-fa-chi*³⁰⁹

Las montañas son la morada de los inmortales, y en este escenario natural Jing Hao 荆浩 nos presenta esta obra, en la que se basa en los elementos y su necesidad de estudiarlos y conocerlos para luego plasmarlos en el papel, lo que convierte a la pintura en una manifestación de categoría intelectual y filosófica.

En el pi-fa-chi él insiste (Jing Hao) en que el objetivo de la pintura es obtener la Realidad de la Naturaleza. Y la Realidad de

³⁰⁷ “El autor del Pi-fa-chi fue confuciano en su duro compromiso con los valores morales... debemos poner particular atención aquí a la posición del autor el cual unifica el misticismo Taoísta y el sistema confuciano como valores morales” *idem*.Pag.5

³⁰⁸ “En el Pi-fa-chi sin embargo el misticismo taoísta esta contrabalanceado por la moralidad Confuciana y el énfasis en el aprendizaje”, *Idem*, Pag. 3

³⁰⁹ *Idem*.

la Naturaleza fue, para él, una manifestación del Cosmos, la estructura armoniosa basada en las virtudes morales confucianas, las cuales fueron en su tiempo un homólogo para la realidad de la sociedad humana caracterizada, al menos temporalmente, por caos e injusticia ³¹⁰

Aunar ambos pensamientos en una obra acerca de la pintura hace comprender la importancia que se le dota a esta manifestación, como mecanismo educativo para el individuo, alcanzado por el método y la figura del maestro confuciano, y la necesidad de captar el espíritu esencial de las cosas extraído de pensamientos del *Dao* 道 y del *pensamiento original*, de los cuales indudablemente se valió el *confucianismo* en sus ideales. La pintura educa a las gentes en esa temporalidad de caos e injusticia dominante en la época de Jing Hao 荆浩.

La necesidad de captar lo esencial de las cosas y aplicarla a la pintura fue un elemento primordial para los pintores. El mismo Jing Hao 荆浩 encuentra que la pintura debe reflejar la *realidad natural* ³¹¹ y esto es obtenido cuando *el artista en el proceso de pintar está místicamente unificado con el Cósmico acto de Creación* ³¹². En este proceso, continúa el traductor de la obra de Jing Hao 荆浩, el pintor crea un *microcosmos real... ch'i* ³¹³.

Al igual que sus contemporáneos, Jing Hao 荆浩 enumera los distintos elementos que debe tener una buena pintura. En la obra 《Bi Fa Ji 笔法记》 “Anotaciones sobre el método del pincel”, establece, entre otras cosas, los *Seis Principios* de la pintura, que siguen los ya comentados *Liu Fa* 六法 *Seis Principios*” de Xie He 谢赫. Los principios para una buena pintura son ³¹⁴:

³¹⁰ *Idem*, pag.8

³¹¹ *Idem*. Pag.3

³¹² *Idem*.

³¹³ *Idem*. Concepto que según el mismo autor, y es algo que venimos comentando, “Podemos comparar esta idea con el concepto Taoísta de –elixir interno-, que es el mismo microcosmos desarrollado sin un cuerpo propio”.

³¹⁴ La fonética de estos elementos está extraído de Isabel Cervera “El Arte Chino” pag. 105, pero para la traducción de los caracteres del chino hemos recurrido a la obra, “Two Sung Text on Chinese Painting”, y

- *Qi 气*: libre movimiento que guía el pincel. Se obtiene cuando tu mente se mueve junto con el movimiento del pincel y no duda en delinear imágenes ³¹⁵
- *Yun 韵*: ritmo, resonancia. Es obtenida cuando estableces formas mientras escondes (obviamente) los trazos del pincel, y los perfeccionas observando las propiedades y evitando la vulgaridad ³¹⁶
- *Si 思*: Pensamiento. Es obtenido cuando comprendas las formas esenciales eliminando detalles innecesarios (en tu observación de la naturaleza), y dejes cristalizar tus ideas en las formas a representar ³¹⁷
- *Jing 景*: escena. Obtenida cuando estudias las leyes de la naturaleza y las diferentes caras del tiempo (diferentes tiempos del día o las estaciones del año), busques lo sublime, y lo recrees con la realidad ³¹⁸
- *Bi 笔*: pincel. Obtenido cuando sostienes el pincel libremente, aplicando todas las variedades de las pinceladas acorde con tu propósito, mientras debes seguir ciertas reglas básicas del trabajo del pincel ³¹⁹

a la traducción de 《Bi Fa Ji 笔法记》, del propio Jing Hao 荆浩, en la edición manejada, donde el autor incluye unas anotaciones al respecto que consideramos imprescindibles para el entendimiento de la obra del maestro, en la cual se puede leer: “los antiguos dijeron: en pintura hay seis esenciales. El primero se llamado espíritu (qi 气). Espíritu significa mover el pincel acorde con la forma y tomar la imagen sin vacilación. El segundo es llamado resonancia (yun 韵). Resonancia significa ocultar o obviar cuando se hace la forma y ser refinado sin vulgaridad. El tercero es llamado pensar (si 思). Pensar significa asir de repente los esenciales y concentrarse en el buen estado de las cosas. El cuarto es llamado escena (qing 景). Escena significa seguir las leyes de los cambios estacionales y descubrir lo sublime para crear lo excepcional (raro). El quinto es llamado pincel (pi 笔). Aunque el pincel depende del método y de las reglas, sus movimientos son flexibles. La pincelada no tiene sustancia ni ornamento. Estos efectos son como volar o moverse. El sexto es llamado tinta (mo 墨). La tinta puede diferenciar entre altas y bajas en los objetos mediante la oscuridad o tonalidades luminosas. Por consiguiente, uno puede diferenciar la superficialidad y la profundidad. Estos tonos producirán una apariencia tan natural que parecerá no estar hecha con pincel”, pag. 49

³¹⁵ Jing Hao 荆浩, en la obra de Kyohiko Munakata, pag.12

³¹⁶ Idem.

³¹⁷ Idem.

³¹⁸ Idem.

³¹⁹ Idem.

- *Mo 墨: tinta. Obtenida cuando distingues las partes altas y bajas de los objetos con una gradación de tonos de tinta y representas claramente superficialidades y profundidades, haciéndolos de esta manera, como naturales, como si no estuvieran hechas con un pincel*³²⁰

La *resonancia*, *Yun 韵*, o *ritmo armónico* podemos verla como ese acto de empatía por el que el pintor se siente identificado con lo que observa, y que debe ser transmitido en la obra. Estos principios unidos al uso de la tinta en las representaciones naturales, son elementos que, extraídos del entorno encuentran en la pintura una de sus mejores representaciones. Los mismos movimientos, idénticos planteamientos y similares aspectos son contemplados en el entorno, y el pintor debe captarlos en sus representaciones. Captar la esencia y no la forma aparente es el secreto que se esconde tras una pintura china. La pintura es una manifestación del ser humano adecuada para captar la esencia de las cosas y que en su relación con el entorno, debe ser armónica y equilibrada.

Si seguimos adentrándonos en la historia de Jing Hao 荆浩, y las indicaciones que el maestro da al discípulo para aprender a pintar, vemos que para el autor existen algunos errores en la pintura, que están relacionados directamente con la forma de los objetos, y que deben evitarse. Para Jing Hao 荆浩, la forma debe ser acorde a lo objetos y aquellas pinturas en las que aparecen *flores y árboles fuera de estación, casas más pequeñas que las figuras humanas, árboles más altos que las montañas...*³²¹ quedan fuera de esta concepción. Todo tiene una posición en el Universo, como veíamos en relación al pensamiento, y las formas son el reflejo de estas posiciones. La naturaleza obedece a unas reglas que deben mantenerse, y Jing Hao 荆浩 entiende que en las pinturas, la ausencia de *Qi 气* y de *Yun 韵 (espíritu y resonancia)* y los objetos que *violan las reglas naturales*³²² son los errores pictóricos.

³²⁰ *Idem.*

³²¹ *Idem.* Pag.13

³²² *Idem.*

Las teorías de Jing Hao 荆浩 acerca de la pintura poseen esa doble moral que venimos comentando, la confuciana y la de la *Escuela del Dao* 道家, con el estudio del método, por un lado, y el estudio del comportamiento de los elementos naturales, por el otro. Al final del texto del 《Bi Fa Ji 笔法记》, a la manera de las historias taoístas, el maestro se despide del alumno con la satisfacción de haber transmitido sus enseñanzas.

Guo Xi 郭熙 (1068-1085), de quien dijimos que consideraba que la función de la forma era captar el espíritu, nos legó “*Notas Sublimes sobre Bosques y Fuentes*”³²³ 《Lin Quan Gao Zhi 林泉高致》³²⁴. Si en las anteriores dinastías los pintores estuvieron concentrados en el estudio de los elementos necesarios para considerar una pintura buena, en los cuales mezclaban tanto cualidades técnicas como habilidades del pintor, y la copia como método³²⁵, la novedad en Guo Xi 郭熙 es el estudio de las diferentes “perspectivas” en la pintura. Para él hay tres maneras básicas de contemplar una montaña, a saber:

- Hacia abajo, profundo y de largo alcance. *Shen Yuan* 深远 “*Vista Profunda*”: en este tipo de escenas todos los elementos se nos presentan bien definidos y claros.
- Hacia arriba, en el altiplano o meseta, *Gao Yuan* 高远 “*Vista Alta*”: al contrario que en el anterior punto, este tipo de vista se caracteriza por una cierta oscuridad de los elementos. Las figuras humanas que aparecen en ella serán de pequeño tamaño.
- Horizontal o en la planicie o llanura *Ping Yuan* 平远 “*Vista Plana*”: en la que las montañas se presentan pequeñas, a la altura de nuestros ojos y no somos capaces de alcanzar a ver la grandiosidad de la altura de éstas³²⁶.

³²³ Otra traducción de esta obra, de parte de Isabel Cervera, es 《Linquan gaozhi》 “Elevados mensajes de los bosques y las fuentes”, en la obra comentada “Arte y Cultura en China, Coonceptos, materiales y terminos. De la A a la Z”, cuando hace referencia a la figura de Guo Xi 郭熙.

³²⁴ Guo Xi 郭熙 divide el texto en capítulos: “comentarios sobre paisajes”, “el significado de la pintura”, “Reglas de la Pintura”, “Suplemento a las Reglas para Pintar”

³²⁵ “El método ecléctico es el mejor”. En “comentarios sobre el paisaje”, pag. 33

³²⁶ Guo Xi 郭熙 las define en esta obra, pag. 46. En el texto, el traductor no incluye los caracteres para cada una de las vistas del maestro, por lo que la transliteración de los caracteres son obra de la autora del presente trabajo. Todo queda corroborado con el comentario y anotaciones de los terminos, en *pinyin* 拼音,

El utilizar una u otra escena nos daría una percepción diferente de la naturaleza. A nuestro entender las dos primeras vistas *Shenyuan* 深远 y *Gaoyuan* 高远 muestran a la naturaleza en su grandiosidad y al individuo como parte pequeñísima de ésta. Las tres distancias deben ser acometidas de manera natural, o como decía Jing Hao 荆浩 relacionando la forma con la realidad natural, sin violar las reglas naturales. No es lo mismo la sensación que te puede provocar el observar una montaña desde la cima de otra montaña más grande que contemplarla desde la tierra, alzando la cabeza, para poder alcanzar a ver toda la inmensidad de ésta, donde el ser humano ocupa una parte diminuta. Tampoco es igual la sensación cuando contemplamos esta misma escena desde lo lejos y en la vista desde la planicie, que sería algo como observarla a la altura de nuestra vista.

En el mismo tratado, como traduce Shio Sakanishi, Guo 郭 comienza su discurso acerca de la pintura tomando como base los escritos del *pensamiento original*. De esta manera y basándose en el *《Yi Jing 易经》*, dice:

*El Libro de los Cambios surge de las tres esencias, Shan como las montañas, Ch'i como la atmósfera, Hsing como la forma; estos son los elementos de la pintura (...) el Er-ya, el primer diccionario chino, dice: la pintura es representación*³²⁷

Esta sentencia de Gou Xi 郭熙 será la base sobre la que se conforma la pintura *Shan Shui* 山水画, y por ende los restantes géneros que plasman elementos naturales. Los tres elementos descritos en el *《Yi Jing 易经》* son los mismos de los que se vale la pintura para representar el espíritu de la naturaleza. La pintura, por tanto, es representación de esas tres esencias, *Shan* 山, *Montaña*, *Qi* 气, *Espíritu* y *Xing* 形, *Forma*.

en la obra de Isabel Cervera “Arte y Cultura en China: conceptos, materials y terminos. De la A a la Z”, Pag 64.

³²⁷ Guo Xi 郭熙, pag.27

La contemplación de estos tres elementos es la tarea de los pintores *Shan Shui* 山水. Estas esencias están en el ciclo de los cambios naturales y esos cambios son los que interesan a Guo Xi 郭熙.

*las nubes y la atmósfera de los paisajes reales no son lo misma en el transcurso de las cuatro estaciones (...) la niebla y la neblina en las montañas no son las mismas a lo largo de las cuatro estaciones (...) el viento y la lluvia de los paisajes actuales son estudiados mejor a la distancia*³²⁸

Los paisajes chinos son la prueba de que la naturaleza cambia y de que todas las cosas están vivas. Las nubes de verano difieren de las de invierno y una lluvia en primavera no es comparable a una de verano.

El tratado de Guo Xi 郭熙 será recuperado por los pintores de las dinastías siguientes, constituyendo de esta manera una visión estética de los valores de la naturaleza. Aprendiendo estos valores el individuo dedica mucho tiempo a observar los elementos y en este proceso de observación está en contacto con la naturaleza, de ella aprende a vivir acorde al modo de vida original.

El espíritu de las cosas no es la plasmación de todos los elementos. Como señalaba antes Jing Hao 荆浩, y seguido por Guo 郭, la pintura es representación, y en este sentido la representación de la naturaleza es su espíritu:

El agua es una cosa viva (...) los cursos de agua son las arterias de una montaña; la hierba y los árboles son sus cabellos; la niebla y la bruma perfilan su carácter. Por ello con el agua una montaña llega a estar viva; con la hierba y los árboles, hermosa; con la niebla y la bruma, encantada y elegante. Las montañas son la cara de agua, las arboledas y los bancales son sus ojos y cejas; la pesca le dan su vida. así pues, con las montañas el agua se convierte en mágica; con las arboledas y

³²⁸ Guo Xi 郭熙, pag.36

*bancales llega a ser cristalina y placentera; con el pescar es libre y abierta.*³²⁹

Convertido en una de las figuras más importantes del arte, los escritos de Guo Xi 郭熙 merecen ser estudiados para comprender que más allá de considerar a la pintura como una manifestación artística, debemos atribuirle la capacidad de aunar las ideas del pensamiento con el arte, y considerarla como procedimiento de cultivo del intelecto del individuo.

La concepción de la pintura para Guo Xi 郭熙 va más allá de planteamientos puramente estéticos, al dejar constancia de su concepción hacia la temática natural como el medio más idóneo para el individuo. La naturaleza provoca sensaciones que el pintor debe plasmar en la obra y para Guo Xi 郭熙 la mejor manera de captar las diferentes sensaciones extraídas de la naturaleza es mediante el estudio de ésta y la posterior plasmación en el soporte.

Todos podemos contemplar que las escenas narradas en las obras pictóricas chinas centran sus composiciones en escenarios naturales. El entorno, la naturaleza que tanto fascinó a los taoístas y que fue el origen de la civilización china, está basado en el estudio de los elementos y de su relación con el todo armónico. Recordemos que el primer documento de la historia de China, el 《Yi Jing 易经》, fue la base del pensamiento de los chinos. En él los pintores vieron que los elementos que componen la naturaleza poseen valores estéticos, como la belleza de las montañas...

Si Guo Xi 郭熙 se refirió al 《Yi Jing 易经》 para explicar los elementos presentes en la pintura (*Shan* 山, *Qi* 气 y *Xing* 形), para Jing Hao 荆浩 *todos los objetos son (apropiadamente) acomodados (a sus formas) por el pincel*³³⁰, sentencia que referencia uno de los pasajes del 《Yi Jing 易经》, concretamente al “Comentario de la

³²⁹ Guo Xi 郭熙, pag.44-45

³³⁰ Jing Hao 荆浩, pag.13

Decisión” (Tuan 象) cuando al explicar el hexagrama *Qian* 乾 dice: *las nubes pasan y la lluvia trabaja, y todas las cosas individuales son acomodadas en sus formas*³³¹. Comparando ambas citas Kyohito dice que Jing Hao 荆浩 substituyó el pincel (*Bi* 笔) por la forma (*Xing* 形) y que cambió la noción de creación cósmica por la creación con el pincel³³². El Pincel se relaciona con el Cosmos, como dador de vida. Esta cita demuestra que Jing Hao 荆浩, como teórico de la pintura tuvo en sus manos el 《Yi Jing 易经》 y que vio en él algunas analogías que podían ser aplicadas a la pintura.

El pintor, al interpretar la naturaleza por medio de su pintura se constituye como un nexo entre la naturaleza y el ser humano. De esta forma acrecienta su unión con la tierra, de la cual forma parte.

Captar la esencia del sujeto a tratar, es decir el *Qi* 气, es uno de los aspectos más difíciles de la pintura, a esta complejidad hay que añadir la idea de *Buke Gai Tu* 不可改图 que *la pintura no puede ser corregida*³³³, por el empleo de la tinta sobre el papel y por la necesidad de ejecutar el trazo en un solo movimiento. La pincelada debe ser firme, estudiada y calculada, ya que si existe algún indicio de duda por parte del pintor, el trazo carecerá de la fuerza requerida, de la misma manera que veremos ocurrirá en la caligrafía. Es la espontaneidad del artista que traza en el papel las líneas pictóricas, como si de un trazo caligráfico se tratase. La espontaneidad, y seguimos a Jing Hao 荆浩, es alcanzada cuando el artista olvida las técnicas y la tinta. Para Jing Hao 荆浩 esta consideración es la última indicación que recibe el discípulo de su maestro en el 《Bi Fa Ji 笔法记》, antes de despedirse, a la manera de las historias de inmortales taoístas:

可忘笔墨而有具景

*debes olvidar el pincel y la tinta y poseerás el escenario real*³³⁴

³³¹ Yun xing yu shi, pin wu liu xing 雲行雨施，品物流形.

³³² “Pi Fa Chi: A Note of the Art of Brush” de Jing Hao 荆浩. Pag. 30. Nota 27,

³³³ Notas a la obra de Guo Xi 郭熙(Kuo Hsi), El texto original dice 不可改圖, pag. 37

³³⁴ Jing Hao 荆浩 Pag. 49.

La copia del método de los antepasados constituyó el epicentro en la formación del pintor, y el conocimiento, estudio y copia de los antiguos, que *Ru Jia* 儒家 o *Confucianismo* legó a la pintura, fue el tema de discusión durante las restantes etapas de la pintura china. A raíz de la noción de método se desarrolla la pintura china que encontrará adeptos tanto en aquellos pintores ligados a las academias tanto en los círculos oficiales como en los pintores ermitaños, quienes, tras aprenderlo, optaron por el olvido, para alcanzar el verdadero sentido de la pintura, el de expresar los sentimientos del pintor, desligados de las ciudades, de las cortes, y de los condicionantes sociales, culturales...

Los enemigos del método afirmaban que la transmisión de la copia privaba al pintor de libertad creativa, mientras que sus defensores entendían que la pintura no podía ser dominada sin la copia de los antiguos. Defensores y detractores estuvieron de acuerdo en una cosa: la naturaleza es el mejor tema para representar, en la naturaleza encuentran la fuente de inspiración y el estudio de ésta liga al individuo con el entorno.

Si el método es la clave en el desarrollo pictórico, la línea, o trazo de la pincelada, puede ser considerada como otro de los principios estéticos más relevantes de la pintura, relacionado con el propio cuerpo físico del pintor. Todas las pinturas, y las caligrafías por consecuencia, son un cúmulo de líneas o trazos que componen una obra, y que necesitan de la fuerza expresiva (el *Qi* 气 y el *Li* 力) del pintor. De nuevo, y en relación a *Liu Fa* 六法, los *Seis Principios* de Xie He 谢赫, Kuo Da Wei dice: *...si una línea es propiamente dibujada, será una entidad en sí misma, con una estructura de huesos y nervios, con carne y sangre, por lo tanto estará dotado con cuerpo y alma'... 'si todas las líneas y puntos son perfectamente hechos, cada carácter o cada pintura llegará a ser una composición con espíritu y vitalidad*³³⁵. El trazo comentado por Kuo Da Wei en esta cita es un elemento indispensable para la composición de la obra. El trazo, como la persona, debe estar vivo y debe tener todos los elementos propios de un ser vivo.

³³⁵ Kuo Da Wei. Pag.63

Detrás de una pintura china tenemos una gran cantidad de elementos escondidos, debemos percatarnos de su presencia para poder comprender la obra. A simple vista, un espectador que no esté relacionado con la pintura china tendrá dificultades para comprender la importancia de tales elementos escondidos en la manifestación plástica. Tal manifestación acorde con las nociones del *pensamiento original*, supo escoger los elementos necesarios para su representación, haciendo hincapié en la relación con el entorno, con las raíces y con su propio origen, conocimiento fundamental para percibir las sensaciones de la naturaleza, que están más próximas a actos naturales y pacíficos, que a hechos violentos propios de aquellos actos en los que la *esencia*³³⁶ se perdió en el *camino*³³⁷.

2.2.2 Qi 气 y Vacío

Los dos conceptos que se plantean a continuación, el *Qi* 气 y el *vacío*, *Xu* 虚, son dos elementos relevantes, y al mismo tiempo de difícil comprensión en el pensamiento chino. Como nociones extrapoladas del pensamiento filosófico de la cultura china, ambas nociones están más cercanas a planteamientos casi científicos que a técnicas propias de las manifestaciones artísticas.

Como si del alma de la obra se tratase, el *Qi* 气 posibilita la concreción del producto final como un todo con categorías propias. Este concepto será el responsable del *alma de la obra* y saber captarlo será uno de los pasos más engorrosos en el aprendizaje de la pintura, mientras que el *vacío*, que también proviene de la esfera del pensamiento, se convierte en una categoría estética característica de la pintura china, recordemos a Lao Zi 老子 y Zhuang Zi 庄子 y al grupo de la *Escuela del Dao* para quienes el *vacío* no es en sí ausencia sino esencia.

³³⁶ *Qi* 气

³³⁷ *Dao* 道

❖ *El Qi*

Como vimos al tratar el tema de la *Escuela del Dao*, el *Dao* 道 es el objetivo de la pintura. Si la naturaleza y los elementos que la componen deben su existencia al *Dao* 道, el pintor y sus pinturas también deben buscarse en él, como principio absoluto de todas las cosas engendradas en el entorno. Alcanzado este punto, la armonía, tan requerida en la composición, será alcanzada con en el *Qi* 气.

Éste es un concepto complejo que tiene diferentes traducciones en función de la época que tratemos. Parece ser que en las inscripciones de los *Zhou* 周代, el carácter que designa a *Qi* 气 está representando por el ideograma del humo saliendo de una paleta de arroz³³⁸. Antonio S. Cua³³⁹ relaciona el origen del carácter con aquellos tiempos remotos de la sociedad china, y lo define como:

*al fin y al cabo, el concepto de qi adquiere el significado tanto de energía o fuerza como de vitalidad, convirtiéndose en ‘energía vital’ o ‘fuerza vital’*³⁴⁰

El *Qi* 气 dota a las pinturas de una cierta fuerza que pueda equilibrar el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳 de la composición. En el pensamiento chino, el *Qi* 气 es considerado como fuerza, soplo o energía de todas las cosas vivas. Literalmente significa *soplo o aire* y en las pinturas tendremos que verlo como un elemento que no es materia ni es espíritu.

Se dice que una pintura china es buena cuando posee *Qi* 气 que, aunque no se puede tocar ni se puede ver, es algo que captan nuestros sentidos, de la misma manera

³³⁸ el carácter original de *Qi* es 氣 donde podemos observar lo dicho por Antonio S. Cua en relación al significado del carácter como vapor saliendo de una paleta de arroz. *Qi* 气 es el vapor y *Mi* 米 es el carácter para arroz.

³³⁹ Antonio S. Cua “*Encyclopedia of Chinese Philosophy* 中國哲学”, Pag. 615

³⁴⁰ *Idem.* pag. 615

que el aire que respiramos no lo podemos ver pero es esencial para el mantenimiento de la vida. La consecución del *Qi* 气 sería la etapa culminante de la pintura.

El concepto de *Qi* 气 es la fuerza que hace posible el nacimiento de las cosas y que mantiene la armonía del *Yin* 阴 y del *Yang* 阳, necesaria para el propio desarrollo de los elementos. Xu Shen 許慎, autor de 《*Shuowen Jiezi* 说文解字》 “Diccionario Etimológico”, dice lo siguiente:

*Qi es el qi de las nubes... nubes son el qi de las montañas y ríos... La tierra: qi original comienza a separarse, la luz, la claridad y el yang se convierten en el cielo; lo pesado, cenagoso y yin se convierte en la tierra...Celestial: la primavera es el cielo celestial; el qi original es celestial*³⁴¹

Esta noción de *Qi* 气 se relaciona con el origen del Universo, antes de que se formase la tierra y el cielo (el *Yin-Yang* 阴阳), como elemento necesario para la formación de todas las cosas. A él debemos todo lo que existe y él posibilita que todas las cosas estén en continuo cambio, se muten y transformen. *Qi* 气, como elemento que armoniza todas las cosas, se encuentra inserto en los primeros elementos surgidos, el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳, y que podemos corroborar con la descripción que se hizo de las causas de un terremoto. Extraído de la obra 《*Guoyu* 国语》 “Anotaciones de los Estados” del 500 a.n.e., el historiador Boyangfu 伯阳父 nos da la explicación de un terremoto como la pérdida armónica del *Qi* 气.

*El masculino (qi) fue suprimido y no pudo salir, mientras el femenino (qi) oprimió y no pudo evaporarse; por esto hay terremotos*³⁴²

³⁴¹ extraído de la obra citada de Zhang Dainian “Key concepts in chinese philosophy” pag 56

³⁴² Antonio S. Cua, pag 616

Cuando el *Qi* 气 de la tierra pierde la armonía con los dos elementos principales, es cuando se producen acontecimientos tales como terremotos, inundaciones y demás catástrofes, que deben ser vistas como cambios de la naturaleza, como la alternancia de los contrarios. Perdido el *Qi* 气, la estabilidad o armonía de los dos elementos también se pierde, pero el resultado no debe ser entendido negativamente, sino como un cambio que ocasiona el nacimiento de otros elementos. El cambio no es un concepto negativo, sino un proceso necesario en la evolución y desarrollo de todas las cosas vivas.

El concepto de *Qi* 气 ha estado presente en muchos de los escritos del pensamiento tradicional chino. Siguiendo la obra de Zhang Dainian³⁴³, este concepto forma parte de las 16 categorías del pensamiento chino, que son las que siguen:

- Cielo y hombre
- Ser y llegar a ser
- Sustancia y Función
- Dao y Conducto
- Yin-Yang
- Movimiento y Quietud
- Constancia y Cambio
- Principio y Qi
- Forma y Espíritu
- Mente y Cosa
- Esfuerzo y Destino
- Benevolencia y Justicia
- Innato y Aprendido
- Integridad e Iluminación
- Habilidad
- Conocimiento y Acción

El *Qi* 气 es una sustancia presente en todas las cosas de la naturaleza, entendido como sustancia gaseosa, que se transforma y da lugar al resto de las cosas que existen. Este procedimiento por el cual el estado de un elemento se muta para dar lugar a otro es una de las características del pensamiento chino, propio de las estaciones y de todos los procesos naturales. Hemos visto como Lao Zi 老子 dejó escrito que en el principio de la

³⁴³ Obra citada pag xxxix.

vida, el *Uno* (*Yi* 一), dio lugar al *Dos* (*Er* 二) y así sucesivamente se fueron formando las restantes cosas del Universo. De esta manera debemos ver el concepto de *Qi* 气, como elemento previo al nacimiento de las cosas.

Como energía el *Qi* 气 se concreta como categoría en el campo de la ciencia. Dainian³⁴⁴ compara el *Qi* 气 con la fórmula de Einstein ($E=mc^2$), dando a entender que *las cosas y la energía son convertibles* y se transforman dando lugar a otros elementos y que *qi es tanto lo que existe realmente y como lo que tiene la habilidad de llegar a ser (...) qi es el principio de la vida pero es también la sustancia de los objetos inanimados*.

Es por tanto un elemento relacionado con el principio de la vida, con el origen de todo cuanto existe, como también lo son el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳 en el *《Yi Jing 易经》*, y el *Dao* 道 en el *《Dao De Jing 道德经》*. *Yin-Yang* 阴阳 dan vida al resto de elementos contenidos en los hexagramas; el *Dao* 道 da nacimiento al *Uno* y a todas las cosas naturales; el *Qi* 气 se transforma para dar origen al Cielo y a la Tierra³⁴⁵, posibilitando que surjan los restantes elementos. Asociado con el aire, con esa sustancia gaseosa tan necesaria para el funcionamiento y desarrollo de las cosas vivas, el *Qi* 气 es una categoría filosófica que llega a convertirse en uno de los elementos más importantes para el desarrollo de los restantes conceptos propios del pensamiento. Por ejemplo en el *《Guanzi 管子》* 12³⁴⁶ podemos leer:

*Donde hay qi es el comienzo de la vida*³⁴⁷

La esencia de la vida es el aire, el *Qi* 气. Si consultamos un diccionario de chino el *Qi* 气 viene designado de la siguiente manera: 1.gas, 2. Aire, 3.aliento, 4.clima, tiempo, 5.olor, 6.aíres, maneras, 7.espíritu, moral, 8.enfadar, 9. Enfadarse, 10.espíritu vital (元

³⁴⁴ Zhang Dainian, pag. 44

³⁴⁵ *Idem.* pag.79

³⁴⁶ el título de esta compilación de escritos diversos de los siglos IV al II hace referencia al ministro Guan zhong, que dio al duque Huan de Qi (r. 685-643 a.n.e.) la primera hegemonía de la China del período Primavera y Otoños, y a quien Confucio rindió homenaje pese a no aprobar sus métodos. En Anne Cheng, obra citada. Pag.203

³⁴⁷ en la obra de Zhang Dainian, pag.48

气) o *energía vital*. Como vemos, las diferentes acepciones de la palabra van en consonancia con el concepto de sustancia gaseosa, de aire, que venimos comentando.

El principio de la vida del que se hablaba en el 《Guanzi 管子》 es el *Qi* 气, por lo que su función está relacionada a la madre como engendradora de nuevos seres, dadora de vida y elemento necesario para que ésta se posibilite. Como elemento de vida posee una doble función; dar vida y mantener el equilibrio entre los contrarios.

El *Yin* 阴 y el *Yang* 阳 fueron conceptos posteriores al nacimiento del cielo y la tierra, entendidos como el binomio por el cual se armoniza el Universo. Los pares de contrarios de los que hablabamos antes y que se citan perfectamente en el “*Libro de los Cambios*” 《Yi Jing 易经》, son elementos que están en continuo movimiento y que necesitan del *Qi* 气 como elemento de armonía.

Si el *Qi* 气 es capaz de transformar la materia, como alude Dainian, será un concepto imprescindible para el desarrollo de los movimientos del *Yin* 阴 y del *Yang* 阳.

Para Lao Zi 老子, (*Lao Zi, Cap. 42*), el *Qi* 气 es el elemento que armoniza a las *Diez Mil Cosas* (*Wan Wu* 万物). Los seres deben encontrar el *Qi* 气 para poder mantener esta armonía, concepto que puede ser aplicado a las pinturas chinas en las que la fuerza y la armonía de la composición debe estar presente, en la que el *Qi* 气 debe ser apreciado como ese elemento que, aunque no es visible ni tangible, lo podemos apreciar en todo su esplendor; es la esencia de la obra, aquello que hace que sea buena y que convierte al pintor en maestro, elevándolo de posición dentro de la pintura.

De la misma manera que los contrarios deben armonizarse, la buena ubicación de todos los elementos en la composición pictórica posibilitará el *Qi* 气; 冲气以为利 *de su armonía depende alcanzar el qi* ³⁴⁸

³⁴⁸ Lao Zi 老子, Cap. 42

Pero si decimos que el *Qi* 气 es un elemento presente en la pintura también lo está en el propio pintor quien, mediante la maestría en el movimiento del pincel, dota a la obra de ese manto de fuerza necesario para que ésta mantenga la cohesión requerida, y es un concepto que el artista debe captar a la hora de ejecutar una obra. Antes de comenzar a pintar el artista extrae el *Qi* 气 de los elementos, previa contemplación como parte de la meditación, para una vez asimilados y entendidos pueda plasmarlos en el soporte sin titubeos. Esto es lo más difícil de las pinturas chinas, ya que se trata de conseguir arrancar de lo que observamos, ya sea una montaña o una persona, el espíritu que inspira a todos los elementos y que es lo que hace que cada cosa posea unas características únicas y necesarias para un correcto y natural funcionamiento.

Las nociones de *Yin-Yang* 阴阳, más allá de presentarse como propios del pensamiento son aplicables a las artes. Hemos visto, en el capítulo dedicado al *Yin-Yang Dao*, como en la pintura el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳 están presentes. Expuestas las diferencias entre las pinturas *Yin* 阴 y *Yang* 阳 hemos relacionado estos dos conceptos con el *Dao* 道. Hemos considerado el *Qi* 气 como un elemento imprescindible y relacionado con el *Dao* 道 en el pensamiento y en las artes, y como el elemento que posibilita el nacimiento de todos los seres vivos. Con todo esto podemos decir que la pintura china más allá de pretender ser un producto artístico se nos presenta como un producto cultural en todos sus aspectos.

El *Yin* 阴 y el *Yang* 阳 tuvieron su origen en el estudio de los elementos, mediante la observación de los pensamientos heredados por los *Sabios de la Antigüedad*, mientras que el *Qi* 气, por su parte, es visto como el elemento necesario para el desarrollo de las cosas, para que la propiedad de mutabilidad de todo sea posible. Nombrando una vez más a Antonio S. Cua podríamos sintetizar el capítulo diciendo que el *Dao* 道 es el camino en el proceso de transformación del *Qi* 气, o dicho de otra manera, la naturaleza del *Qi* 气 es mutable y es ese proceso de cambio de las cosas lo que hace que la naturaleza se desarrolle óptimamente. Un vez es el *Yin* 阴 y otra es el *Yang* 阳 el motor de la naturaleza, pero para que eso ocurra el *Qi* 气 debe transformarse guiado por la comprensión del *Dao* 道.

Para concluir el capítulo, el *Dao* 道 es el camino en la transformación del *Qi* 气. Aplicado a las artes podríamos decir que la pintura es el medio para la obtención del *Dao* 道, que se alcanza cuando, como decía Zhuang Zi 庄子, nuestra mente se encuentre liberada de todo conocimiento previo, mediante el olvido del método. Y que si el *Dao* 道 es el camino en la transformación del *Qi* 气, podemos decir que la pintura es el *Dao* 道 en la transformación del *Qi* 气 del pintor, entendido como esa capacidad de abstraer de las cosas la esencia misma. El pintor capta la esencia o el espíritu de las cosas y es capaz de plasmarlo en el soporte.

La pintura es vista como el medio que tiene el pintor para alcanzar el *Dao* 道 y como el *camino* necesario para captar la esencia de las cosas, lo que en pintura se relaciona a ese abandono del conocimiento que encuentra su punto máximo en la liberación de la mente del artista. El artista liberado podrá enfrentarse a la obra de tal manera que pueda captar su espíritu, energía o *Qi* 气. Éste es el proceso de transformación del *Qi* 气 en la pintura; cuando el pintor sabe captar la esencia y transforma el pigmento y la materia en *Qi* 气 o esencia espiritual del objeto.

Qi 气 ha sido traducido como *energía, espíritu, fuerza vital...* pero, ¿cómo se expresa la energía en el soporte de la obra plástica?. Este aspecto es uno de los más asombrosos de la pintura china. Los elementos de la naturaleza poseen energía, como decíamos más arriba, y en los cuadros chinos, de *Montaña y Río* principalmente aunque no son los únicos, esa energía se verá reflejada en las nubes, en las atmósferas que dominan las composiciones y que hacen que podamos sentir vida en lo que nos rodea. *el qi que se ve en montañas es neblinoso, brumoso y móvil de forma vaporosa*³⁴⁹. Así podemos decir que en el cielo se alberga el *Qi* 气.

❖ *El Vacío*

³⁴⁹ Zhang Zheng Quan, pag 94

Tal y como planteamos el *Qi* 气, el concepto de *vacío* está gestado en la esfera del pensamiento y extrapolado a la pintura como categoría de máxima relevancia. El carácter que designa al *vacío* es *Xu* 虚 : *el carácter xu es el dibujo de un hueco entre dos montañas*³⁵⁰.

Este concepto aparece en los escritos de la cultura china desde la antigüedad, variando sus acepciones en algunos momentos, pero manteniendo la esencia que lo constituye. *Xu* 虚 debe ser entendido en su acepción de *vacío*, ausencia de algo, pero al mismo tiempo esencia de todo, y utilidad del objeto.

Si seguimos al mismo autor arriba comentado, *Xu* 虚 aparece en la obra de los dos grandes integrantes de la *Escuela del Dao* como un “*mundo interior*”³⁵¹, que el individuo utiliza para evadirse de los problemas ocasionados en las ciudades, y relacionado en este sentido con la noción de *sentarse y olvidar* aparecida en Zhuang Zi 庄子.

Vacío, como *Qi* 气, son nociones abstractas que no podemos captar rápidamente y que necesitan, para ello, de un proceso previo. Los pensadores coinciden en considerar que el *vacío* es el principio de todo. De la misma manera que el *Uno* dio origen al resto de elementos, y se convirtió en el *Vasto Uno*, el *vacío* a su vez se concretará como el *Tai Xu* 太虚, *Gran Vacío*, haciendo referencia al *Universo*³⁵² como periodo anterior a todas las cosas en las que el *vacío* lo dominaba todo, y lo posibilitaba todo a su vez.

El *Gran Vacío*, tal y como se designa al propio Universo, en la pintura poseen un gran protagonismo e importancia. El *espacio vacío*, o *Xu Guo* 虚果 como categoría estética, es aquello que puede posibilitar todo cuanto queramos. Sin el *Gran Vacío* no se engendran los restantes elementos, incluido el *Qi* 气³⁵³, que como vimos anteriormente era el responsable del nacimiento del Cielo y de la Tierra. Las pinturas chinas estarán cargadas de *espacios vacíos* que posibilitan tanto el nacimiento de los restantes elementos,

³⁵⁰ Zhang Dainian, pag.77

³⁵¹ *Idem.* Pag.78

³⁵² Diccionario Chino-español

³⁵³ Zhang Dainian,

como la armonía de la composición. En una pintura china el *vacío* es apreciable a simple vista en esos espacios en los que domina la tonalidad del soporte, y que, contrario a la moda europea no era necesario ocuparlo en su totalidad.

Continuando con el pensamiento de la *Escuela del Dao* y su relación con el *vacío* conviene volver a retomar la figura de Lao Zi 老子, concretamente la idea que plantea en relación al *vacío*. Cuando en la cita del capítulo XI el maestro nos habla de *Dang Qi Wu* 当其无 *los espacios en los que no hay nada* se está refiriendo al concepto de *vacío* que tanta repercusión tuvo en la pintura china. El *vacío*, que trataremos estéticamente en el capítulo dedicado a la pintura, es el elemento más apreciable de las pinturas chinas. En ellas podemos ver que una gran parte del papel se reserva para el espacio en el que no hay nada. Lao Zi 老子 en esta cita incide en el hecho de que es en esos espacios en los que no hay nada se encuentra la verdadera utilidad de las cosas. 以为器，当其无，有器之用 *trabajamos el barro para hacer un recipiente; pero el espacio donde no hay nada es realmente la utilidad de la que depende el recipiente*³⁵⁴. Los espacios en blanco de las pinturas chinas no deben entenderse como la ausencia de cosas sino como aquella parte en la que reside lo útil. Lo útil de los *espacios vacíos* de la pintura radica en que en ellos podemos albergar todas las cosas.

El *vacío* es apreciable en esas pinturas en las que un lago ocupa casi la tercera parte de la composición pero en la que el pintor nunca contempló la necesidad de plasmar cada uno de los detalles del agua que inunda el lago. Al contrario, dedica esa zona al lago pero sin aludir al agua, procedimiento alcanzado también a través de la liberación de la mente. En estas pinturas la única alusión a una zona acuífera es la presencia de una barquita en la lejanía. El cielo también puede en ocasiones situarse en el mismo plano que el lago, y en él el concepto de *vacío* está también presente.

Para Zhuang Zi 庄子 el *vacío* es visto como ese proceso de abandonar la mente y olvidar todo condicionamiento previo que posibilitará el re-conocimiento de las cosas. Este proceso de liberación de la mente será acogido por los artistas, concretamente por los pintores que vieron la importancia de la naturaleza en su propia vida. Éstos, como

³⁵⁴ Lao Zi 老子 《Dao De Jing 道德经》, Cap. XI

vimos en el capítulo del 《Zhuangzi 庄子》 cuando relacionábamos el pensamiento con la pintura, olvidan el método aprendido de los maestros, sus conocimientos y emociones, se apartan de la sociedad y los cargos oficiales, y ven en el entorno natural el refugio de sus pensamientos. El verdadero artista es aquel que puede liberarse del método, vaciando su mente, para una vez abstraído en sus pensamientos poder abordar la obra.

鸿蒙曰：乱天之经，逆物之情，玄天弗成；解兽之群，而鸟皆夜鸣，灾及草木，祸及止虫。意，治人之过也！

Hong Meng dijo: cuando se trastoca el curso de los eventos, la naturaleza innata de las cosas es violada, el estado natural de las cosas no será preservado. Las manadas de animales se dispersarán y los pájaros se sobresaltarán en llantos por la noche. Los desastres caerán sobre las plantas y los insectos. Toda la culpa caerá en realidad en que tú estás dominando sobre la gente.

云将曰：然则吾奈啊？

¿Qué puedo hacer entonces?, preguntó Yun Jiang

鸿蒙曰：意，毒哉！仙仙乎归矣

Hong Meng dijo: ¡estás trayendo demasiado daño a la gente! ¡Sólo retorna a tu naturaleza innata, libre de cualquier lio emocional!....

y continúa más adelante:

意！心养。汝徒处无为，而物自化。堕尔形体，吐尔聪明。伦与物忘，大同乎涔溟。解心释福，莫然无魂。万物云云，各复其根。名复其根而不知，浑浑沌沌，终身不离；若彼知之，乃是离之。无问其名，无窥其情，物固自生

Cultiva tu mente, eso es todo. Sigue el curso natural de los eventos y no hagas nada, y todas las cosas se transformarán por sí mismas. Sólo ignora tu forma física, libérate de tus deseos y olvidate de ti mismo junto con todas las cosas del mundo. Sólo tienes que mezclarte con la esencia de la naturaleza, libre de

*preocupaciones y cuidados, y llegar a ser como almas, como cenizas muertas. En este caso todo en el mundo retornará a la raíz original sin saberlo. En la ignorancia, nada partirá de su raíz original en toda su vida. No preguntes sobre su nombre y no hagas caso de su condición real como cada cosa se vale para crecer naturalmente*³⁵⁵.

En el pensamiento de Zhuang Zi 庄子, para poder alcanzar el *Dao* 道 debemos olvidarnos de todo condicionamiento, incluso el método pictórico que debe romper el pintor. Para el maestro las cosas son buenas porque se ha creado un consenso por el cual lo bueno es bueno y lo malo es malo. Para Zhuang Zi 庄子 las palabras provocan la diferencia entre las personas y en este sentido se propone romper con todos los condicionamientos de la sociedad para poder alcanzar el *Dao* 道. En el capítulo II nos dice:

可乎可，不可乎不可。道行之而成，物谓之而然

algo es aprobado porque lo aprobamos; algo es desaprobado porque lo desaprobamos. El camino se forma porque caminamos; una cosa tiene nombre porque la llamamos

Cuando lo aprobado es un concepto unánime por consenso, la mente del individuo lo captará de la misma manera. Por cultura, por lenguaje y tradiciones, el individuo crea y desarrolla su propio pensamiento que, derivado de lo social, se asienta en la esfera de lo individual y se concreta como parte de su ser. 夫道夫始有封，言夫始有常，为是而有畛也 desde el gran principio no había distinciones para el *Dao* y no había normas para las palabras. Son las palabras las que causan todas las distinciones³⁵⁶. Para Zhuang Zi 庄子 volviendo a recuperar el sentido de las cosas y desaprendiendo todo aquello que nos diferencia como humanos, estaremos en condiciones de alcanzar el *Dao* 道. El lenguaje y el método pictórico son contrarios al desarrollo natural de las cosas y van en contra del *Dao* 道.

³⁵⁵ 《Zhuangzi 庄子》，Cap. XI, basado casi íntegramente en la traducción del texto consultado

³⁵⁶ 《Zhuangzi 庄子》，Cap. II

La *Escuela del Dao*, que influyó decisivamente en los pintores, proviene de los elementos vistos en el 《*Yi Jing* 易经》, tales como *Yin* 阴, *Yang* 阳, *Dao* 道 y *Qi* 气. Estos elementos aparecen claramente reflejados en las pinturas de *Montaña y Río*, *Shan Shui Hua* 山水画.

El *Dao* 道 posibilitó el nacimiento de los elementos, por lo que éstos deben mantener la sincronía con el *Dao* 道 y, como dice Lao Zi 老子, los elementos creados a partir del *Dao* 道 deben volver al origen alcanzado con el *vacío*:

致虚极，守静笃。
万物并作，吾以欢其夏。
夫物芸芸，各复归其根。
归根曰静，静曰复命。

*alcanza la total vacuidad
para conservar la paz.
De la aparición bulliciosa de todas las cosas,
Contempla su retorno.
Todos los seres crecen agitadamente,
Pero luego todos vuelven a su raíz*³⁵⁷

致虚极，守静笃 alcanza la total vacuidad para conservar la paz, es uno de los preceptos de esta escuela de pensamiento, donde de nuevo el *vacío* ocupa el punto neurálgico de la sentencia. La mente abstraída y en total vacuidad debe enfrentarse con lo que le rodea.

De la misma manera que la parábola del carnicero³⁵⁸ en el 《*Zhuangzi* 庄子》, aquel que habiendo dominado el método es capaz de abstraerlo para hacer ese trabajo natural y acorde al curso de los eventos, estará más cercano de alcanzar el *Dao* 道 y podrá transmitir la esencia de lo que quiere representar, el *Qi* 气. Cuando el método deja de ser

³⁵⁷ Lao Zi 老子 《*Dao De Jing* 道德经》, Cap. XVI

³⁵⁸ esta anécdota narra un episodio ocurrido al carnicero del Señor Wenhui. El cocinero conocía tan bien el método de cortar que no necesitaba afilar su cuchillo, ya que su maestría hacía que no tocara ningún hueso a la hora de hacer su trabajo. Zhuang Zi 庄子 Cap. 3

método y cuando el individuo vacía su mente estamos en el camino correcto de alcanzar el *Dao* 道 como categoría superior de entendimiento de los seres naturales.

2.2.3. La Escritura

Abordar el tema de la escritura china es profundizar en un mundo interesantísimo a la vez que desconocido para muchos de nosotros. Al igual que el nacimiento de las restantes manifestaciones de la humanidad, la escritura tiene un origen mítico, relacionado con la figura del legendario Fu Xi 伏羲³⁵⁹, quien fue el creador de los *Ba Gua* 八卦, *Ocho Trigramas*, que se concretan como el inicio de los primeros caracteres escritos. Junto con Fu Xi 伏羲, es importante la figura de Huang Di 黄帝³⁶⁰ de quien se dice que el Huang He 黄河, *Río Amarillo*, le entregó los caracteres de manos de un dragón que emergió de las aguas.

³⁵⁹ Fu Xi 伏羲 (3000 a.n.e.), figura legendaria de la mitología china. A él se le atribuye, entre otras cosas, la invención, y posterior divulgación al ser humano, de la red para pescar y cazar posibilitando el sustento del pueblo, el descubrimiento de los *Ba Gua* 八卦, entregado por el *Huang He* 黄河, *Río Amarillo*. Su esposa, y hermana, Nü Wa 女娲, fue la responsable de la reconstrucción de la bóveda celeste tras su caída. Ver Nü Wa 女娲, en el glosario anexo.

³⁶⁰ Huang Di 黄帝, *Emperador Amarillo*. Personaje mítico de la antigüedad china. Bai Shouyi dice al respecto: *En los viejos libros chinos hay muchas leyendas e historias sobre Huang Di. Es descrito como un dios, de recursos en las invenciones así como en la guerra, y está acreditado con la invención de muchas cosas, tales como carros y botes, ropa, casas, escritura, y la cría del gusano de seda y el tejido de seda*, en “*An Outline History of China*”. Pag. 48.

De él también se dice: *vivió, según la leyenda, entre el 2697-2597, siendo junto con Fuxi y Shennong, uno de los tres emperadores legendarios de China con categoría de demiurgos. Huangdi es el «Emperador Amarillo», y comparte con Fuxi la creación del género humano, la escritura y la cría de gusano. A Huangdi se le atribuye también la creación de la rueda de alfarero y la brújula. Para los taoístas fue el autor de ‘El Libro del interior de Huangdi’ (Huangdi Neijing), en el que se recogen todos los principios de la medicina tradicional china*, en Isabel Cervera “*Arte y Cultura en China: Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*”.Pag.94.

Huang Di 黄帝 no debe confundirse con el *Primer Emperador* de la *Dinastía Qin* 秦代, Qin Shi Huang Di 秦始皇帝, a quien se le debe la reunificación de China y la sistematización de la escritura, entre otras cosas.

Dejando de lado el origen mítico de la escritura, lo que sí parece cierto es que su origen se remonta a la antigüedad, a la época de los grandes chamanes y al momento en el que la adivinación o los oráculos se hacían mediante huesos de animales o caparazones de tortuga. El chamán debía poder interpretar lo que los oráculos querían comunicarle. Las incisiones o marcas con fuego realizadas en estos soportes formaban una serie de dibujos que posteriormente se interpretaban. Estas primeras incisiones crearon un tipo de escritura basada en símbolos (imágenes en su conjunto) que irían concretándose poco a poco como un tipo de escritura propia. Los datos de los oráculos extraídos del conocimiento del 《Yi Jing 易经》 “Libro de los Cambios” o “Clásico de las Mutaciones”, en la posterior época de los Zhou 周代 (1027-722 a.n.e.) comenzaron a tener el bronce como soporte, dejando constancia de relatos cotidianos de la época. Con las inscripciones en huesos y caparazones de los Shang 商代 (1523-1027 a.n.e.) y los bronce de los Zhou 周代, derivados de la práctica de los oráculos, poseemos una gran información acerca de las costumbres o acontecimientos de la época de estas primeras dinastías. Éstos pueden convertirse en fuente de primera mano para los primeros momentos, que antecederán a las crónicas en papel de las futuras dinastías.

La escritura china nace de necesidades adivinatorias, mediante los tallos de águila, caparazones de tortuga o huesos³⁶¹. La primera escritura conocida se denomina en chino como *Jia Gu Wen* 甲骨文, *Primer Hueso Escrito*, que será sustituido por los *Jin Wen* 金文, *Inscripción en Metal*, en el siguiente periodo. Como hemos visto estos huesos escritos son interpretados por los chamanes, lo que hace indicar que en estos primeros momentos la figura del chamán ocupaba un lugar de importancia en las antiguas sociedades chinas, eran personalidades relevantes y de alto prestigio.

A diferencia de las sociedades con pasado chamánico, existen otras donde la adivinación se vio con claro carácter negativo. Siempre se persiguió a aquellos o aquellas que decían saber el futuro de las personas o de las cosas, y que podían realizar actos

³⁶¹ En relación a este tipo de adivinaciones, en el 《Yi Jing 易经》 podemos leer: “(...) y haciendo todos los hombres bajo el cielo llenos de esfuerzos agotadores, no hay (agencias) tan grandes que esos de los tallos y caparazones de tortuga”

curativos mediante la utilización de elementos extraídos de la naturaleza. En este sentido, la cultura antigua china creó un sistema de creencias basadas en la propia naturaleza sin ver la necesidad de tener un ser ontológico al que referir sus plegarias. Los chamanes, en este caso, no se convierten en los mediadores entre el cielo y el resto de los mortales, sino que ocupan el lugar de mando dentro del acto adivinatorio pero únicamente formulan una pregunta al cielo y se limitan a esperar la contestación. Hay que recordar que los chamanes, adivinos y grabadores, formaron parte importante dentro de la configuración de las sociedades en la *Dinastía Zhou* 周代, y que estaban ligados a las funciones religiosas.

A este respecto, Anne Cheng³⁶², citando la obra de Jean-Pierre Vernant “*Paroles et signes muets*”, en *Divination et Rationalité*. (Ed. Du euil, París 1974, pg.10), dice:

en las sociedades en las que la adivinación (...) constituye un procedimiento normal, regular, a veces hasta obligatorio, la lógica de los sistemas oraculares no resulta extraña a la mente del público, como tampoco es discutible la función del adivino

La escritura china nació de las prácticas adivinatorias en los tiempos antiguos, que se hacían primero sobre caparazones de tortuga y luego con tallos de aquilea o milenrama. Las incisiones o dibujos realizados en estas prácticas eran interpretados con algún tipo de significado por el chamán. Así es como nos ha llegado la escritura china en la actualidad. *el chino es, de las lenguas mayoritarias actualmente existentes, la única que ha conservado un sistema de escritura no estructural-alfabético, en la que los signos escritos, denominados generalmente caracteres – son combinaciones convencionales de una serie de trazos evolucionados a partir de unos dibujos representativos de las cosas*³⁶³. Es una escritura ideográfica en la cual cada elemento posee un significado propio que varía en función del resto de ideogramas que encontremos delante o detrás.

³⁶² Anne Cheng “*Historia del Pensamiento Chino*”. Pag. 46

³⁶³ “*La escritura china y las mujeres. Del origen del mundo a la sumisión*” por Alicia Relinque Eleta, en www.laberinto.uma.es

*Escribir es un sistema convenido de ideas a través de símbolos con un significado convencional que forman señales visibles. Estos símbolos son trazados, incisos, dibujados, o escritos en la superficie de materiales tales como caparazones de tortuga, huesos, piedra, metal, bambu, papiros, pergaminos o papel. Escribir da permanencia al conocimiento humano y hace posible la comunicación a grandes distancias*³⁶⁴.

Debido a que la escritura china surgió de las prácticas adivinatorias de la antigüedad y que fueron categorizadas por lo chamanes, las imágenes de los ideogramas están ligadas a sus propios pensamientos o costumbres. Por tanto el estudio pormenorizado de los caracteres y su comprensión en el panorama socio-cultural del momento, nos proporcionará una serie de información relativa a estos aspectos de la cultura y de las costumbres. Wang Hongnian 王宏愿 nos pone un claro ejemplo, con el carácter *Ya* 亞 (*actualmente ya* 亚) (*inferior, secundario*) deriva de la creencia antigua de que la tierra era cuadrada y el cielo redondo, *ya* 亚 indica la tierra cuadrada con cuatro esquinas ocupadas por pilares. Esos pilares se decía que sustentaban el cielo³⁶⁵

Esta relación de ideas englobadas en un carácter, es lo que confiere la particularidad a la escritura china. Los caracteres por separado poseerán significado y unidos a otros crearán nuevos conceptos e ideas más amplios. *Yanjun* 亚军 (*subcampeón*), *Yama* 亚麻 (*lino*), *Yamen* 亚门 (*subtipo*), *Yazhou* 亚洲 (*Asia*)

La escritura china se relaciona con la escritura logosilábica (la conjunción de la imágenes dotadas de significado y sílabas) y ejemplos de este tipo de escritura la encontramos en todas las culturas desde el Mediterráneo al Pacífico. La categorización de las siete más importantes, de manos de Wang Hongyuan 王宏愿³⁶⁶; a saber: la escritura Sumeria de Mesopotamia, la Proto Elamita de Elam, la Proto Indica el Valle del Indo, la Egipcia de Egipto, Cretense de Creta, Griego de Grecia, Hitita de Anatolia y Siria, y Chino de China. A estas cabría unir la escritura cuneiforme de la antigua Babilonia.

La concreción de la escritura china como tal proviene de una tradición que abordaba toda la cuenca Mediterránea hasta Asia, incluyendo el Pacífico. No sabemos a

³⁶⁴ 王宏愿 《漢字字源入門》 Wang Hongyuan “The origins of chinese characters”. (introducción dedicada a la escritura).

³⁶⁵ *Idem.* pag. 31. Esta creencia popular es la que posibilitará la relación simbólica entre el cielo con forma circular y la tierra como cuadrado, aplicado a la arquitectura palaciega en China. Ver capítulo dedicado al Lenguaje de la pintura.

³⁶⁶ Wang Hongyuan 王宏愿, Pag. IV

ciencia cierta si estas escrituras nacieron también de la necesidad de los actos de adivinación, pero lo que sí es cierto es que todas ellas mantienen rasgos comunes, su estructura logosilábica.

Como manifestación humana y social, la escritura se desarrolló en función de las diferentes épocas de la historia de china. Fazzioli³⁶⁷ enumera cuatro etapas en el desarrollo de la escritura china: la primera etapa corresponde a la edad primitiva (8000-3000 a.n.e) en la que dominan los *carácteres pictográficos* basados en imágenes con una función mnemónica. En el siguiente periodo histórico (3000-1600 a.n.e.) vemos una transición a los *ideogramas* (una imagen portadora de una idea). En este periodo de dieciocho siglos los caracteres se van conformando en su aspecto más semejante al actual, hasta llegar a la ultima de las etapas marcadas por Fazzioli que corresponde al periodo actual, a partir de 1949, cuando los caracteres más complicados sufren una modificación para facilitar su escritura. Para contribuir a un mayor entendimiento de la lengua por parte del resto del mundo, se concretó el *Pin Yin* 拼音³⁶⁸ como un sistema de romanización de los fonemas de los caracteres. Mediante este sistema se acaban con las diferentes traducciones fonéticas hechas hasta la fecha y que variaban en función del país que llevase a cabo dicha traducción. Con el *Pin Yin* 拼音, la pronunciación fonética de las palabras chinas se generaliza en todo el mundo, facilitando la comprensión de las traducciones. Es también en este momento cuando se instaura el conocido como *Putong Hua* 普通话, un lenguaje común para todos los chinos, que facilita la comunicación de las diferentes regiones con dialectos propios que existen en el país.

Las diferentes etapas de la escritura china son tratadas por Bai Shouyi de la siguiente manera: *la escritura Han consiste en pictogramas e ideogramas comúnmente conocidos como caracteres (...) los caracteres tempranos consistían en un simple elemento ideográfico o pictográfico (...) un segundo paso fue dado cuando dos o más caracteres simples fueron combinados para formar un carácter más complejo para*

³⁶⁷ Fazzioli, Edoardo “Chinese calligraphy: from pictograph to ideogram; The history of 214 essential Chinese/Japanese characters” Pag. 11.

³⁶⁸ Debido a la cantidad de homófonos que existen en la escritura china, el pinyin 拼音 debe introducir los *Si Sheng* 四声 “cuatro tonos” que posibilitará la diferenciación de ciertos caracteres.

*expresar un nuevo significado (...) un tercer tipo de carácter (...) consistía en un elemento que permanecía para el significado y otro para la pronunciación*³⁶⁹

En la clasificación que se hizo de los caracteres chinos durante la historia podemos diferenciar las 《Liu Shu 六书》 o “Seis Grañas”³⁷⁰ de las que destacamos cuatro tipos principales que constituyen el conjunto de los caracteres en la actualidad. Así tenemos que aquellos que utilizan los trazos para conferir significado, como señala Alicia Relinque, son:

- Pictogramas (*Xiangxing* 象形), cuyo significado literal es “*forma de la imagen*”³⁷¹. Representación gráfica de las cosas. Ejemplo de este tipo de caracteres podemos verlo en *Yue* 月 que designa a la luna.
- Ideogramas (*Zhishi* 指事) “*señalar el tema*”³⁷². Los ideogramas son esos caracteres que muestran su significado en sí mismo. Arriba *Shang* 上 y abajo *Xia* 下 describen claramente esta tipología. El horizonte está representado por la línea horizontal, dando a entender que todo lo que está por encima del horizonte es arriba y lo que está por debajo de esta línea es abajo.
- Ideopictogramas (*Huiyi* 会意) “*unión de significados*”³⁷³, más complejos que los anteriores. Es la unión de dos o más caracteres con significado propio, que crean un nuevo significado. Ejemplo podría ser el carácter de *eclipse solar* 日食 formado por los caracteres de *Ri* 日 referido al sol y *Shi* 食 aludiendo a comer. El resultado es que el sol es comido, lo que describe el eclipse de sol.
- Ideofonogramas (*Xingsheng* 形声) “*forma y sonido*”³⁷⁴. Dos caracteres se unen para gestar uno nuevo. En este proceso uno de los caracteres aporta el significado y el otro el sonido, caso de *Lin* 淋, formado por las “*tres gotas de agua*”, y por el

³⁶⁹ Bai Shouyi, pag.13

³⁷⁰ Alicia Relinque Eleta, obra comentada

³⁷¹ *Idem*,

³⁷² *Idem*.

³⁷³ *Idem*.

³⁷⁴ *Idem*.

carácter Lin 林, bosque, y cuyo significado es *empapar*. Mientras que el primero proporciona la forma, el segundo aporta el sonido.

*Basándose en los pictogramas y, a veces también, en los otros tipos de caracteres, se establecieron una serie de radicales, que se convirtieron en la base de composición de todos los demás. Estos radicales se han utilizado para ordenar toda la escritura y crear, según su pertenencia a uno u otro, campos semánticos que ayudan a establecer los criterios de correlación utilizados en diferentes periodos por los chinos.*³⁷⁵

Es tanta la relación que existe entre los caracteres chinos y el pensamiento original que incluso en la pintura podemos encontrar referencias a los caracteres. En una de las primeras obras de la pintura china, *《Mawangdui Bo Hua 吗王堆帛画》* “Estandarte en forma de T de Mawangdui” (Apéndice. Img.1)³⁷⁶, Wang Hongyuan 王宏源 aprecia la similitud entre la propia forma del estandarte y el carácter *Shi* 示 referido a mostrar, enseñar, notificar. El origen del carácter deriva de los propios altares de sacrificio.³⁷⁷

Vistas las etapas de formación de los caracteres y el desarrollo de la escritura en el tiempo, debemos centrarnos ahora en la clasificación de los caracteres mismos, lo que nos dará una visión de la escritura china más completa. Siguiendo el planteamiento del Dr. L. Wieger³⁷⁸ los caracteres chinos se pueden dividir en tres etapas, en función del aspecto que contemplemos. Así tenemos una “*clasificación natural de los caracteres*”, que no es otra cosa que la división de las palabras por temas. En el diccionario más antiguo de la lengua china, el conocido como *《Erh Ya 爾雅》*³⁷⁹, podemos ver que los caracteres contemplados están divididos en temas como uno de los primeros acercamientos a la clasificación de los mismos.

³⁷⁵ *Idem.*

³⁷⁶ Consultar las imágenes en los apéndices anexos.

³⁷⁷ Wang Hongyuan 王宏源, pag. 187

³⁷⁸ Wieger, Leon “*Chinese Characters: their origins, etymology, history, classification and signification*”,

³⁷⁹ *《Er Ya 尔雅》* en chino moderno

La segunda clasificación es llamada “*clasificación lógica por radicales*”, en los cuales el número de los trazos será el encargado de clasificar los caracteres. La clasificación por radicales, que se mantiene como la traducción del diccionario del segundo Emperador de los *Qing* 清代, Kang-Xi 康熙 (r.1661-1686), se sigue utilizando en la actualidad y es el procedimiento por el cual podemos llevar a cabo una búsqueda de palabras. Y la última etapa es la *clasificación fonética*, por rimas *alrededor del 500 a.n.e.* *Sha Yao introduce el sistema fan chieh el cual consiste en asociar, a partir de la expresión de un sonido de algún carácter desconocido, otros dos caracteres conocidos, el primero de los cuales le da la consonante inicial, y el segundo la vocal final*³⁸⁰.

Como vimos arriba, desde el punto de vista de la sinología, se concreta otro tipo de clasificación de los caracteres que facilita el estudio y traducción de éstos para aquellos cuya lengua materna no es el chino, es el *pinyin* 拼音, entendido como la internacionalización fonética de los caracteres con el alfabeto occidental. De esta manera podemos leer los caracteres chinos, como 平 que designa tranquilidad, paz... y que con el *pinyin* 拼音 quedará establecida su lectura con el fonema *Ping*.

En el reconocimiento de los caracteres no sólo participa la vista, sino que el oído ayuda a la comprensión de la idea del carácter. Una vez que se establece la palabra designada se procede a visionar la idea. Este procedimiento en el que participan estos dos sentidos confiere a la escritura y la caligrafía, la relación tan estrecha que mantiene con la poesía y la pintura.

La escritura china, igual que el resto de las escrituras, ha ido evolucionando con el paso del tiempo. En un principio los caracteres poseían una mayor relación con el objeto representado. Actualmente cuando se observa un carácter chino puede resultar de gran dificultad sugerir lo que estás representando, pero cuando se muestran el origen del carácter, y en lo que derivó, caemos en la cuenta de la gran semejanza entre el objeto representado y el carácter.

³⁸⁰ *Idem.*

La escritura fue evolucionando a lo largo de las diferentes dinastías. De todas las épocas en las que se divide la historia de China cabe destacar la *Dinastía Qin* 秦代 (221-207 a.n.e.), de la que Qing Shi Huang Di 秦始皇帝 (r.221-203 a.n.e.), *Primer Emperador*, es su principal representante. Este personaje llevó a cabo la reunificación de China, uniendo a las diferentes etnias que ocupaban el país y que poseían costumbres y escrituras diferenciadas. Debido a esto, Huang Di 皇帝 se vió en la necesidad de unificar la escritura como principal elemento para alcanzar la reunificación completa del país. Con un lenguaje escrito igual para todo el territorio, el pueblo podría tener una mejor comunicación entre ellos, lo que contribuye a un mayor acercamiento de todas los grupos de población, posibilitando la institucionalización del funcionariado. Debido a la gran extensión de territorio chino, son muchos los dialectos que podemos encontrar en el país, por lo que es de gran dificultad para los propios habitantes de China poder entenderse entre ellos. Lo que los une es una escritura igual para todos.

Otra de las características de la escritura china son sus múltiples estilos que convierten a la escritura en caligrafía. De este modo encontramos que aquellos primeros caracteres incisos sobre hueso o caparazones de tortuga fueron denominados *Jia Gu Wen* 甲骨文, mientras que al instaurarse la dinastía de los *Zhou* 周代, los caracteres dejaron de hacerse en huesos y caparazones y comenzaron a utilizarse los bronce como soporte de estos nuevos caracteres. Los *Jia Gu Wen* 甲骨文 se convertirán en *Jin Wen* 金文 término que hace referencia al soporte de metal, literalmente significa *inscripción de metal*.

*Jiagu Wen fue contemporáneo de los jeroglíficos egipcios, la escritura maya de América Central y la escritura cuneiforme inventada por los sumerios. Pero ninguna de ellas pudo sobrevivir a la edad antigua, excepto el primero, del que han descendido los ideogramas actuales*³⁸¹.

³⁸¹ Chen, Tingyou “*Caligrafía China*”, pag.26

La gran variedad de estilos caligráficos es lo que concede la particularidad a la escritura china. Si en Occidente tenemos dos estilos predominantes en caligrafía, la escritura manuscrita y la de imprenta, en China podemos ver que desde el nacimiento de la escritura se fueron conformando una serie de estilos que en este momento estaban ligados al soporte sobre el que estaban realizados. El soporte marcará el nacimiento de estos dos tipos primigenios de escritura, la hecha sobre caparazones o huesos y la realizada con el bronce como soporte. Más adelante podremos ver que los estilos de escritura se van desarrollando artísticamente, lo que posibilitó el nacimiento de la caligrafía como un arte más de igual categoría que las restantes manifestaciones artísticas, pero concebido como el que da origen al resto de las artes. *(la caligrafía) el arte chino por excelencia y de ella derivan todas las demás artes*³⁸²

El desarrollo de la escritura en China, como el resto de manifestaciones artísticas, corre simultáneo al desarrollo del pensamiento dominante en cada momento. En los primeros períodos de la cultura, los caracteres poseían una serie de connotaciones mágico-religiosas que la ligaban a los oráculos y a la figura del chamán. Al avanzar el tiempo nos encontramos con que este sentido chamánico de la escritura se va perdiendo en función de un nuevo pensamiento dominante. Los emperadores son ahora los encargados de mediar entre el cielo, *Tian* 天, el máximo supremo, y la tierra, *Di* 地 o los hombres *Ren* 人, por lo que la escritura ya no tiene esta función primitiva, sino que ahora es un vehículo de comunicación que hace posible el entendimiento entre las personas.

Aunque podamos ver que la escritura pierde la connotación oracular primigenia, no perderá el sentido que le dieron estos primeros habitantes. Los caracteres evolucionan pero mantienen una raíz que los liga a los primeros momentos. El ejemplo puesto más arriba acerca de la palabra *Ya* 亞 puede ser claro en este sentido, o el carácter *Da* 大, que se refiere a *grande* y que no es más que la figura de una persona con los brazos abiertos simbolizando el concepto de grande, tan utilizado en el lenguaje infantil al referirse a algo de gran inmensidad, y al que si le unimos un trazo más *Tai* 太 significará más alto o más

³⁸² Isabel Cervera, “Arte Chino I”, pag. 12

grande, superlativo de *Da* 大, y que representa esa misma persona encima de algo; estos caracteres se continúan utilizando en la actualidad, si bien la mayoría de nosotros no podemos ver ese matiz de ligazón con el pasado, ahí está y se presenta como un elemento que perdura por los siglos.

A la complejidad de esta escritura, debido al empleo de caracteres o ideogramas, debemos mencionar la dificultad añadida del orden de los trazos, que fue común en la escritura. Los caracteres chinos se forman con trazos, y éstos tienen un orden y una manera de ejecutarlos. De este modo, el trazo se hará de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo y del centro hacia fuera. Ésta es la norma de desarrollo de los trazos, y un mal empleo de ellos, en cuanto al orden o la ejecución del movimiento, puede inducir a errores de gran magnitud. *Ocho son los trazos fundamentales, con esos ocho trazos pueden construirse todos los caracteres*”³⁸³ a saber: *Dian* 点 (*punto*), *Heng* 横 (*horizontal*), *Na* 捺 (*trazo descendente u oblicua hacia la derecha*), *Shu* 竖 (*vertical*), *Ti* 提 (*ascendente*), *Pie* 撇 (*curvado o trazo de caída a la izquierda*) y *Zhe* 𠃊 (*angular o trazo inferior hacia la derecha*)³⁸⁴. El carácter que posee los ocho trazos es *Yong* 永, que significa *eternidad*.

Saber el orden de trazos de los caracteres es de gran importancia también para poder llevar a cabo una búsqueda en el diccionario. Básicamente para esto lo primero que debemos saber es el radical del carácter; a continuación debemos establecer el primer trazo del carácter, y por último saber el número de trazos de que se compone el conjunto del carácter. En el carácter *Yi* 艺 (*habilidad, destreza, arte*), la parte superior del carácter es el radical, que está compuesto por tres trazos. En el diccionario deberemos buscar este radical en aquellos formados por tres trazos, lo que nos remitirá a un número de página del diccionario. Una vez hallado esta página deberemos hacer el recuento total de los trazos que faltan para completar el carácter, en este caso *Yi* 乙 (*segundo*) se compone de

³⁸³ Fadón Salazar, Paloma “*Manual Práctico de Caligrafía Oriental*”, pag.13

³⁸⁴ Extraído de Könemann, Gabriel Fahr-Becker “*Arte Asiático*”, Pag.115, y corroborado posteriormente en 《*Xin Hanxi Cidian* 新汉西词典》“*Nuevo Diccionario chino-español*” 商务印书馆, 2002 年北京.

un solo trazo, lo que nos remitirá al último paso en la búsqueda del significado de nuestro carácter.

Con todo, esta escritura se convierte en una de las más difíciles del mundo. Aprender la escritura china conlleva aprender y ejecutar los trazos y ser capaz de reconocer los caracteres. Una vez ejecutado el trazo, y reconocido el carácter, viene el paso de aprender la pronunciación, por lo que el aprendizaje de un carácter tiene tres fases: escribirlo, reconocerlo y pronunciarlo correctamente. Debido a la cantidad de homófonos debemos recurrir a los *Si Sheng* 四声, *Cuatro Tonos*, en los que se dividen los caracteres, y que posibilita su diferenciación.

Si el orden de los trazos es de vital importancia en la escritura de un carácter, la simetría es lo que confiere armonía a los caracteres. El carácter debe ser simétrico para lo que se recurre a insertarlo en un cuadrado imaginario. Ese cuadrado debe tenerse en cuenta a la hora de aprender el método de la escritura china, pero si seguimos los planteamientos de la *Escuela del Dao*, el método se olvidará cuando lo dominemos por completo. La destreza a la hora de escribir caracteres consiste en el dominio del espacio, que posibilitará la plasmación del texto uniforme y equilibrado, y la habilidad en la ejecución de la línea o trazo y la simetría. Estos aspectos ligan la escritura a la esfera de lo artístico, de la manifestación plástica, que veremos relacionada con la caligrafía.

La escritura china, como parte del pensamiento y debido a que surgió de manos de los chamanes en los actos oraculares, mantiene una relación estrechísima con la naturaleza. Fue ésta la que le dio la vida y de ella se extrajeron los elementos que la componen. De la misma manera que la pintura, la escritura china se compone de imágenes; los ideogramas son imágenes que sintetizan una idea, marcando la relación existente entre ambas manifestaciones *Shu Hua Tung Yuan* 書畫同源 *Caligrafía y Pintura tienen la misma raíz*³⁸⁵.

³⁸⁵ Carácteres antiguos. Actualmente sería *Shu Hua Tong Yuan* 書畫同源. Qi Gong, en “*Words and Images: Chinese poetry, calligraphy and painting*”, edited by Murck and Fong. *The Metropolitan Museum of Art, N.York, Princeton University Press, Princeton*. Pag. 13

Debido al empleo de los ideogramas, la peculiaridad de la escritura china radica en que con uno de esos ideogramas podemos resumir gran cantidad de conceptos. La sintetización de los elementos en un ideograma es otro rasgo que comparte con la pintura, ya que la pintura es la representación de los elementos de la naturaleza con ideas sintetizadas de la mano del pintor. La pintura y la escritura se basaron en la búsqueda del elemento relevante, del carácter en el caso de la escritura, y de la imagen en el caso de la pintura, como el procedimiento por el cual abstraemos la idea de lo que queremos decir y la aplicamos al papel. Esta idea está presente en los ideogramas y es prueba de la capacidad de los chinos para, apoyándose en el Universo y los elementos que lo rodean, poder extraer el sentido de lo que se quiere comunicar, que podría ser entendido como un acto de lo más racional.

La escritura en la actualidad ocupa un lugar importante en la vida diaria de los chinos. Desarrollada en periodos antiguos se convirtió en caligrafía, expresión artística de igual rango que la pintura. En este sentido, y ya lo veremos en el capítulo de la caligrafía, la escritura china debe ser entendida como el código comunicativo entre las personas, pero además de ser un elemento de comunicación debe ser entendida como arte.

Es uno de los elementos que diferencian a las sociedades y que confiere entidad a sus gentes, que nacida en un ambiente chamánico y un entorno natural fue vista en un principio dentro del *pensamiento original*, para dar una respuesta y significado a los actos de los individuos. Este primer vehículo de comunicación, en la esfera de lo mágico, se convirtió en el elemento que posibilita la comunicación entre las personas. Esto, unido al hecho de que los chinos convirtieron la escritura en una manifestación artística, muestra la importancia que la cultura china vio en la naturaleza como base de su pensamiento en todos los campos de actuación del ser humano, incluido el campo de la comunicación y del lenguaje.

El carácter chino debe ser concebido como la concreción de una idea, es decir, la simplificación de los conceptos, de lo que queremos decir. Se trata de comprender el sentido de las palabras, para una vez asimiladas poder representarlas mediante imágenes.

Las imágenes poseen gran fuerza y concentran en sí mismas todas las características que hicieron posible el desarrollo de la civilización china. Las costumbres, pensamientos e ideas de los chinos de la antigüedad pueden verse hoy día en los caracteres. Tras la contemplación de un carácter chino asistimos al propio reflejo de la cultura, elevando la escritura china a esferas más altas del conocimiento. Es un documento escrito de gran valía para la comprensión y estudio de la cultura china.

2.2.4. Caligrafía

Comprendidas las nociones acerca de la escritura china, ... *es prácticamente imposible valorar la caligrafía o su estética si no se dispone del conocimiento de los ideogramas*³⁸⁶, podemos entrar a profundizar la caligrafía que tanta aceptación tiene en todos los museos a lo largo y ancho del planeta. Pasear por una ciudad china es adentrarse en un mundo abarrotado de caligrafías por todas partes. Los letreros publicitarios que inundan las ciudades, son caligrafías modernas que mantienen todas las características de las de antaño. En este sentido, y siguiendo un poco la idea del profesor Chen, miembro de la Asociación de Calígrafos de China y de la Sociedad Nacional de Estética, en el primer capítulo de su libro “*Caligrafía China*”³⁸⁷ incide en el hecho de que los chinos permanecen ligados a la caligrafía desde el mismo momento en que nacen.

No es exageración decir que los chinos están unidos a la caligrafía de por vida. Cuando nace una persona, sus parientes escriben con pincel congratulaciones en su primer álbum de fotografías. Cuando ésta se casa, duerme sobre una almohada en la cual se ha bordado el carácter que significa ‘doble felicidad’. Para festejar su cumpleaños, le cuelgan en casa la palabra ‘longevidad’ escrita en descomunales trazos. Y al final de la existencia, su biografía se escribe en caligrafía de primera clase sobre su tumba.

³⁸⁶ Könnemann, pag. 8

³⁸⁷ Chen, Tingyou “*Caligrafía China*”Pag. 3

La caligrafía es el arte por el que se dota de belleza a las variantes de la escritura, y utilizada en el día a día de los chinos, como objeto artístico, como transmisor de mensajes o como elemento dentro de la esfera de lo mágico y supersticioso. Bajo esta última consideración, la caligrafía se fundamenta en caracteres a los que se les dota de significados de prosperidad y buenos augurios para los que viven en ella, como las que colocadas en las puertas de las casas, que de alguna manera protegen a sus moradores³⁸⁸. Un hecho cotidiano es la colocación del ideograma de buena fortuna o prosperidad, *Fu* 福, en la puerta de las casas. En la mayoría de los casos este carácter se encuentra de cabeza, al revés, por lo que en este sentido cobra una doble dimensión; por un lado quiere significar la suerte y prosperidad de los que habitan la casa y por otro lado, al encontrarse de cabeza un chino dirá:

Fu Dao Le 福倒了, *el Fu esta de cabeza*

Que en un juego de homófonos, quiere decir:

Fu Dao Le 福到了, *el Fu acaba de llegar*

Este segundo significado de la sentencia relaciona la buena fortuna con el que llega, con el invitado. *Dao* 到, *llegar*, y *Dao* 倒, *estar de cabeza*, son caracteres homófonos, lo que posibilita este juego de palabras que podemos encontrar en el día a día en China. Los caracteres caligrafiados en todas las esquinas de las ciudades poseen en muchas ocasiones esa doble visión, que en todos los casos se encuentra ligada a sus orígenes ancestrales. De la misma manera que el chamán interpretaba las incisiones de los primeros *Jia Gu Wen* 甲骨文, *Primeros Huesos Escritos*, los chinos actuales convierten a los caracteres, que se plasman mediante la caligrafía, en poseedores de valores mágicos, como en el caso de los números. Si en Occidente el número 13 posee un

³⁸⁸ En la fiesta de la primavera es costumbre colocar los llamados *chunlian* 春联, papeles de color rojo que contienen frases de bienaventuranza para la entrada del año nuevo.

sentido negativo popularmente aceptado, en China podemos ver un hecho similar en el número 4, *Si* 四, que es homófono de *Si* 死, *muerte*.

Las caligrafías actuales no difieren mucho de las de antaño, salvo por el hecho de la evolución de la escritura, que hizo que los caracteres se simplificaran en gran medida³⁸⁹. La caligrafía se convirtió en un arte independiente que necesita de la copia de los textos de los antiguos como método y que, de la misma manera que ocurrió en la pintura, desembocará en el olvido de la técnica de los maestros en pro de un estilo individual, que eleva el espíritu del creador. El considerar la escritura como un arte implica elevar su rango, desde la esfera de lo meramente utilitario, la escritura como medio de comunicación, a la esfera de lo artístico, la caligrafía.

En China, en este sentido, se consideró la caligrafía como arte. Caligrafía, en la lengua china, se designa como *Shu Fa Yi Shu* 书法艺术, donde *Shu Fa* 书法 se entiende como *método*, e *Yi Shu* 艺术 como *arte*, lo que confiere valores artísticos y estéticos a la escritura. Los grandes conocedores de la caligrafía disfrutaban poseyendo una buena obra, llegándose a desarrollar debates de eruditos que comentaban las habilidades de tal o cual calígrafo con su pincel.

Si la caligrafía se encuentra en todos los rincones y espacios de la vida diaria en China, y si ésta es considerada un arte más dentro de la plástica, podríamos decir, como sugiere Tingyou³⁹⁰, que el arte que más se practica en China es el de la caligrafía. Actualmente esta manifestación artística, a nuestro entender, ha perdido el rango que tuvo antes, y al calígrafo no se le tiene tanta estima. A pesar de este hecho también hay que decir que ningún otro arte como la caligrafía mantiene la relación de los chinos del siglo XXI con los clásicos periodos de la historia de su país, de los pensadores y sus escritos. Por tanto debe ser considerada heredera directa de la antigüedad. Si el pensamiento chino parece entrar en una etapa de decaimiento en la última dinastía, la caligrafía perduró hasta nuestros días y es lo que todavía liga a los chinos con su propia identidad, algo que les es propio de su pensamiento y de su cultura. Conservar activa la caligrafía será síntoma de

³⁸⁹ esto no ocurre por ejemplo en Taiwán donde en la actualidad se vienen utilizando los caracteres antiguos

³⁹⁰ Chen, Tingyou “*Caligrafía China*”

perduración de esa identidad que se ha visto tambaleada a lo largo de la historia y, que hoy día se encuentra en su etapa más confusa debido a la introducción, a pasos agigantados, de los valores occidentales.

El conocedor de la escritura en todas sus vertientes es el calígrafo, que opta por la caligrafía como un medio plástico basado en la escritura y que puede transmitir idénticas sensaciones que la obra de arte pictórica; quien sepa ejecutarla de la manera más idónea habrá dominado este arte y habrá entrado en el mundo de los calígrafos. La caligrafía para la mayoría de los que la practican no es una mera *escritura artística*, sino un arte con entidad propia, es decir, considerado como un género pictórico, son sus reglas, métodos, maestros y escuelas. No es únicamente saber trazar caracteres, sino hacerlo sin perder la fuerza, o el propio *Qi* 气, requerida en cualquier manifestación artística.

Durante la época de las grandes dinastías, la caligrafía fue una manifestación artística de gran relevancia. La historia de la caligrafía comparte escenario con la de la escritura ya que el inicio de la caligrafía se debe a un desarrollo de la escritura, desarrollo que no es posible sin el descubrimiento de los caracteres. Una vez establecidos los primeros cánones de la escritura china, se comenzaron a desarrollar diferentes variantes caligráficas, dependiendo de los condicionantes que hiciesen posible tal desarrollo. En este sentido debemos destacar una serie de estilos que marcarán las variantes caligráficas hasta la actualidad.

Como un arte más, muchos teóricos se dedicaron a escribir ensayos acerca de los materiales, procedimientos y valores estéticos de la caligrafía. En este sentido tenemos a Sun Guoting 孙过庭 con su libro titulado 《Shupu 书谱》 “*Manual de Caligrafía*”, a Zhang Huaiguan 张怀瓘 de la dinastía Tang 唐代 (618-907 n.e.) que nos legó 《Shuduan 书断》 “*Comentarios Caligráficos*”, y Liu Xizai, comentarista artístico de los Qing 清代 (1644-1911) y autor del “*Tratado General de las Artes – Tratado General de Caligrafía*”. Todos estos tratados contienen los métodos caligráficos, la evolución de sus variantes, así como los nombres de los calígrafos más importantes y sus obras. Estos documentos constituyen una fuente de gran valía en el estudio de la caligrafía china, de igual importancia que los dedicados a la pintura, al dejar constancia de la existencia de

muchas obras que no han perdurado en la historia, y cuyo conocimiento poseemos gracias a estas fuentes.

La historia oficial de la caligrafía china parece tener su primera época con la *Dinastía Jin* 晋代 (265-420 n.e.) seguidos de los *Tang* 唐代 (618-907 n.e.), *Song* 宋代 (960-1279) y *Qing* 清代 (1644-1911). En cada uno de estos periodos históricos sobresalieron personajes de gran renombre en este campo que contribuyeron al desarrollo de la caligrafía como arte independiente.

Al igual que para la pintura y la poesía, la caligrafía se vale de los mismos materiales para su ejecución. De esta manera el pincel *Bi* 笔, la tinta *Mo* 墨, el tintero *Mo Shui Ping* 墨水瓶 y el papel *Zhi* 纸 serán conocidos como los *Wenfang Sibao* 文房四宝, *Cuatro Tesoros* del ilustrado. Estos cuatro tesoros son los mismos para todas las artes del pincel, y este es otro de los elementos que comparten la escritura, la caligrafía y la pintura. En numerosos escritos de personajes célebres se hace hincapié en que la pintura y la caligrafía son una misma cosa.

Debido a la semejanza entre ambas manifestaciones, podemos pintar una caligrafía y escribir un cuadro, o como comentamos más arriba en relación a Guo Xi 郭熙 dice: 诗是无形, 画是有形 (*los antiguos han dicho que*) *la poesía es un cuadro sin formas, y que una pintura es un poema con formas*³⁹¹. La caligrafía es el medio por el cual el poeta puede plasmar en el soporte sus propias emociones o elogiar una pintura.

Tanto la pintura como la caligrafía poseen el pincel como medio de plasmar con la tinta el tema a desarrollar. Al igual que en la escritura, en la que los caracteres se hacen mediante trazos, en la caligrafía, *Shu Fa Yi Shu* 书法艺术, y en la pintura *Hui Hua Yi Shu*

³⁹¹ Guo Xi 郭熙 (1020-1090) “*An Essay On Landscape Painting*. En en capítulo titulado “*The Meaning of Painting*”, (*Hua I*), pag. 49: El texto en chino ha sido extraído de “*El Mundo de la Libertad Absoluta: significado de la imagen de montaña y río en las pinturas de Huang Gongwang*”, tesis doctoral de Zhang Zheng Quan, Universidad de Granada, 2003. Pag. 58

En la obra citada “*Words and Images: chinese poetry, calligraphy and painting*”, los autores inciden en considerar que el primero en relacionar ambas manifestaciones fue el poeta y erudito Su Shi 苏轼 (1037-1101), y se dice: “*fue Su Shi (1037 1101... quien primero advocó que hay poesía en pintura y pintura en poesía 诗中有画, 画中有诗*”. No vamos a entrar ahora en qué declaración tiene más antigüedad, ya que lo importante es el considerar que ambos autores incidan en la relación de estas tres manifestaciones plásticas.

绘画艺术, el trazo es el elemento indispensable para ejecutar un trabajo. En ambas artes ningún trazo puede ser corregido. El artista (del arte del pincel) debe estudiar el espacio que posee en el papel para, una vez establecidos en su mente los elementos a desarrollar, poder plasmarlos en el soporte espontáneamente, es decir, sin correcciones. Se trata de un procedimiento en el cual la memoria y la proyección de elementos en la mente del artista ocupan un papel fundamental. Es esta adaptabilidad al espacio otro de los elementos que comparten ambas artes.

Debido quizás a la importancia de la escritura en China, este arte se convirtió en una categoría artística de la talla de la pintura o la poesía. La caligrafía y los calígrafos ocuparon muy buenas posiciones en las sucesivas cortes chinas, a excepción de aquellas dinastías en las que fueron perseguidos por su condición de funcionarios imperiales. Un buen calígrafo debía formarse toda su vida y conocer todos los estilos caligráficos, y por supuesto ejecutarlos correctamente.

El hecho de que la caligrafía haya ocupado tan alto estatus durante generaciones de emperadores y sucesiones de dinastías, da cuenta de la importancia que para la cultura y el pensamiento chino posee este arte que, basado en la escritura, eleva el rango de ésta a esferas artísticas. En los países europeos los escribanos estuvieron siempre al servicio de la corte. Todo rey que se prestase debía poseer su propio copista de confianza. En la Edad Media europea los copistas procedían de los monasterios, abadías o conventos, y se formaron en sedes religiosas, cuya labor consistía en la copia y elaboración de documentos relevantes para la sociedad del momento. Los copistas podrían ser entendidos como los calígrafos chinos en el sentido de que se dedican a desarrollar un tipo de escritura con valores plásticos. El estilo de escritura que predominaba en el momento poseía características artísticas y era ejecutado por los conocedores de estas artes. Estas manifestaciones artísticas no fueron tan relevante como en China, sino que quedaron en manos eclesiásticas, y los copistas no fueron reconocidos como artistas de la misma manera que los pintores, escultores, o arquitectos, y se englobaron bajo el apelativo de *artes menores*.

En China los conocedores de la escritura, los calígrafos, en la mayoría de casos descendían de familias más o menos acomodadas por lo que podríamos pensar que la caligrafía también estuvo al alcance de unos pocos. Pero también existen casos de calígrafos que llegaron a ser famosos sin proceder de familias importantes. Las academias imperiales convocaban exámenes a funcionarios del estado, y estas convocatorias estaban abiertas a toda la población de manera que el que llegaba a ser funcionario lo era por méritos propios. El aspirante debía saberse todos los *Clásicos* del pensamiento chino; debía saber escribir con todos los tipos de escritura y debía componer algún poema. La dificultad de estos exámenes da prueba de la formación que debían tener los funcionarios y de la importancia que se concede a esta manifestación artística.

Los soportes sobre los que se desarrolla la caligrafía varían con el paso del tiempo y son cinco principalmente: huesos y caparazones, bronce, seda, bambú y papel. La seda fue un material de gran calidad en China. En tiempos de los *Shang* 商代 (1523-1027 a.n.e.) predominaron los huesos y caparazones como soporte de la escritura. A pesar de que conocían los textiles como el lino y la seda, no aplicaron este soporte debido al carácter mágico de la escritura, que no estaba concebida como arte, y también debido al elevado costo de estos materiales. En etapas posteriores, caso de los *Qin* 秦代 (221-207 a.n.e.) y de los *Han* 汉代 (206-220 a.n.e.), la seda se utilizará para escribir caracteres, debido principalmente a la elevación del rango de este arte. Su textura y color confieren a la obra una gran belleza y una sensación de vivacidad que no posee el papel, pero el inconveniente es que la seda es muy costosa y laboriosa de trabajar, por su escasa capacidad de absorción. Por este motivo, y tras el descubrimiento del papel, este soporte fue ganando terreno frente a la seda. En cambio el bambú fue utilizado durante algún tiempo para escribir, pero los calígrafos encontraron gran dificultad a la hora de trabajar con él, debido a la rudeza de este material y su peso, lo que hacían que los libros sobre tablillas de bambú cediesen paso al papel.

Al igual que la pintura, las obras caligráficas tienen los mismos formatos que éstas, aunque la más común es la de rollo colgante que adornaban las residencias de antaño y de los chinos actuales.

El trazo posee unas características que hacen de la caligrafía una obra única, como ocurre también en la pintura, debido al uso del pincel. Tanto en pintura como en caligrafía, la línea o trazo es la protagonista, confiriendo solidez a la obra y dotándola de alma. El alma de la obra es el trazo que se ejecuta con el pincel, que a su vez surge de la fuerza de la mano del artista. El trazo contiene en sí mismo la fuerza *Li* 力 y energía o espíritu *Qi* 气 de la que el pintor dota a la obra, ya que a la hora de trazar una línea en el papel no valen las correcciones de la misma.

Como en caligrafía, 不可改画 *la pintura no se puede corregir*³⁹², ya que una corrección por pequeña que sea puede modificar toda la obra por completo, es por esto que decimos que el trazo en pintura y caligrafía debe ser entendido como el alma de la obra. Los caracteres deben ser plasmados de una sola vez, no vale la corrección de ningún trazo, por lo tanto el movimiento y la fuerza en la ejecución de cada uno de ellos marca la diferencia entre los trazos realizados. Si caligrafiamos uno horizontal, de izquierda a derecha, la parte izquierda poseerá un mayor grosor que la derecha y será más fino a la derecha debido a que el movimiento del pincel hace que el apoyo sobre el papel se haga en el lado izquierdo, mientras que el derecho poseerá un trazo vital, dinámico y de gran fuerza.

El dinamismo, la vitalidad y la fuerza se concentran en la mano de calígrafo y se desprenden a través del pincel hasta alcanzar el papel, dando como resultado un conjunto de movimientos caracterizados por su gran vigor y estilo. La forma del pincel y la manera de utilizarlo confieren al trazo todos los elementos comentados. No es lo mismo trazar un carácter con un lápiz de carboncillo que con un pincel, ya que con el último marcaremos los diferentes movimientos del trazo, o dicho de otro modo, los trazos marcados por el pincel no son uniformes y varían en fuerza, dinamismo y vitalidad.

Todos los sentimientos o expresiones que posee la caligrafía se deben al cuerpo del calígrafo. Mediante el conocimiento de la manera de ejecutar los trazos, la manera correcta de utilizar el pincel y el buen aprovechamiento de la tinta, el calígrafo plasma en el papel esos caracteres a los que confiere el estatus artístico. La fuerza que inunda la obra

³⁹² Jing Hao 荆浩 《Bi Fa Ji 笔法记》, Pag. 37

está retenida en el cuerpo y el pintor es quien permite que emane a través del pincel. En el movimiento del pincel el cuerpo debe estar en consonancia con la mano y así en la ejecución de un solo trazo todo el cuerpo del calígrafo está en armonía con el movimiento necesario para plasmar ese trazo.

Movimiento, vitalidad y vigor o fuerza, ritmo... son adjetivos propios de la caligrafía. Estos adjetivos relacionan al calígrafo con un músico o un bailarín. *La caligrafía es un arte rítmico*³⁹³ donde todos los elementos deben ser representados y deben estar armonizados. El músico necesita de un ritmo para poder ejecutar una pieza musical; la vitalidad en sus manos conlleva una mayor o menor fuerza en la composición y esta fuerza se traduce en momentos de gran vitalidad en la obra y en otros dominados por la calma y el sosiego *la fuerza en la escritura manual es como la diferencia entre los seres humanos*³⁹⁴. De acuerdo con el maestro Tingyou, el bailarín realiza sus movimientos siguiendo un ritmo que hace posible la vitalidad de sus pasos y que conlleva una fuerza que posee en el interior, plasmada al exterior con elegancia y vigor. En algunos casos se ha comparado la ejecución de una caligrafía con los pasos de un intérprete de danza clásica. Los sinuosos movimientos de la danza, sus ritmos y sus pausas se pueden asemejar a los movimientos del pincel del calígrafo. En este sentido la caligrafía posee más relación de lo que pensábamos con el resto de artes.

Por la manera de ejecutar una caligrafía, por el movimiento del pincel a la hora de trasladarse por el papel, y por el movimiento del cuerpo que está ligado al mismo ritmo del pincel, la caligrafía, como decíamos arriba, podría relacionarse con la danza y por tanto con la música. La danza y la música poseen la vitalidad y el ritmo que necesita una caligrafía para ser considerada como buena. De la misma manera que el estado anímico de los músicos y los bailarines influye en la ejecución de la pieza, si la ejecutan desenfrenada o pausadamente, el calígrafo podrá insuflar a la obra de esos sentimientos de calma y sosiego, o por el contrario de trazos cargados de una cierta dosis de

³⁹³ Kuo Da Wei “*Chinese Brushwork: Its History, Aesthetics, and Techniques*”, Pag.66

³⁹⁴ “*Chinese Painting and Calligraphy: 5th century BC-20th century AD*”, Morning Glory Publishers, Beijing, China, 1995, Pag. 214, en relación a una cita de Cai Yong.

desenfreno. A nuestro entender no existe otro tipo de arte que esté tan relacionado con las restantes manifestaciones artísticas.

El desarrollo de un carácter conlleva un estudio previo del plano que se nos presenta. Se representan dentro de un cuadrado imaginario³⁹⁵, en algunos casos los caracteres están dentro de un cuadrado (*Guo* 国, *pais*) pero en la mayoría de casos ese cuadrado es imaginario (*Wo* 我, *yo*). El cuadrado es lo que estructura y confiere equilibrio y armonía entre todos sus trazos. El equilibrio, proporción o armonía de los trazos confiere al conjunto del carácter categorías estéticas, pero estas características deben ser las mismas para el conjunto de los caracteres; un carácter debe ser equilibrado y proporcionado con respecto a los que le siguen o anteceden. Estas reglas para la caligrafía se mantienen en todas las obras que nos han llegado, independientemente del estilo realizado o de la rapidez en la ejecución del trazo. Con el tiempo surgen una serie de estilos en caligrafía que nos resultan de gran dificultad a la hora de leerlos. Incluso en estos aparentes “borrones” de tinta se encuentran las más exquisitas caligrafías de todos los tiempos, y contienen los pasajes más bellos de la poesía, y aunque en estos casos parezca que el calígrafo no aplicó la norma, ésta está implícita en todos y cada uno de los caracteres. Es la aplicación del método individual creado por el artista.

En ocasiones, la caligrafía contiene pasajes relevantes de poemas de las dinastías más sobresalientes del momento, además de otro tipo de contenidos como alabanzas a personajes, normalmente al dueño de la caligrafía, o refranes de buen augurio. Los poemas más bellos de la historia de la poesía china parecen ser los correspondientes a la floreciente *Dinastía Tang* 唐代 (618-907 a.n.e.). Muchos calígrafos de todos los tiempos, incluso en la actualidad, se valen de estos poemas como contenido principal de sus caligrafías. Un buen poema escrito en un buen estilo de caligrafía era algo muy admirado y codiciado.

³⁹⁵ Como decíamos en relación al carácter *Ya* 亞, el cuadrado ha estado presente en el pensamiento chino desde edades antiguas. Si el círculo representa el cielo, los templos dedicados a ofrendar al cielo son circulares, el cuadrado es símbolo de la tierra, y por tanto del hombre. Este aspecto hace pensar en la posibilidad de que sea el cuadrado la figura que mantenga la cohesión de los caracteres, ya que la escritura fue concebida por los seres humanos, con designios celestiales, pero confeccionada en el ámbito terrenal. El círculo no aparece en los caracteres chinos, algo que sí podemos observar en la lengua de Japón.

Otro de los elementos en la relación de la pintura con la caligrafía, son los colofones, *Kuanzhi* 款识, que acompañan a las pinturas. El colofón se concreta como un espacio que el pintor dedica para comentar las inquietudes que le llevaron a confeccionar la obra, señalan la fecha y el día de la composición o dedicatorias. Los colofones eran escritos por el autor de la pintura, por otros pintores, por personajes contemporáneos del pintor, y por los propietarios de las obras durante todas las dinastías. Parece ser que la obra más antigua, en la que podemos apreciar las dos manifestaciones juntas, la encontramos de manos del pintor Gu Kaizhi 顾恺之 (345-460)³⁹⁶ donde éste se vale de la caligrafía para comentar el pasaje narrado en la pintura. En la época de los *Tang* 唐代 se puso de moda el recurso de los colofones, dentro del círculo de los *Wen Ren Hua* 文人画, *Pintores Ilustrados*, aunando las dos manifestaciones en un solo trabajo. Pensamos que este hecho fue significativo tanto para el círculo de los calígrafos como para el de los pintores, ya que los amantes de la pintura comenzarían a amar también la caligrafía y viceversa.

Si los colofones cierran la obra plástica, los sellos culminan el trabajo³⁹⁷. El sello es un instrumento que se viene utilizando en China desde la época de los *Shang* 商代 y que básicamente contiene los caracteres alusivos a alguien, era su firma o seudónimo. Alrededor de los sellos surgieron estilos propios que evolucionan de la misma manera que lo hace la escritura. Cuando el colofón está concluido el calígrafo estampa su sello en tinta roja, que contrasta con el negro de la composición, para dejar constancia de su contribución en esa obra. Pero no era el sello del calígrafo el único que podía aparecer estampado, ya que fue costumbre que los propietarios de las obras dejaran su huella estampada, así como los coleccionistas, quienes escribían alabanzas o comentarios relativos a lo que se estaba observando. Haciendo un estudio pormenorizado de los sellos

³⁹⁶ Shen C.Y. Fu considera que el primer colofón registrado corresponde a uno budista del año 296, en “*Traces of Brush: Studies in Chinese Calligraphy*”, in collaboration with Marilyn W. Fu, Mary G. Neill and Mary Jane Clark. New Haven, Connecticut. Yale University Press, 1977. Pag. 179

³⁹⁷ En un principio los sellos eran usados para firmar documentos, pero con el paso de las dinastías esta técnica fue adquiriendo la categoría de arte independiente con cualidades estéticas.

de una caligrafía o de una pintura podremos hacer un recorrido histórico de la obra, sabiendo quiénes fueron sus propietarios, mecenas o el porqué de esa manifestación plástica.

Los estilos *Jia Gu Wen* 甲骨文 y *Jin Wen* 金文 son considerados como los dos estilos principales de la caligrafía por ser los primeros, pero debemos añadir un tercero, el referido al *estilo de piedra*, *Shiguwen* 石鼓文, propio de la dinastía *Tang* 唐代 (618-907 n.e.) . Según el maestro Kuo Da Wei³⁹⁸, es en este momento cuando el pincel *comienza a bailar* y parece apreciarse una mayor libertad en los trazos.

Al final del periodo conocido como *Zhan Guo Shi Dai* 战国时代, *Reinos Combatientes*, con el emperador de la dinastía *Qin* 秦代 (221-207 a.n.e.), Shi Huang Di 始皇帝, la escritura había derivado en infinidad de estilos. Por este motivo, la unificación de la escritura por parte de este emperador, requiere de la elección de un tipo de estilo que será el único y el que prevalecerá sobre los demás convirtiéndolo, por así decirlo, en el estilo oficial de la escritura. Huang Di 皇帝 optó por el estilo denominado *Zhuan Shu* 篆书; se trata de un estilo en el que los caracteres aparecen rectangulares y muy definidos y que fue muy utilizado en la confección de sellos. Parece que este estilo fue destinado únicamente para los escritos oficiales, por lo que es posible que la población utilizase un nuevo estilo de escritura, menos estilizado y más al alcance de todos.

El *Zhuan Shu* 篆书³⁹⁹ (llamado Tensho en Japón) es el estilo más antiguo de la escritura china y de él derivan los conocidos como *Da Zhuan* 大篆, y el *Xiao Zhuan* 小篆 (al que muchos denominan *estilo de sello ligamento de Jade*) cuya invención se atribuyó a la figura del ministro del emperador Huang Di 皇帝, llamado Li Si 李斯 (- 208 a.n.e .), quien parece ser el primer calígrafo recogido en los anales de la historia. Los dos estilos arriba mencionados se convertirán en los fuentes primigenias de las variantes caligráficas, siendo el núcleo del que parten las restantes.

³⁹⁸ Kwo Da Wei. Pag.19

³⁹⁹ “el significado simbólico de Zhuan 篆 es comunicar con el Universo a través de la escritura”. En “The Way of the Universe” en “Vital Breath of the Dao: Chinese Shamanic Tiger Qigong”, Master Zhongxian Wu. Reprinted from Dragon Door Publication. Version on-line.

Otras variantes caligráficas son *Li Shu* 隶书 (Reisho en Japón), propia de los escribas; *Kai Shu* 楷书 (*regular*) predominante en los escritos de los *Han* 汉; *Xing Shu* 行书 (*estilo corriente*) caracterizado por la rapidez de sus trazos; *Cao Shu* 草书 (*escritura de hierba*), cursiva y ejecutada con gran rapidez. Cada uno de estos estilos fueron utilizados en las diversas épocas de la historia de China. Los calígrafos, en su investigación sobre las posibilidades de la caligrafía, desarrollaron unas variantes que descomponían los trazos, siguiendo el método planteado por los de la *Escuela del Dao* en relación al olvido del método.

A raíz de la aparición de cada estilo se iban desarrollando paralelamente otras variantes en cursiva que parecen fueron más populares, entre ellas se encuentra la llamada *Cao Shu* 草书 que significa literalmente *escritura de hierba*. Este tipo de caligrafía se nos presenta con un ritmo más rápido en su ejecución lo que implica un mayor esfuerzo a la hora de leerla. *Cao Shu* 草书 estuvo vigente durante el siglo III y IV. Mientras reinaba la *Dinastía Han* 汉代 (206-220 n.e.), se comenzó a formalizar lo que sería el estilo propiamente de la caligrafía china; es le conocido como *Kai Shu* 楷书, un estilo más legible y regular. Actualmente es el que se viene utilizando para los caracteres de imprenta y de los ordenadores.

Con todo esto se creó un cánón de estilos que serán conocidos como los *Seis Estilos Caligráficos*. Estos estilos debían ser conocidos por los calígrafos quienes debían ejecutarlo con las mejores cualidades posibles. La cantidad de estilos existentes en la caligrafía china es lo que confiere, a nuestro parecer la gran relevancia de este arte, no reconocido como tal en el resto de países pero que, debido a su alta calidad estética y a la masiva aceptación por parte de la población china, la convierte en el arte más popular de la historia del arte.

De la misma manera que para ser un pintor experto hay copiar el método de los antiguos, en la caligrafía y en la poesía ocurre algo semejante. El calígrafo debe conocer los diferentes estilos existentes, debe copiarlos con gran maestría, y deberá también saber ejecutarlos artísticamente. A raíz del conocimiento y copia de los antiguos, el calígrafo desarrollará su propio estilo. Podríamos decir que las variantes de estilos en la caligrafía

china podría compararse a los géneros en pintura. Todos los pintores sabrán, porque lo han copiado de los maestros de la antigüedad como transmisión del método, realizar una pintura *Shan Shui* 山水, de *Montaña y Río*, *Hua Niao Hua* 花鸟画, *Flores y Pájaros*, *Dong Wu Hua* 动物画, *Animales*, *Ren Wu Hua* 人物画, *Figuras* etc... pero cuando han aprendido el método podrán ejecutar un estilo individual y dedicarse a un solo “estilo”. Los mejores calígrafos han realizado la mayoría de sus obras en un estilo concreto que se ha ido individualizando con el procedimiento del olvido, tratado anteriormente. En estas esferas, los estilos caligráficos aparecen como *borrones*, muy difíciles de leer incluso para los nativos de la lengua.

El calígrafo gozó de una situación privilegiada en las dinastías reinantes, a excepción de aquellas en las que se relegó la posición de los eruditos a esferas más bajas de la sociedad, y la caligrafía fue concebida con la misma importancia que la poesía y la pintura. Para designar a estas tres manifestaciones artísticas (poesía, pintura y caligrafía), se emplea el término de *las tres perfecciones* (*San Jue* 三绝), lo que implica la importancia que se le concedió a éstas. Este hecho ocurre, según cuenta SHEN C.Y. Fu *cuando el pintor componía la poesía y escribía la caligrafía* ⁴⁰⁰. El buen poeta, calígrafo y pintor dominaba las tres artes. Parece ser que debemos el origen de este término al poeta y pintor Cheng Chien o Zheng Qian del siglo VIII⁴⁰¹. El hecho de que surgiese el término de las tres perfecciones muestra la importancia que se mantuvo en relación a estas manifestaciones. Si en Occidente las tres bellas artes se establecieron en torno a la arquitectura, escultura y pintura, englobando todos los campos de las manifestaciones, en China las *tres perfecciones*, que podrían ser nuestras conocidas bellas artes, son aquellas que se plasman mediante idénticos materiales y podríamos decir que idénticas técnicas, los pensamientos y espíritus reinantes en el momento.

La arquitectura del Renacimiento europeo marcó ese “renacer” del gusto por lo clásico, y en China el renacer de los pensamientos de Confucio, 孔夫子, durante los *Tang*

⁴⁰⁰ Shen C.Y.Fu “*Traces of Brush: studies in chinese calligraphy*”. En el capítulo titulado “*Format and the integration of painting and calligraphy*”, pag 179

⁴⁰¹ Par saber acerca de la relación entre estas tres manifestaciones consúltese “*Words and images: chinese poetry, calligraphy and painting*”. Pag. 11.

唐代 (618-907 n.e.), marcó a su vez la vuelta a los cánones del maestro aplicados a ese momento preciso de la historia. A través del precepto confuciano en relación a la importancia del estudio, Wang I 王廙 (276-322) relaciona la pintura con la caligrafía como medios de alcanzar el *Dao* 道 ;

*Mi deseo para ti es que al estudiar caligrafía, si la realizas durante largo tiempo de manera asidua y continuada, puedas llegar lejos, y al igual ocurrirá al estudiar pintura, tu forma de conocer ambas materias y descifrarlas te llevará a conseguir un estilo propio.*⁴⁰²

Nos resulta de gran importancia el hecho comentado ya que creemos que en pocas culturas, y en espacios concretos de tiempo, la caligrafía no ha ocupado el lugar que le corresponde. En China la caligrafía, así como las artes en el resto del mundo, deben comprenderse paralelas al pensamiento y a la sociedad. Las ideas de la *Escuela del Dao* que influyeron mucho en los artistas, son aplicadas a la caligrafía y a la pintura como medio de alcanzar el *Dao* 道 propuestos por Lao Zi 老子 y Zhuang Zi 庄子.

Como no es objetivo de este trabajo el estudio de los calígrafos no nos detendremos mucho en este aspecto, solo nombrar a Wang Xizi 王羲之 (321-379.n.e.), de los *Jin del Este* 东晋 时期 quien debe ser visto como *el gran maestro de todos los tiempos y modelo para todos esos que desean llegar a ser aplicados en el arte de escribir caracteres*⁴⁰³.

En este capítulo hemos querido dar una visión general de lo que debemos entender por caligrafía china y de la relación que existe con la naturaleza, el pensamiento y la pintura, y ver que la caligrafía es otro de los ejemplos visuales que nos ofrece la cultura china. Debemos concederle su valor como manifestación extraída de la naturaleza que comparte con la pintura los materiales, técnicas e imágenes. Con todo esto podemos decir que la importancia de la caligrafía china en la vida diaria de los chinos nos hace

⁴⁰² Acker, William R.B. pag.38

⁴⁰³ Fazzioli, Edoardo “*Chinese Calligraphy*”, pag. 9

verla descontextualizada en muchos casos de su papel meramente lingüístico y vista como imagen portadora de ideas extraídas del pensamiento popular, que a su vez encuentra el reflejo en la naturaleza.

Un hecho característico de la importancia de la escritura en el día a día de esta sociedad lo podemos encontrar en los parques. Abarrotados de personas dedicadas al ejercicio físico, a la música o al juego, los parques chinos son el reflejo del ocio de la población china en la actualidad. Entre todas las actividades llevadas a cabo en estos espacios públicos, nos llaman la atención aquellos que se dedican a la caligrafía con agua. Mediante una especie de pincel de fabricación casera y de grandes dimensiones en el que se le ha colocado un material absorbente en la punta, los calígrafos de los parques se dedican a ensayar sus trazos en el suelo. Valiéndose del agua como pigmento, el calígrafo traza infinidad de caracteres en estilos acertados y manteniendo todas las técnicas de la caligrafía. El sentido de estos actos no es más que el de ensayar o practicar el arte de la caligrafía y no la permanencia y durabilidad de la obra, ya que con el empleo del agua cuando el calígrafo no haya concluido un verso, el anterior ya estará seco. Es el arte del ahora, del presente, del momento que no pretende durar para la posteridad, sino que más que mantenerse como producto de la historia se concreta como manifestación artística de un momento muy concreto, como acto individual por el cual el pintor plasma sus sensaciones en el suelo y cultiva su espíritu. Es una terapia de autocontrol y extrapolación de sentimientos, que ligan al individuo con sus propias inquietudes. Esta anécdota que puede ser observada hoy día en China da prueba de la finalidad de la escritura y de la pintura por consiguiente; es el reflejo del momento, el acto individual por el cual el que sostiene el pincel se siente en la necesidad de representar la escena, pero que no tiene el sentido de ser un objeto que perdure en el tiempo. El arte chino, en este caso, es visto en el momento y para el momento, y de la misma manera que el agua se seca con gran rapidez y no deja rastro de caracteres a su paso, la obra en su conjunto deben ser vistas en este sentido efímero.

2.2.5. La Pintura

➤ *Géneros y Características de las Pinturas Chinas*

La pintura, tal y como la entendemos en Occidente, se divide en géneros en función de la temática tratada; los géneros más destacados son los de retratos, pinturas de paisaje, pinturas históricas y de animales. En Europa los pintores, aunque sobresalieron en algún género en concreto, realizaron obras que pertenecían a las diferentes temáticas, caso de Miguel Ángel entre cuyas producciones podemos encontrar variedades de retratos, paisajes y alegorías.

En la pintura china, se establecieron, durante la *Dinastía Tang* 唐代, la variedad de géneros que formarán parte de la producción plástica de los más renombrados pintores. Los géneros desarrollados a partir de este período son: *Ren Wu Hua* 人物画 (*Pintura de Figuras*), *Hua Niao Hua* 花鸟画 (*Pintura de Flores y Pájaros*), *Dong Wu Hua* 动物画 (*Pintura de Animales*), *Shan Shui Hua* 山水画 (*Pintura de Montaña y Río*)⁴⁰⁴, ésta última considerada la de mayor producción y trascendencia de entre todos los géneros. Las temáticas de la pintura se encuentran ligadas a ese concepto original que sigue las directrices de no violar las reglas naturales, incluso en el género *Ren Wu Hua* 人物画 que se dedica a representar al pueblo en sus actividades diarias, a los dignatarios y aquellos acontecimientos que merecen ser recordados, manteniendo las ideas culturales de relación equilibrada entre los elementos y desarrollo natural de lo contemplado. En este género podemos vislumbrar algunas de las consideraciones confucianas, tales como la *Piedad Filial* o los *Ritos*, entre otros.

⁴⁰⁴ este término designa literalmente lo que se ha venido denominando “*pintura de paisaje*” para relacionarla con la pintura de paisaje europea. Nosotros seguiremos la traducción del chino denominado “*montaña y río*”, tal y como plantea Zhang Zheng Quan en su tesis doctoral página 29: *la pintura de –montaña y río- es una traducción literal de la expresión shan shui hua. El que no la hayamos traducido por –pintura de paisaje- se debe a que en la lengua china –montaña y río- y –paisaje- no son buenos sinónimos ni en sentido semántico ni en sentido cultural. Semánticamente –paisaje- significa extensión de un determinado terreno, y culturalmente no significa nada más que lo que ello pueda suponer, en cambio –montaña y río- semánticamente se limita a significar una extensión de terreno compuesto de montaña y río.*

El género de *Hua Niao Hua* 花鸟画, *Flores y Pájaros*, presenta elementos de la naturaleza, que deben ser representados en el contexto natural que les corresponde, y que son captadas en su entorno, nada parecido al género del bodegón europeo, también conocido como *–Naturaleza Muerta–*, en el cual los elementos naturales eran extraídos del entorno para ser representados. El estudio de las flores y pájaros representa fielmente los objetos, de tal modo que podrían servir como documentos para los estudiosos de la biología y zoología. En ese sentido destaca el caso de Zhao Ji 赵佶, el emperador Huizong 徽宗 (1082-1135) de los *Song* 宋, gran aficionado a este género.

Para la cultura china los elementos de la naturaleza poseen cualidades y virtudes humanas, como el caso de los *Si Junzi* 四君子, *Cuatro Nobles*, término que hace referencia al crisantemo, la orquídea, el bambú y el ciruelo, y que simbolizan cualidades humanas tales como la rectitud, la fraternidad o la longevidad. Los pintores se valen de estos elementos simbólicos para convertir a la obra en un discurso moral.

Junto con los *Cuatro Nobles*, en el género de *flores y pájaros*, también influyen los llamados *Tres Amigos del Frío* que son el pino, el bambú y el ciruelo. Wang Guixie, crítico de la dinastía *Song del Sur*, fue quien agrupó con este término las tres plantas por su simbolismo y asociación con la filosofía de los sabios y artistas retirados (*yimin*) de los cargos públicos que buscaron la paz y la soledad entre las montañas y la naturaleza⁴⁰⁵. Tanto los *Cuatro Nobles* como los *Tres Amigos del Frío* fueron los temas más frecuentes en aquellas obras de pequeño formato que circularon por las academias de pintura. Además de estos elementos, el Emperador Huizong 徽宗, incluyó los pájaros en el género de Flores, debido a su afición por estos animales, convirtiendo esta primera clasificación pictórica en *Pintura de Flores y Pájaros*.

La representación de animales en la pintura china es uno de los géneros pictóricos más conocidos fuera de China. De conformidad con el *pensamiento original*, la representación de los animales tiene mucha aceptación en la pintura china. De la misma manera que nuestros horóscopos se relacionan con ciertos animales, en el horóscopo

⁴⁰⁵ Isabel Cervera, “Arte y Cultura en China: conceptos, materiales y terminos de la A a la Z”, Pag.173

chino a cada año le corresponde un animal⁴⁰⁶. Así el año 2004 fue el año del mono y tras él llegó el año del gallo. A cada uno de los animales, al igual que el género de Flores y Plantas, se le asignan unas categorías y valores. A cada persona le corresponde un animal en función del año de su nacimiento. A diferencia de nuestro horóscopo, en el que los signos zodiacales se suceden mensualmente, en China esta sucesión es anual. Cada año queda designado por un animal, y las características propias de cada uno de los animales son aplicadas como propias del año.

De esta forma el gallo, animal que designa el año 2005, acompañará las casas de los chinos como elemento de buen augurio y buena suerte. Con la entrada del año los chinos decoran sus casas con cantidad de alusiones a este animal, costumbre que se remonta a los primeros tiempos de la civilización china.

Los *Cuatro Animales Míticos o Fantásticos* están presentes en la mitología china y son los responsables de muchas de las leyendas. Estos animales, el qilin⁴⁰⁷, el ave fénix, el dragón y la tortuga son a su vez representaciones de las cinco clases de animales, y constituirán uno de los temas más recurrentes en el pensamiento cultural del pueblo chino como cuando a Fuxi 伏羲 un dragón salido del río le hizo entrega de los *Ba Gua* 八卦, *Ocho Trigramas*.

Aunque el género de *Flores y Pájaros* fue uno de los primeros de la pintura china, no son muchos los pintores dedicados al mismo, si lo comparamos con la *Pintura de Montaña y Río*.

El género *Ren Wu Hua* 人物画, que hemos catalogado como *Figuras*, alberga los mismos conceptos tratados para los restantes géneros. Todas las actividades sociales tienen cabida en este género. De nuevo debemos recurrir a los escritos de Han Zhuo 韩拙 para el estudio de los elementos del género *Ren Wu Hua* 人物画. En el capítulo

⁴⁰⁶ Una de las leyendas en relación al nacimiento del horóscopo nombra a la figura del Emperador de Jade, quien mandó llamar a los animales a visitarlo, para comprender algunas de las realidades de la tierra. A este llamado acudieron los animales, quienes fueron incluidos en el orden en que llegaron. También se cuenta que el gato fue traicionado por la rata y no llegó a ver al Emperador, razón por la cual el gato no aparece en el horóscopo chino y sí la rata. Este fue el motivo por el cual los gatos y las ratas no se llevan bien.

⁴⁰⁷ este animal legendario es un híbrido de diferentes animales representativos. *Así el cuerpo es como el del ciervo, la cola del búfalo y la piel con escamas. El macho recibe el nombre de qi, y la hembra el de lin, de ahí que se asocie con la unión del hombre y de la mujer*, Isabel Cervera, "Arte y Cultura en China: conceptos, materiales y terminus de la A a la Z"

comentado de su obra “Concerniente a figuras, puentes, puertas, murallas, templos, monasterios, bosques retirados, botes, y escenas de las cuatro estaciones”, podemos leer:

*cuando hay áreas amplias de agua, uno debería pintar cosas tales como mercados de pescado y estanques de peces, al igual que un pescador, recolectores de tubérculos de castañas de agua, y redes secándose en el sol*⁴⁰⁸

Estas actividades se desarrollan en las cercanías de las ciudades y deben estar acordes con las estaciones del año. Han Zhuo 韩拙 deja claro que la relación entre los elementos incluidos en el título del capítulo y las estaciones es importante para mantener la armonía en una buena pintura. A este respecto, y al final del mismo capítulo, el propio autor dedica unos párrafos a concretar las escenas a representar en cada una de las estaciones:

*las pinturas de verano deberían ser pintadas con figuras que son pacíficas y tranquilas, en lugares resguardados en las grutas de las montañas, que los viajeros descansaran en los pabellones al borde de la orilla y que el resto de las casas evitaran el calor del verano; jugando con el agua o flotando barcos, o bañándose en un río, abatiendo el agua al amanecer, embistiendo a través del mar, o atravesando en una balsa con viento y lluvia.*⁴⁰⁹

De la misma manera que el hombre se aclimata a las diferentes estaciones representadas, sus actividades deben estar acordes con la estación correspondiente. El ser humano se adapta a los ciclos del año y en esos ciclos desempeña unas funciones acordes con lo que la naturaleza le ofrece. El equilibrio necesario en las pinturas exigiría una relación armónica entre el ser humano, la naturaleza y el período climático correspondiente.

⁴⁰⁸Han Zhuo 韩拙 en “Two Sung Texts on Chinese Painting and the Landscape of the 11th century-12th century”, Pag. 36

⁴⁰⁹ Idem. pag.37-38

Ejemplo temprano de este género es la obra de Zhang Zeduan 张择端 de los *Song del Norte* 北宋代, quien nos legó una escena de la fiesta de la primavera en la orilla del río, también conocida como 《*Qing Ming Shanghe Tu* 清明上河图》 “*Escenas al lado del río en la fiesta Qing Ming*” (Apéndice. Imag.2), que trata del bullicio de la ciudad de Kaifeng 开封. Una pintura que plasma, en grandes dimensiones (25.5 x 525 cm.), las costumbres de la vida diaria de la ciudad. En esta obra podemos ver aspectos culturales de la época, hacer un estudio de la arquitectura, la gastronomía y la vestimenta, que se convierte en un dato visual para la historia, así como adentrarnos en el mismo ambiente que rodeaba a las ciudades tradicionales chinas, los diferentes estatus sociales y las jerarquías gremiales donde carpinteros, vendedores y literatos ocupan su lugar en la composición.

Animales, agua, montañas, flores, pájaros, figuras, cambios estacionales, actividades humanas acorde con las estaciones... todo esto comprende los géneros de la pintura china, y la ligan a esas esferas tan necesarias para el buen entendimiento del hombre con el entorno. Son tan importantes estos elementos que cada uno de ellos constituye un género propio.

El siguiente género pictórico, *Shan Shui Hua* 山水画, de “*Montaña y Río*”, lejos de ser considerado como mera copia de los elementos naturales debemos verlo como ese acto de recreación individual de la naturaleza, mediante el cual el pintor se liga a su propio origen, a sus raíces y a sus antepasados, y como medio por el que el arte se vale del entorno para extraer los elementos necesarios que contribuyen a unas relaciones humanas más armónicas y pacíficas.

Etimológicamente el término *Shan Shui* 山水 es referido como 1. *Agua que corre por la montaña*, 2. *Montañas y ríos; paisaje*, 3. *Pintura tradicional china de montañas y ríos*⁴¹⁰.

⁴¹⁰ 《*Xin Hanxi Cidian* 新汉西词典》 “*Nuevo Diccionario chino-español*”

En los escritos acerca de la pintura de *Montaña y Río* podemos ver las consideraciones que se tienen acerca de los elementos que componen la naturaleza y que son los principales protagonistas de la pintura. En la obra traducida por Robert Jung Maeda⁴¹¹ podemos ver un compendio de estos elementos, a los que el autor dedica un capítulo. Las montañas, nubes, bosques, rocas, figuras y puentes son observadas desde un punto de vista científico. A este respecto en el capítulo traducido por Maeda de la obra de Han Zhuo 韩拙 《*Shan Shui Chun Quan Ji* 山水純全集》 “*Obras completas bien versadas de montaña y río*” del año 1121 n.e. podemos leer hasta cuarenta términos referidos a montañas; son las montañas del norte, del sur, del este y oeste, y sus peculiaridades. Dentro del capítulo “*Concerniente a las montañas*” se dice:

*las montañas del sur son bajas y pequeñas y el agua es abundante*⁴¹².

A continuación Han Zhuo 韩拙 nos habla de los cuatro aspectos estacionales de una montaña

*las montañas primaverales son bellas y seductivas, como si sonriesen; las montañas de verano son verdes oscuras como si estuvieran empapadas (con rocío); las montañas otoñales son brillantes y claras (limpias), como lavadas; y las montañas invernales son tenues y sombrías, como si durmieran*⁴¹³.

Esta descripción de las montañas estaba destinada a los pintores. Aquellos que quisiesen representar una montaña en invierno deberían incluir en ella estos elementos, considerando de este modo que la representación de la naturaleza debía ser la extracción de esa esencia que a primera vista no podemos apreciar pero que ciertamente poseen. Estudiar a la naturaleza y sus cambios es el punto esencial de la pintura de Montaña y

⁴¹¹ “Two Sung Texts of Chinese painting and the landscape of the 11th-12th century”

⁴¹² Han Zhuo 韩拙, pag.16

⁴¹³ *Idem.* Pag.17

Río, por lo que estos manuales de pintura son imprescindibles para esa primera aproximación al método pictórico.

Esta declaración de Han Zhuo 韩拙 en relación al aspecto de las montañas estacionales no es un caso aislado en la figura de este crítico. Existen otros ejemplos que afirman la importancia de conocer el medio para poder aplicarlo a la pintura. Saber apreciar los cambios de la naturaleza es la base de la *Pintura de Montaña y Río*, posibilitando la captación de su espíritu. Así el crítico de arte y pintor de los *Song del Norte* 北宋代(960-1126), Guo Xi 郭熙 (1068-1165) escribe:

*las montañas en la parte sur-este del país son bellas (...) porque la tierra en esta sección es muy baja (...) las montañas en la parte nor-oeste del país son ricas y masivas (...) porque la tierra en esa sección es muy alta*⁴¹⁴

Este estudio exhaustivo de los elementos de la naturaleza hace a los pintores unos buenos conocedores del entorno. Comprendiendo la orografía del país, pueden captar la esencia de las cosas, al igual que observando una pintura china podremos ubicar geográficamente el entorno representado en la composición. De la misma manera que no son iguales los parajes bajos de Holanda, por poner un ejemplo, que los parajes de Francia dominados por más masas montañosas, los pintores chinos supieron entender las diferencias territoriales de su país, para plasmarlos en el papel y atribuirles sensaciones naturales que el espectador será capaz de reconocer.

Han Zhuo 韩拙 relacionaba la belleza con las montañas en primavera y lo sombrío y tenue con las montañas en invierno. Si la extracción de las características de la naturaleza es una de las peculiaridades de la pintura de Montaña y Río, el siguiente elemento comentado por Han Zhuo 韩拙 nos propone una comparación entre los elementos de la montaña con las cualidades humanas.

⁴¹⁴ Guo Xi 郭熙, pag.39

*el bosque (de una montaña) es la ropa, la vegetación el pelo, el vapor y la niebla las expresiones faciales, los elementos escénicos sus ornamentos, el agua sus conductos de sangre, la niebla y la neblina son expresiones de humor*⁴¹⁵

Esta comparación de la montaña con el ser humano nos hace comprender la importancia de la *Pintura de Montaña y Río*, como reflejo de las expresiones humanas. La pintura china encuentra en este género la relación más intrínseca entre ambos mundos; el natural y el humano. Es un hecho que nos llama la atención ya que si el hombre dota a los elementos naturales de características humanas, y si de la naturaleza es capaz de extraer sentimientos que ligen al ser humano con el entorno, ello posibilitará una relación más armoniosa entre el ser humano y la naturaleza.

Estamos viendo que las pinturas chinas desarrolladas en el siglo XI de nuestra era anteceden en muchos siglos a la consideración igualitaria entre naturaleza-ser humano por parte de los círculos pictóricos europeos. En aquellos momento en Europa, la Edad Media se presentaba como una época caracterizada por una gran oscuridad. Mientras en China los eruditos como Han Zhuo 韩拙 estaban dedicados por entero a ver en la naturaleza estos valores humanos, para poder devolver esos elementos naturales a los hombres, los pintores europeos, en este tiempo, se centraron en temáticas que tenían como protagonista indiscutible de la escena la figura del hombre, relegando la naturaleza a un segundo plano. La decoración de iglesias se convirtió en la actividad principal de los pintores, quienes fueron considerados meros artesanos anónimos. Estos pintores extrajeron de los pasajes bíblicos aquellos elementos que pudiesen ser de utilidad para su representación pictórica, y se institucionalizaron muchos temas para la decoración de capillas e iglesias como elementos plásticos de educación religiosa para el pueblo. Si el paisaje como protagonista principal de la obra pictórica, en Europa no se dará hasta fechas más recientes, en China constituía todo un género pictórico, y medio para educar al pueblo. Educar desde la naturaleza y para el hombre será la prioridad de estos pintores.

⁴¹⁵ *Idem.* Pag. 19

Si las montañas fueron consideradas en más de cuarenta variedades a la hora de pintarlas, el agua como otro elemento más de la naturaleza, también merece ser estudiada. Así tenemos de nuevo a Han Zhuo 韩拙 cuando dice: *el agua primaveral es sutilmente verde, el agua veraniega es sutilmente fría, el agua otoñal es sutilmente clara y el agua invernal es sutilmente melancólica* ⁴¹⁶

Si antes comparábamos las ideas de Han Zhuo 韩拙 con las de Guo Xi 郭熙 en relación al aspecto de las montañas, ahora debemos hacer lo mismo con el agua. La montaña y el agua, como protagonistas de este género, fueron entendidas como elementos imprescindibles para el estudio de la naturaleza. A este respecto, Guo Xi 郭熙 dice:

el agua es verde en primavera: jade verde en verano; azul en otoño; y negra en invierno ⁴¹⁷

Estos teóricos inciden en la importancia de conocer los elementos, y analizan una serie de procedimientos para poder contemplar las escenas de la naturaleza. Pero además de la montaña y el agua, en las escenas del género *Shan Shui Hua* 山水画 también podemos apreciar otros elementos como el cielo, *Tian* 天. Éste, de la misma manera que la montaña y el agua, se muestra diferente en función de la época el año. Recurriendo de nuevo a Guo Xi 郭熙 podemos decir:

el cielo es brillante en primavera; azul celeste en verano; claro en otoño; melancólico en invierno ⁴¹⁸

⁴¹⁶ en obra de Jung Maeda Pag.20

⁴¹⁷ Guo Xi 郭熙, pag.58

⁴¹⁸ *Idem.* Pag.58

Si nos basamos en estos métodos a la hora de representar un cuadro de Montaña y Río obtendremos una composición equilibrada, armónica y acorde con el entorno natural de las cosas. Resumiendo las ideas de ambos críticos podríamos decir que si queremos representar una escena del sur de China en primavera, deberemos plasmarlo de la siguiente manera:

- Montañas bajas y pequeñas, bellas y seductivas como si sonriesen
- Agua verde
- Cielo brillante

Como si de científicos se tratasen, los pintores chinos hicieron del estudio de los elementos naturales uno de los capítulos más interesantes de la pintura. Es cierto que las pinturas *Shan Shui* 山水画 también poseen elementos del ser humano. Como un aspecto de ínfima importancia en la plasmación de la pintura, la figura humana y los elementos no naturales, fruto de la mano del hombre, como los puentes, las casa, los edificios... aparecen escondidos entre las montañas, detrás de grandes bosques y ocupando la parte más pequeña de la composición. Estos elementos no naturales también encuentra un hueco en las teorías pictóricas, y deben ser representados siguiendo unas directrices armónicas con el conjunto de la composición.

Además de los elementos comentados, en las escenas de *Montaña y Río* se representan actividades del ser humano propias del género de *Figuras*. Es la incursión de un tema dentro de otro. Estas actividades representadas en los cuadros de *Shan Shui* 山水, deben estar acordes con los mismos ciclos estacionales.

Si los ritmos estacionales marcan las diferentes actividades de los seres humanos, la temática de las estaciones debe ser acorde con sus características naturales, así tenemos:

Temas para la primavera:

nubes de la primavera temprana; lluvia de la primavera temprana; primavera temprana con nieve; clareando tras la nieve de primavera; clareando tras la lluvia de primavera; una nublada lluvia de primavera;

Temas para el verano:

acercamiento de la niebla sobre las montañas veraniegas; montañas veraniegas después de llover; viento y lluvia sobre las montañas veraniegas; paseos mañaneros en montañas veraniegas

Temas para el otoño:

otoño temprano después de llover; clareando después de llover sobre una planicie otoñal; clareando el cielo otoñal; viento otoñal después de llover; una nube descendiendo sobre las colinas otoñales.

Temas para el invierno:

*frías nubes cambiando en nieve; duras tinieblas invernales con nieve (...) viento y nieve amontonada; nieve clara en las montañas y arroyos; nieve en los riachuelos distantes; una casa de campo (en la montaña) después de la nieve*⁴¹⁹

Podríamos seguir comentando temas para las diferentes estaciones, ya que la lista enumerada por Guo Xi 郭熙 contiene más de quince temas para cada uno de las estaciones. Cada tema representa los distintos cambios estacionales y podría ser un estudio para la comprensión del clima y la orografía del país, que deben ir acompañados del propio espíritu de los elementos. Este aspecto es lo que diferencia a una pintura china de un mero estudio topográfico, y esto es también entendido por Guo Xi 郭熙 cuando dice:

⁴¹⁹ *Idem.* pag.59-60

*si el artista pinta esas montañas solo como son, el resultado no diferirá de un mapa. Fallos de esta clase vienen de una carencia de habilidad en seleccionar los sujetos. Si el agua no fluye hacia adelante, está muerta. Si las nubes no se mueven libremente entonces están congeladas*⁴²⁰

El pintor debe ser capaz de, tras haber estudiado las diferentes técnicas de la pintura heredadas de los grandes antiguos, extraer esa esencia, *Qi* 气, que demuestra lo vívido de las cosas. Las nubes deben moverse, como dice Guo Xi 郭熙, porque esa es su naturaleza, y no pueden estar congeladas. Este espíritu de entender la naturaleza es de admirar, y concede a la pintura china *Shan Shui Hua* 山水画 el valor que le corresponde en la relación *hombre-naturaleza*, y que se reflejará en el resto de géneros de la pintura en China.

En Europa los géneros de la pintura han sido los de retratos, escenas religiosas, escenas históricas, naturaleza muerta, y en siglos cercanos, la pintura de paisaje. La belleza de una composición se plasma en la representación de la figura humana.

*(el pintor) debe poseer un buen conocimiento de la naturaleza humana, debe ser capaz de discernir los signos del carácter de los hombres, incluso cuando estén en silencio, así como lo que se revela por el aspecto de las mejillas y la expresión de los ojos y de las cejas y, resumiendo el asunto, todo lo que tiene que ver con el espíritu*⁴²¹

La belleza, representada en Europa por medio de la figura humana, es representada en la pintura china por la naturaleza.

⁴²⁰ *Idem.* pag.43

⁴²¹ Filóstrato el Joven, extraído de la obra de Moshe Barash “*Teorías del Arte: de Platón a Winckelmann*”, Alianza Edt., Madrid, 1999, pag. 39

Como vemos, uno de los aspectos que más preocupan a los teóricos chinos es el hecho de concretar los elementos constitutivos de una buena pintura. De la misma manera que los artistas europeos buscaron el ideal de belleza, a través de la figura del hombre, los pintores chinos realizaron esa búsqueda en la naturaleza, expresando sus cambios mediante el buen uso de la tinta y del pincel y estableciendo los mecanismos necesarios para lograr una buena obra.

La unión de estos elementos se concreta en la pintura, cuya estructura compositiva difiere de la occidental. Una de las características de las pinturas chinas es la diferencia entre dos elementos de la obra. De la misma manera que en una composición musical tenemos el instrumento solista, y en una película el protagonista o actor principal, en la pintura deberemos hacer la diferenciación entre lo que muchos teóricos llaman el *anfitrión y los invitados*. El primero de ellos es el protagonista, o instrumento solista, y a su alrededor y en segundo plano, se encuentran los invitados, actores secundarios o demás integrantes de la orquesta. Como si de una fiesta se tratase, el anfitrión ocupa el papel relevante en la composición pero se vale y necesita de la presencia de los invitados para poder llevar a cabo su festejo, porque... ¿qué sería de una fiesta sin invitados? Si la montaña es el anfitrión, ocupará el mejor lugar en la composición y los ríos, cascadas, árboles, barcas y figuras humanas quedarán relegadas a un segundo plano, alrededor de la montaña, como buenos invitados agasajando a su anfitrión.

Las composiciones chinas son luminosas debido en parte al empleo del soporte blanco del papel que se utiliza como pigmento en la obra. De nuevo debemos hacer una diferencia entre la pintura occidental y la china. La luz en las pinturas occidentales está sumamente marcada. En un paisaje occidental si el sol se encuentra a la derecha del cuadro, la sombra incidirá en el lado izquierdo, pero en las pinturas chinas esta luz no se consigue de la misma manera. No se trata de reflejar la naturaleza propiamente, para eso está la fotografía, sino que se trata de extraer lo que el objeto tiene en sí mismo, extraer su esencia (la obra quedará iluminada por entero con esa atmósfera). Lo que podemos observar en las pinturas chinas son aquellos elementos naturales fruto del esfuerzo del pintor por arrancar de ellos su propia esencia; es la niebla, el aire y el propio espíritu de la naturaleza mutable, al más puro estilo taoísta.

La consideración diferente entre ambas pinturas, en lo que a los géneros se refiere, hace que encontremos que los cuadros chinos poseen la información necesaria para guiar al ser humano a su reencuentro con las raíces olvidadas.

➤ *Breve historia de la pintura china*

El origen de la pintura china no es fácil de plantear ya que, al igual que la explicación del origen de la escritura, corresponde a textos antiguos, a leyendas populares o incluso a invenciones que, como en todas las civilizaciones, el hombre necesita crear como explicación a su propia existencia.

Según una de estas leyendas el origen de la pintura china se encuentra entre el siglo XI y el XVIII a.n.e., y que debemos la creación de esta manifestación artística a la figura carismática de Fu Xi 伏羲, que como vimos con el nacimiento de la escritura tienen idéntico origen. *un hombre llamado Fuxi inventó los –Ocho Diagramas-, a partir de los cuales el arte de la pintura pudo ser trazado*⁴²². En esta cita Fu Xi 伏羲 se relaciona con los *Ba Gua* 八卦, *Ocho trigramas*, que vimos antes, pero a su vez incide en el hecho de que con el nacimiento de éstos se inventó también la pintura, considerando los caracteres de los *Ba Gua* 八卦 como las primeras manifestaciones pictóricas.

Los acontecimientos relacionados con el nacimiento de la vida, el origen del mundo y todo lo concerniente a las manifestaciones humanas, como la pintura, se atribuyen en China a estas figuras mágicas, algo que en Europa fue contemplado como producto de dioses humanizados. La vida, la muerte, el desarrollo de la propia naturaleza, son aspectos que se escapan del entendimiento meramente científico del ser humano, por lo que el hecho de incidir en estos personajes como creadores de todo lo que vemos y nos rodea contribuye a comprender lo que somos, de dónde venimos y qué nos depara el futuro. Estos interrogantes marcan el inicio de cualquier tipo de civilización que se preste, por lo que son numerosas las leyendas que tratan de responder a estas cuestiones en todos los rincones del planeta.

⁴²² Zhang, Anzhi, Pag 8

La pintura china tuvo su nacimiento en los albores de las civilizaciones antiguas, dedicadas a la agricultura y afianzadas en la adivinación, y mantiene una relación muy estrecha con la caligrafía. Las escrituras antiguas chinas sobre caparazones, huesos y bronces, de la *Dinastía Shang* 商代 y la *Zhou* 周代 (1523–771a.n.e.), eran una serie de imágenes interpretadas por el adivino. Si la escritura y la pintura se basan en el poder de la imagen, podemos afirmar que estos primeros trazos originales, convertidos más tarde en caracteres, pueden ser considerados como las primeras manifestaciones pictóricas en China.

La pintura china se encuentra íntimamente relacionada con la caligrafía, por el hecho de utilizar los mismos materiales, las mismas técnicas e idénticas necesidades estéticas, como vimos al comentar el capítulo de la caligrafía. En este sentido debemos mencionar a Chang Yan-Yuan, cuando dice

*Un objeto debe ser representado por las formas; y la forma puede ser alcanzada con un correcta estructura; ambos la forma y la estructura están basados en la idea original. Todas esas se llevan fuera del pincel. Por lo tanto, quien es maestro de pintura deberá también ser bueno en caligrafía*⁴²³

Los grandes maestros de la pintura de China fueron en la mayoría de los casos buenos en caligrafía. El tema pictórico se engalana con la plasmación de un poema en los más variados estilos caligráficos, dependiendo de la moda o de las inclinaciones del propio pintor. Además de calígrafos, algunos pintores eran versados en poesía por lo que sus obras son pictóricas, caligráficas y poéticas al mismo tiempo. La unión de estas tres manifestaciones convierte a la pintura en una manifestación intelectual.

⁴²³ Kuo Da Wei, pag 2

Como en todos los comienzos del arte, y fuera de los orígenes mitológicos, la pintura adornaba las vasijas de barro, platos y otros enseres propios del Neolítico, de la misma manera que ocurre en Europa. Estos primeros pintores se valían de la pintura para representar los elementos naturales (animales, plantas...). Estas manifestaciones iniciales van acompañadas por los primeros caracteres escritos de la lengua china, o pictogramas, basados en la representación de los elementos observados en la naturaleza y que, dotados de ideas, darán lugar a los ideogramas.

La mayoría de restos de pinturas sobre vasijas se han encontrado en la llamada *Yangshao Wen Hua* 仰韶文化, la *Cultura Yangshao* (5000-2700 a.n.e.) que era una sociedad matriarcal. De la misma manera que en el resto de sociedades, las escenas cotidianas, de caza y de pesca, son las más frecuentes, y van acompañadas de motivos geométricos y representaciones de plantas y animales. Estos primeros artesanos se dedicaban a representar lo que les rodeaba, el entorno y las labores diarias.

Las tumbas de los altos mandatarios chinos y las cuevas, fueron el soporte de muchas pinturas en estos primeros momentos. En sus muros se representaron escenas cotidianas, y en ocasiones retratos de altos dignatarios de estas dinastías; la de los *Shang* 商代 (1523-1027 a.n.e.) y los *Zhou* 周代 (1027-256 a.n.e.).

Al final del período de los *Zhou* 周代, el país se vio inmerso en una serie de cambios que marcaron un periodo de confusión en China. Con los *Zhou* 周 se comenzó a usar el hierro, la industria se hizo más efectiva y los señores feudales expandieron su poder por todos los territorios, mientras que siete estados continuaban en auge, los conocidos como *Reinos Combatientes* (403–221 a.n.e.), período que coincide con el surgimiento de las *Bai Jia* 百家 o “Cien Escuelas”.

En este momento, se continuó desarrollando la pintura, de la misma manera que iban apareciendo diferentes manifestaciones culturales en los diferentes campos. En estos primeros momentos los pintores utilizaban como soporte pictórico los ya comentados muros de las tumbas o templos (pintura mural), y la seda. Los trabajos sobre éste último son de gran calidad, siendo los más representativos de este momento los correspondientes a la época de los *Reinos Combatientes*. De los escasos ejemplos conservados, podemos

destacar el titulado 《Long Feng Shinü Tu 龙凤士女图》 “Imagen de Dragón, Fénix y Dama”, (Apéndice. Imag.3). La dama, *Shinü* 士女, aparece ataviada con un vestido largo. A su derecha aparece un fénix, *Feng* 凤, en el momento previo a alzar el vuelo, y frente a éste podemos contemplar un animal parecido a un dragón, *Long* 龙, que parece comenzar un combate con el fénix. El alma de la dama *Shinu* 士女 tendrá uno u otro destino dependiendo de quien salga victorioso del combate. En la cultura china el *Long* 龙 tiene gran simbolismo como *principio creativo (yang)* ⁴²⁴, mientras que el *Feng* 凤 es símbolo de inmortalidad, además de ser considerado como uno de los “Cuatro Animales Inteligentes” junto con el dragón y la tortuga.

Con la pintura de la dama se encontró otra, en los años setentas, que correspondía a un varón, por lo que podemos decir que ambas pinturas sirvieron para decorar la tumba de un alto dignatario de la época, cuyo tema está ligado al ámbito funerario, tal como ocurre en otros pueblos. Ambas piezas pueden considerarse como las pinturas sobre seda más antiguas conservadas.

El uso del hierro hizo posible, en esta misma época, el nacimiento de los “bronces rituales” en la *Dinastía Zhou*, (1027-256 a.n.e.), como manifestación artística de gran categoría. Estos trabajos en bronce muestran una gran laboriosidad en su ejecución y sus tipologías fueron muy variadas y decoradas con figuras humanas, que en ocasiones compartían escenario con animales y dioses.

Esta unión de elementos decorativos, que caracterizó a los bronce *Zhou* 周代 (1027-256 a.n.e.), la podemos ver en las pinturas murales. En la obra de Qu Yuan titulada “*Cuestionando en el Cielo*” se narra:

⁴²⁴ Isabel Cervera, “Arte y Cultura en China, conceptos, materiales y terminos, de la A a la Z”, Pag. 66, y continúa diciendo: “Según la leyenda en otoño el dragon se sumerge en las entrañas de la tierra, de donde emerge el Segundo mes del año lunar chino. Su despertar se celebra con la llegada del año y el –festival del dragón–, por representar la renovación de las fuerzas de la naturaleza. Se le otorga la capacidad total de transformación, así como la posibilidad de ser visible o invisible ante las personas. Existen cuatro tipos de dragones: los celestiales, a los que el cielo les otorga su poder regenerador; los espirituales, capaces de atraer y provocar las lluvias; los terrestres, señores de la primavera y las aguas, y por ultimo los dragones que guardan los tesoros. En la iconografía clásica su antecedente son los *gui* o pequeños dragones característicos en la decoración de los bronce”

*En el muro de la realeza y los templos ministeriales de Chu fueron pintadas las escenas del cielo y la tierra, montañas y ríos. Dioses y espíritus, hombres santos, animales extraños, y extraordinarios eventos*⁴²⁵.

Posterior a la *Dinastía Zhou* 周代 (1027-256 a.n.e.) surge *Qin Dai* 秦代 (221–207 a.n.e.), *Dinastía Qin*, de la que destaca la figura de Huang Di 皇帝 (*Primer Emperador*). La pintura de esta época seguirá los mismos condicionantes que la de las épocas anteriores, por lo que podemos ver decoraciones de vasijas, trabajos en bronce o pinturas en sedas. Las tumbas también fueron un gran centro de recepción de pinturas y muchos pintores participaron en la realización de las escenas que acompañarían al difunto en su camino hacia la otra vida, mediante retratos y representaciones de elementos de la naturaleza. Los elementos decorativos encontrados en estos muros están cargados de gran simbolismo, de la misma manera que narrábamos en la pintura del 《Long Feng Shinü Tu 龙凤士女图》 “Escena de Dragón, Fénix y Dama” (Apéndice. Imag.3).

Pero si alguna época es característica de una cierta impulsión de la pintura y de todo el arte en general, esa fue la *Dinastía Han* (206 a.n.e.–220 n.e.), debido en gran parte a la invención del papel y la tinta china⁴²⁶, entre otros, que potenciará el desarrollo de los más variados estilos de escritura.

El surgimiento de los *Han* 汉代 corre paralelo a la entrada del *Budismo* en China. Los *Han del Este* 东汉, (25-220 n.e.), coincidirá con la entrada del *Budismo* en su país en el siglo VII n.e. La pintura budista se centra en escenas que narran pasajes de los Suttas, en los que los elementos naturales sirven de escenario para el tema. El *Budismo* contribuirá en gran medida al desarrollo de las artes en China, y en especial al género de *Montaña y Río*, como veremos más adelante.

Uno de los aspectos más apreciables del arte budista es la escultura. En China, hasta este momento, la escultura fue uno de las manifestaciones artísticas menos

⁴²⁵ extraído de la obra citada de Zhang, Anzhi. Pag 16

⁴²⁶ Könneman, pag.74

frecuentes. El *Budismo* cree en Buda como principal representante de su doctrina, para lo que construyen templos en su honor y en los de sus discípulos, para lo que necesitan de la representación de este personaje para poder rendirle culto. Las esculturas budistas son de gran magnitud para demostrar la magnificencia de Buda como personaje que, habiendo alcanzado el *Nirvana*, pudo desprenderse de la *Rueda de la Vida* y alcanzar el estatus que posee. Las esculturas de Buda son de grandes dimensiones, aspecto bonachón, actitud serena y tranquila. El lóbulo de sus orejas es grande simbolizando la sabiduría y su barriga cuelga por encima de sus piernas cuando lo encontramos en la característica posición de flor de loto, la misma en la que encontró el Nirvana. Buda presenta todos los atributos para estar en armonía con los elementos, y para demostrar, a quien lo observa, que la vida actual condicionará la vida futura reencarnada. Las esculturas budistas pudieron recibir influencia de sus coetáneas griegas en la monumentalidad y en la técnica de los pliegues de las vestimentas.

Esta *enseñanza de Buda* hizo gran muela en el *País del Centro*, Zhong Guo 中国, donde fue aceptado por muchos, debido a las relaciones que encuentra con la *Escuela del Dao*. En tiempos del Emperador Ming Di 明帝 (r.57-75) se construyó el “*Templo del Caballo Blanco*” en honor a Buda y a la doctrina budista, y a partir de entonces muchos emperadores de todas las dinastías profesarán el budismo. Estos templos eran decorados con pinturas alusivas a la vida de Buda quien, en la mayoría de casos, aparece en el centro de la composición rodeado de Bodhisatvas que danzan alrededor de él y que proporcionan a las pinturas budistas cierta carga de alegría.

Estas pinturas son coetáneas en el tiempo con las pinturas Paleocristinas, que de la misma manera, pero por diferentes motivos, también estaban realizadas en las cuevas y las tumbas. El *Budismo* encuentra en el arte, y concretamente en la pintura mural, uno de los medios más propicios para narrar los preceptos de su religión, de la misma manera que el Paleocristiano se basó en los murales para narrar las historias de la “*Biblia*”. Se pintaban las escenas de los textos védicos, narradas como si fuesen una historia, para la máxima comprensión de quien la observara. Con la entrada del *Budismo* y la incorporación de la pintura mural, el mundo chino se vio enriquecido, en lo que a las

artes plásticas se refiere. La manera de relatar los textos en los muros fue el antecedente del género chino de *Shan Shui Hua* 山水画 que se independizó de la pintura *Ren Wu Hua* 人物画, *figuras*; es decir, para la representación del género de personajes, los pintores incluían escenas de paisajes de la naturaleza. Estos paisajes poco a poco se fueron desligando del género de *Figuras*, hasta llegar a considerarse un género autónomo dentro de la pintura.

Si de la época de los *Reinos Combatientes* (403-221a.n.e.) destacamos la pintura de *《Long Feng Shinü Tu 龙凤士女图》* “*Dragón, Fénix y Dama*” (*Apéndice. Imag.3*), en los *Han* 汉代 debemos mencionar una pintura en seda encontrada en una tumba de Hunan 湖南, y que comentamos antes en relación a la escritura. Para muchos eruditos esta pintura es una bandera fúnebre, utilizada para decorar las paredes de las tumbas. Realizada en seda, posee un forma muy característica de *T*, y es conocido con el nombre de *《Mawangdui Bo Hua 马王堆帛画》* o “*Estandarte de Seda de Mawangdui*” (*Apéndice. Imag.1*), que pertenece a los *Han del Oeste* (206 a.n.e.-9 n.e.). El contenido de la pintura es funerario y en él podemos ver tres escenas que corresponden al cielo, al hombre y al infierno, en este orden. La pintura está realizada con variadas tonalidades de rojos y azules que mezclados con el negro de los trazos que delimitan los contornos de las figuras convierten a esta obra en una de las más valiosas en cuanto a la maestría en la ejecución.

A partir de *Sanguo* 三国, *Tres Reinos* (220-265 n.e.), el *Budismo* se hace más eco en China. En este momento destacan una serie de grutas que serán importantes durante varias dinastías y que se concretarán como los mejores ejemplo de pinturas murales en templos Budistas. Estas grutas son tres y se conocen como: Yungang 云岗 en la provincia de Shanxi 山西, Longmen 龙门 en la provincia de Henan 河南, y Mogao 莫高 en Gansu 甘肃. Todavía en la actualidad estas tres grutas son las mejores conocidas de China y las que aún conservan gran parte de sus esculturas y pinturas narrativas.

Continuando en el tiempo llegamos a los, *Jin del Este* (317-420 n.e.), para descubrir la figura del relevante maestro de maestros, Gu Kaizhi 顾恺之 (345-406 n.e.), a

quien ya vimos en el campo de la teoría del arte, y que es considerado como el primer pintor de la historia de China y uno de los cuatro maestros de la pintura en este país. Este personaje fue destacado en la realización de obras de gran belleza a las que dotó de aquellos presupuestos estéticos de la pintura china. Nacido en la provincia de Jiangsu 江苏 parece ser que su primer trabajo fue la decoración de pinturas murales en el templo budista de Nanjing 南京.

Otra de sus obras, quizás una de las más importantes de la pintura en China, es *《Luo Shen Fu Tu 洛神赋图》* o “*La Diosa del Río Luo*” (Apéndice. Imag.4). Esta obra constituye uno de los primeros ejemplos en los que un pintor narra una obra literaria en el soporte pictórico, es la primera narración de un poema con imágenes. “*La Diosa del Río Luo*” se engloba en el género de Figuras, y al mismo tiempo se convierte en el antecedente de la pintura de Montaña y Río. El autor de la novela fue Cao Zhi 曹植 (192-232) quien escribió esta serenata conocida como –Serenata de Lady Zhen⁴²⁷-. El método de narrar gráficamente una obra literaria es algo muy común en la historia del arte en general, debemos recordar por ejemplo las múltiples versiones que se hicieron del *Decamerón*, de la obra de Dante, o de las múltiples interpretaciones pictóricas de los versículos de la “*Biblia*”. El pintor procura en su obra narrar las escenas para una máxima comprensión del espectador.

La lectura de una obra de arte chino difiere de la nuestra. Si en Occidente las pinturas son contempladas de manera uniforme, es decir, manteniendo la mirada en el horizonte, en la pintura China el espectador debe comenzar a contemplar el cuadro por el ángulo superior derecho para salir, tras una suave diagonal, por el ángulo inferior izquierdo. De esta manera al observar una pintura de *Montaña y Río* lo primero que veremos serán las cumbres nevadas, o el espacio entre las nubes de unas montañas lejanas. Nuestra mirada descenderá la montaña a través de cascadas, brumas y abismos

⁴²⁷ Lady Zhen fue la amada de Cao Zhi 曹植, pero tuvo que casarse con su hermano Cao Pi 曹丕, destrozando el corazón de los amantes, hecho agravado por la muerte de Lady Zhen al poco de contraer matrimonio. Cao Zhi 曹植, en su viaje de vuelta a casa, soñó que su amada volvía de la muerte y emergía del Río Luo 洛河 para conversar con él. Símbolo del amor de ambos es una almohada que Cao Pi 曹丕, el esposo de Lady Zhen, dio a su hermano al morir su esposa. Más tarde el emperador quiso ver en este poema una alusión a la legendaria Princesa Mi quien, según la leyenda, también emergió de las aguas del Río Luo.

para terminar a nivel del suelo, en un poblado, un camino o un puente arqueado por donde cruzan unos viajeros.

Las siguientes dinastías, la *Sui* 随代 (581-618 n.e.) y *Tang* 唐代 (618-907 n.e.), continuaron la decoración con murales en las tumbas. Las grutas de los *Tang* 唐代 son las mismas que las de la anterior dinastía, las situadas en Yungang 云岗, Longmen 龙门 y Mogao 莫高. Estas pinturas, al igual que las anteriores épocas, poseen elementos de influencia foránea que contribuyen al enriquecimiento de la pintura en China. Así, en las escenas budistas recreadas en las tumbas se advierte la presencia foránea del mecenas, personajes que, al igual que en la pintura occidental adquieren una gran relevancia entre los pintores. Estos mecenas aparecen en una posición principal en la escena junto al propio Buda, y con un tamaño a veces mayor que éste.

El hecho de rellenar toda la superficie sin dejar ningún espacio en blanco es característico de las pinturas murales budistas. A diferencia de las pinturas chinas que conocemos en las que el “vacío” ocupa gran parte del soporte, en las grutas budistas el “*horror vacui*” domina toda la escena. En algunas obras parecen dejarse unos espacios en blanco entre escena y escena, espacios de los que se vale el pintor para representar elementos a su gusto y a su manera. En estas escenas podemos percibir una mayor libertad de los pintores que se dedican a plasmar episodios costumbristas de gran maestría.

Coetáneo al *Budismo*, en esta época se desarrolla la *Escuela del Dao* como pensamiento dominante que va ganando adeptos en gran medida, por lo que se erigieron infinidad de templos taoístas que también fueron decorados con pinturas en relación a las ideas de esta escuela de pensamiento, pero lamentablemente no han quedado grandes ejemplos.

Los restos más importantes de las tumbas *Tang* 唐代 se encuentran en Xi'an 西安. Esta ciudad vio erigir fastuosos mausoleos en honor de los más altos dignatarios de todos los tiempos que deseaban que tras su muerte fuesen recordados por su magnificencia. De

la misma manera que los faraones egipcios construyeron las pirámides para poseer una morada que le acompañara en su viaje a la otra vida, y fuesen recordados por las generaciones venideras, los emperadores *Tang* mandaron construir estos mausoleos que se concretan como los ejemplos más vastos en el campo de lo funerario en China. En Xi'an 西安 (Provincia de Shaanxi 陕西) se encuentran los tres mausoleos más importantes: el del Emperador Gao Zu 高祖 (r.618-626), también conocido como Liu Yuan 刘元, el del Emperador Tai Zong 太宗, o Li Shimin 李世民 (r.626-649) y el de Gao Zong 高宗, (r.649-683), y su esposa Wu Zhao 武照 o Emperatriz Wu Ze Tian 武则天 (r.690-705)⁴²⁸. Todos estos mausoleos tenían diferentes cámaras para el enterramiento y, eran en estos cubículos donde se plasmaban las pinturas. En muchas ocasiones el techo de las cámaras funerarias estaban decoradas con constelaciones, estrellas y escenas naturales, que ligan al difunto con su vida terrenal.

Al igual que la pintura mural, los emperadores *Tang* potenciaron las artes en todos los campos. Durante esta dinastía se fundó la primera academia de caligrafía para regular este arte, y en la que tenían cabida los mejores calígrafos de la época. Esta academia, del siglo VIII a.n.e., se llamó *Hanlin* 翰林 o “El Bosque de los Pinceles”⁴²⁹, y fue modelo para la creación de *Hanlin Tuhua Yuan* 翰林图画院 “Academia de Pintura Hanlin”⁴³⁰ creada con posterioridad por Huizong 徽宗.

En esta misma época florecieron infinidad de pintores, como Zhan Ziqian 展子虔 con su obra 《You Chun Tu 游春图》 “Excursión de Primavera” (Apéndice. Imag.5), Wu Daozi 吴道之 y Wang Wei 王维 también llamado Mo Jie 摩诃 (699-759).

⁴²⁸ Anzhi. Pag 49

⁴²⁹ Enciclopedia Británica: “*Hanlin Yuan, institución escolar de élite fundada en el siglo VIII n.e. en China para interpretar tareas literarias para la corte y establecer la interpretación oficial de los Clásicos Confucianos, que eran la base para el examen a funcionario necesario para acceder al nivel más alto de la burocracia oficial. La academia permaneció hasta 1911*”. La Academia Hanlin 翰林院 fue concebida como una institución que alberga a figuras del campo de la poesía y de la literatura.

⁴³⁰ Academia de Pintura fundada en el siglo XII por el Emperador Zhao Ji 赵佶 o Hui Zong 徽宗 (r. 1101-1125).

Wu Daozi 吴道之 o Wu Tao Hsuan⁴³¹ es el pintor más relevante de esta época, a quien se atribuyen más de trescientas pinturas murales en el templo de Chang'an 长安⁴³². Además de ser pintor, Wu Daozi 吴道子 aprendió caligrafía y ocupó el cargo de pintor real con el Emperador Xuan Zong 玄宗. De él también se dice: *Las Seis Leyes de la pintura, son difíciles de combinar. Sólo Wu Tao-Tzu de la dinastía Tang y Li Po-Shih (Li Kun-Lin) de la presente dinastía fueron capaces de combinarlos*⁴³³. El señor Wu 吴, junto a Mo Jie 摩詰, y el pintor de la siguiente generación Jing Hao 荆浩 (870-930), son los responsables, según las crónicas y los eruditos, del inicio de la *Pintura Shan Shui Hua* 山水画. De entre las obras de Wu Daozi 吴道之 cabría destacar “*El Emperador y su hijo*” (Apéndice. Imag.6) en la que apreciamos una escena típicamente femenina en la iconografía occidental, en la que el Emperador, cual Madonna italiana, sostiene en sus brazos a su hijo que parece ser el futuro Buda⁴³⁴. Se dice que Wu Daozi 吴道之 antes de ponerse a pintar⁴³⁵ bebía vino, y que nunca tomaba apuntes de sus obras sino que, la contemplación atenta de la naturaleza le proporcionaba una serie de sentimientos y sensaciones que, una vez retirado en su estudio plasmaba en la obra pictórica; *todo lo que he preparado está en mi mente*⁴³⁶. Este rasgo fue común entre los pintores chinos, y era una típica mirada taoísta a la naturaleza, en la que el pintor se liberaba del método y expresaba el Qi 气 de lo observado. En actitud meditativa contemplaban la naturaleza, almacenando en su mente todos los datos correspondientes a colores, matices de sombras, perspectivas.... todas aquellas características que luego puedan servir para confeccionar la pintura. En el taller, apaciblemente recostados viajaban por las pinturas, como los inmortales lo hacen entre el cielo y la tierra.

⁴³¹ “Some Tang and Pretang Text on Chinese Painting”, Pag. 232

⁴³² Anzhi, pag. 49

⁴³³ “Two Sung texts on Chinese painting and the landscape of 11th-12th centuries”, Pag. 90.

⁴³⁴ Zhang, Anzhi, Pag.65

⁴³⁵ “Some Tang and Pretang Text on Chinese Painting”. Pag. 232

⁴³⁶ Zhang, Anzhi, Pag. 64

A Wang Wei 王维 (699 – 759), del que dijimos era conocido como Mo Jie 摩詰, no hay que confundir con el teórico Wang Wei 王微 de los *Jin Del Este* (265-420), quien también fue un destacado pintor y poeta⁴³⁷ durante la dinastía *Tang* 唐代.

Las pinturas de Wang Wei 王维 están realizadas en tinta negra y aguadas, técnica que enriquece estéticamente a sus pinturas *Shan Shui Hua* 山水画⁴³⁸. De su producción no se conservan originales, sólo copias. Aunque Wang Wei 王维 estuvo ligado a los círculos oficiales, con el tiempo abandonará estos cargos para convertirse al budismo.

Poeta, calígrafo y pintor, Wang Wei 王维 supo combinar perfectamente estas artes, hasta el punto de que Su Dong Po 苏东坡 (más conocido como Su Shi 苏轼), poeta de la época, dice de él: *cuando pruebo los versos de Mo Chieh, encuentro pinturas en sus poemas, y cuando veo sus pinturas veo poemas en ellas*⁴³⁹

Esta sentencia de Su 苏 nos muestra la relación que venimos comentando entre la poesía, la pintura y la caligrafía, manifestaciones artísticas de las que Wang Wei 王维 fue un maestro. En la obra de R. B. Acker “*Some Tang and Pretang Text on Chinese Painting*” se hace referencia a la obra 《*Xin Tang Shi Xuan* 新唐诗选》 “*Una nueva antología de la poesía Tang*” de Mr. Kojiro Yoshikawa, en la que se dice:

*Si Tu Fu es el poeta que canta a la belleza de las emociones del corazón humano, y Li Po el poeta que canta a la belleza de las acciones humanas, entonces Wang Wei es por excelencia el poeta que canta a la belleza de la naturaleza*⁴⁴⁰

⁴³⁷ Si seguimos a Isabel Cervera, Wang Wei 王微, de los Tang, sería en responsable de un tratado sobre pintura Shan Shui, conocido con el nombre de 《*Hua Shan Shui Lun* 画山水录》.

⁴³⁸ El inicio del género *Shan Shui Hua* 山水画, que nació con la ayuda del Budismo, es el punto de arranque en el paso entre la edad clásica china y la edad moderna, paso que se contemplará en *la Dinastía Song* 宋代.

⁴³⁹ Su Dong Po 苏东坡, en la obra de Mr. Ono extraída de “*Some Tang and Pretang Text on Chinese Painting*”, pag. 266

⁴⁴⁰ *Idem*. Pag. 266

Aunque destacó en las tres artes, Wang Wei 王维 se consideraba más un pintor que un poeta o un calígrafo. En una de estos poemas, dice:

*En este mundo presente
soy erróneamente llamado un poeta;
en una existencia primera
debería haber sido un pintor.
Que no puedo dejar a un lado
Esta ocupación extra
Es algo reconocido
Por mis contemporáneos
¡qué verdaderas son estas palabras!”⁴⁴¹*

Características de los pintores chinos fueron sus excentricidades. De la misma manera que el pintor Wang Mo 王默 pintaba utilizando como brocha su propio pelo⁴⁴², otro pintor llamado Zhang Zao se valía de su mano como pincel para representar las más bellas escenas y podía manejar dos pinceles al mismo tiempo y trazar escenas diferentes con cada uno de ellos⁴⁴³. Estas excentricidades fueron vistas como actos de rebeldía contra las convenciones sociales de su tiempo.

Una de las características principales de la *Dinastía Tang* es la promoción de las artes, que coincide con el florecimiento de la pintura *Shan Shui Hua* 山水画. Se sabe que el Emperador Tai Zong 太宗 (r.627 – 649) se valió de la pintura como medio de propaganda de su reinado, destacando para ello el género de Figuras como el más idóneo.

En la siguiente época, *Wu Dai Shi Guo* 五代十国, *Cinco Dinastías y Diez Estados* (907–960 n.e.), destaca la figura de Jing Hao 荆浩 (870-930), considerado como uno de los primeros pintores del género *Shan Shui Hua* 山水画, y un renombrado teórico del arte.

⁴⁴¹ *Idem.* Pag 268

⁴⁴² “Some Tang and Pretang Text on Chinese Painting”, pag 299

⁴⁴³ Zhang, Anzhi. Pag. 65

Ya vimos, en el capítulo *Pintura y Pensamiento*, los *Seis Principios* de la pintura de Jing Hao 荆浩, entre los cuales el concepto de *Jing* 景 es visto como la necesidad del artista de expresar los cambios de la naturaleza, de igual importancia que la habilidad con el pincel o con la tinta. Todas las cosas están en continuo movimiento y el pintor debe ser capaz de plasmar en la escena esa mutabilidad de los elementos naturales. Los paisajes de las estaciones del año, y los diferentes aspectos que lo conforman son cosas vivas y en continuo movimiento, y la capacidad del pintor está precisamente en la habilidad de captar y representar esos cambios naturales.

Además de la faceta de teórico, Jing Hao 荆浩 fue un renombrado pintor que supo expresar el *Jing* 景 en sus pinturas plasmando la naturaleza en sus más variados cambios. Para el estudio de estos cambios se retiró a las montañas donde su espíritu estaba más cerca de su tema de estudio, la naturaleza.

El período que nos ocupa, el de las *Cinco Dinastías*, se caracterizó por una desunión del país, algo que no ocurrió en las artes. En las nuevas capitales institucionalizadas por los nuevos estados y dinastías, caso de Chengdu 成都, las actividades relacionadas con el arte, y con la pintura en concreto, fueron dignas de admiración. En esta época destacan los formatos de rollo y los biombos como los dos soportes más frecuentes de la pintura.

Entre los pintores más relevantes de esta época podemos citar a Dong Yuan 董源 (934-962), de cuya obra sobresalen sus estudios de la naturaleza mediante el género *Montaña y Río*. Un ejemplo de sus pinturas es el titulado *《Xiao Xiang Tu 潇湘图》* “Imagen de Xiao Xiang” (Apéndice. Imag.7). Este cuadro muestra el escenario de su tierra natal y está elaborado siguiendo los principios establecidos por los teóricos de las anteriores dinastías. Podemos observar una gran vitalidad en el uso del pincel y de la tinta, así como un exquisito trabajo de pincelada, que acompañado por el buen estudio de los elementos de la naturaleza, da como resultado esta obra en la que con los mínimos elementos podemos alcanzar a representar la grandiosidad de lo que nos rodea. Al más puro estilo taoísta queda plasmada la esencia del espíritu que todo lo habita, la energía de

las cosas animadas, y los movimientos siempre constantes de *Wan Wu Xia Tian* 万物下天 *todo lo que hay bajo el cielo*. El vacío es apreciable en la totalidad de la obra, y esos espacios en los que la tinta no es necesaria se convierten en el tema principal de la escena. Los ríos no están reflejados, pero en sí mismos son la esencia de la obra, están visibles en espíritu pero no en materia.

En el género de Figuras sobresale Han Huang 韓滉 (723-787), quien en sus obras, se deleita representando a los campesinos y otras figuras cotidianas. Los encuentros entre pintores y poetas en escenarios naturales era algo cotidiano, y Han Huang 韓滉 dedica una de sus obras a la representación de este mundo de letrados. En la obra *《Wenyuan Tu* 文园图 *“Jardín de Literatos”* (Apéndice. Imag.8) podemos observar lo que se esconde tras estas reuniones. Tres literatos conversan pacíficamente en un escenario natural, mientras un sirviente se dedica a la tarea de preparar la tinta para escribir. Parece que la caligrafía que acompaña a la pintura fue realizada por Zhao Ji 赵佶, el Emperador Huizong 徽宗. La composición se presenta armónica en todos sus sentidos, y el pintor capta el espíritu de los personajes con gran maestría, dotando al espacio intelectual de paz y armonía.

La *Dinastía Song* 宋代 (960-1279 n.e.) dio paso a una época de relativa calma, si la comparamos con la anterior dinastía caracterizada por la división del País del Centro. Esta nueva dinastía del norte convivía con los *Jin* 近代 (1115-1234), y fue fundada por el emperador Taizu 太祖 (r. 960-976)⁴⁴⁴. En este período podemos destacar la figura del emperador Hui Zong 徽宗 (1100-1125) como gran promotor de las artes. Como vimos anteriormente en relación a la historia de China, en la dinastía *Song* tuvo lugar un renacimiento del Confucianismo. En literatura sobresalieron obras de buena calidad de poetas como Mi Fu 米芾 (1051-1106) que dominaban con gran maestría tanto la pintura como la poesía. En pintura se gestaron las ya comentadas teorías artísticas, que marcarán el desarrollo de la *Pintura de Montaña y Río*, posibilitando su evolución cuyo máximo apogeo tuvo lugar durante la *Dinastía Yuan* 元代 (1277-1368).

⁴⁴⁴ Tai Zu 太祖 fue el nombre de reinado que adoptó Genghis Khan.

Con la *Dinastía Song del Norte* (960-1126 n.e.), se afianzan las formas que imperarán en la *pintura de paisaje* China. Emplean con preferencia el formato de rollo vertical, en el que se conjugan los tres elementos del paisaje: montaña *shan* 山, río *shui* 水 y ser humano *ren* 人.

Al igual que en las anteriores dinastías se crearon las academias literarias, en esta época tuvo lugar la creación de la academia de pintura. La función de ésta era formar a los pintores y promocionar a aquellos más relevantes dentro de la misma. Los pintores eran convocados a ciertos exámenes por orden imperial y podían adquirir altos estatus al ingresar en las citadas academias. El Emperador Hui Zong 徽宗, a quien se debe la institucionalización de la academia de pintura, concedió un título especial a los pintores que comenzaron a ser considerados *pintores letrados* para diferenciarse de los *pintores no letrados* o sin categoría imperial.

Mi Fu 米芾 (1051-1106) es conocido en los anales de la historia como un pintor de escenas del bajo Changjiang 长江 (*Yangtsé*). Posee un estilo propio conocido como “*Las montañas nubladas de los Mi*”, que heredará su hijo Mi Youren 米友仁 (1074-1153). Para muchos críticos el estilo de estos pintores está muy cercano a la concepción de la pintura del impresionismo europeo ya que en ambos el pintor se basa en pinceladas de gran vitalidad y en escenas algo difuminadas para lograr una sensación única en la naturaleza. Estos impresionistas, al igual que los pintores chinos, estaban preocupados por los cambios de la naturaleza e intentaban reflejarlos en el soporte con técnicas similares en resultado a las chinas.

Como reflejo de su técnica tenemos la obra “*Montañas y Ríos*” (*Apéndice. Imag.9*) en la que apreciamos la habilidad del pintor para captar la naturaleza en pleno movimiento. La neblina domina toda la composición y deja entrever los picos de las fastuosas montañas divisadas a lo lejos, todo un estudio de los elementos y del método. El olvido del método tiene como resultado la obra de Mi Fu 米芾.

Las obras de Mi Fu 米芾 están caracterizadas por esa pincelada rápida y vivaz, y por una técnica en la que el detalle deja de ser entendido como hasta ahora. Los detalles

de Mi Fu 米芾 hay que apreciarlos dentro de esa obsesión por los cambios de la naturaleza, por ese estudio también detallista de escenas de grandes brumas y por unas montañas que dejan ver su altura a través de las bajas nubes del primer término. La espontaneidad como producto extraído del olvido del método, es vista aquí en su máxima expresión.

El hijo de Mi Fu 米芾, Mi Youren 米友人 (1074-1153), fue también un importante pintor y calígrafo, cuya fama fue mayor que la de su progenitor. Como hemos dicho, la técnica de los Mi 米 es muy similar, siendo difícil diferenciar las obras de uno y otro. Quizás la obra más conocida de Youren 友人 sea 《Xiao Xiang Qi Guan Tu 潇湘奇观图》, “Extraño paisaje de Xiaoxiang” (Apéndice. Imag.10), de igual motivo que la obra de Dong Yuan 董源, de la anterior dinastía. Zhuang Jiayi y Nie Chongzheng⁴⁴⁵ inciden en el hecho de que Mi Youren 米友人 llevó a cabo un estilo de pintura propio. Para estos autores su labor se debe al hecho de romper con la tradición imperante hasta el momento, caso de la *Pintura de Montaña y Río* en azul y verde, y creó un tipo de pintura nuevo que marcará su desarrollo en épocas posteriores. Mi Youren 米友人 utilizó la tinta con agua sin añadirle ningún tipo de pigmento, y realizó un tipo de pintura caracterizada por las nieblas y paisajes grisáceos. Este procedimiento rompe totalmente con el método de corte confuciana, y aproxima a los pintores a la ansiada liberación. En este encenario natural, la presencia del ser humano queda sobreentendida en la plasmación de edificaciones en un segundo plano. Con esta alusión no es necesario introducir ninguna figura humana para poder entablar la relación naturaleza-ser humano.

La pintura *Shan Shui* 山水, difiere de la época en la que se ejecute y del lugar en el que se lleva a cabo. En esta obra, Mi Youren 米友人 representó la zona de Hunan 湖南, caracterizada por las fuertes lluvias que azotan durante los meses de verano. Debido a la gran cantidad de lluvias, el paisaje se presenta con un tipo de neblina característica de las pinturas chinas. Las montañas se dejan entrever por la niebla, y el escenario se torna gris

⁴⁴⁵ Zhuang, Jiayi & Nie Chongzheng “ *Pintura china tradicional: historia cantada en poemas sin voz*”, traducido por Chen Gensheng, China International Press, 2000 pag.62

y húmedo. El cambio de técnica de Mi Youren 米友人 está acorde con el tipo de escenario que se nos presenta en esta zona de China. Como veremos más adelante, y como cualquiera que haya observado una pintura china, la niebla será una constante en este tipo de “*Pinturas de Montaña y Río*”, en las dinastías siguientes.

Tanto Mi Fu 米芾 como su hijo, deben ser considerados dentro del primer grupo de pintores de los *Bei Song* 北宋, *Song del Norte*. Bajo el apelativo de *pintores letrados*, *Wen Ren Hua* 文人画, los dos Mi 米 se basaron en el estudio del método, pero luego transformaron el modo de entender una pintura, concediendo más importancia al espíritu de las cosas.

De entre los pintores preocupados por captar la esencia de la naturaleza, en la época de los *Song* 宋 podemos nombrar a Fan Guan 范瑋 y Guo Xi 郭熙 (1068-1085).

Fan Guan 范瑋 basaba todas sus pinturas en los estudios de la naturaleza, sus cambios y la relación del ser humano como parte de ella. De su pensamiento Zhang Anzhi relata *Fan Guan dijo: es mejor imitar la naturaleza que imitar hombres muertos; es más importante poner atención a nuestros propios pensamientos y sentimientos que a la imitación de la naturaleza* ⁴⁴⁶. La representación del espíritu de nuestros propios sentimientos y pensamientos es más importante que la imitación de la naturaleza. Para Fan Guan 范瑋 la naturaleza sería el medio por el cual el pintor puede plasmar sus propios sentimientos en la obra. Nuestros sentimientos están por encima de todo y, una vez atendidos, dice Fan Guan 范瑋, podemos dedicarnos a la imitación de la naturaleza. Imitar los sentimientos de la naturaleza nos acerca más a los ideales de la *Escuela del Dao* y a los valores del individuo.

El estudio de la naturaleza *in situ* es el objetivo de la pintura de Fan Guan 范瑋, como podemos ver en el rollo colgante titulado 《*Xi Shan Xing Lu Tu* 溪山行旅图》 “*Escena de viaje entre riachuelos y montañas*”, 206,3 x 103,3 cm, Museo del Palacio Nacional, Taiwán, (*Apéndice. Imag.11*) en el que unas mulas que caminan por un sendero dan el título a la composición. En esta obra los contrastes de tinta clara y oscura son

⁴⁴⁶ Zhang, Anzhi, obra citada, pag. 105

utilizados para la representación del cielo y para las texturas de las montañas, las tonalidades claras para reflejar los espacios más difusos en la lejanía, y las oscuras para lo referido a las montañas y sus vegetaciones. La vista utilizada sugiere al espectador la grandiosidad de las montañas, vista que fue denominada por Guo Xi 郭熙 como *Ping Yuan* 平远 o “*Vista Plana*”. De la misma manera que en el cuadro de Mi Youren 米友人 comentado arriba, Fan Guan 范宽 sitúa una casa casi en el centro de la composición, manteniendo la relación ser humano-naturaleza, pero recalando que las montañas exceden en tamaño a cualquier construcción humana. Lo que proviene del ser humano debe adaptarse de forma natural al resto de los elementos para ser Uno con el Todo. Catalogada como la única obra conservada del maestro, para su realización se retiró al *Montaña Hua*, Hua Shan 华山, en la que, albergado por las montañas, riachuelos, cascadas y los propios inmortales taoístas... observó y estudió todos estos elementos. La montaña central lo domina todo y su grandiosidad deja perplejo a cualquier caminante. Desde su cima desciende una cascada que desemboca en el río, completando el ciclo de la naturaleza, sin disturbar y manteniendo el *Wu Wei* 无为 del que hablaban los del *Dao* 道. Una casa se deja entrever entre los árboles y nos da cuenta de la pequeñez de las cosas hechas por el ser humano.

Como dice el maestro Zhang Zheng Quan en la obra referida, la “*Pintura de Montaña y Río*” aparece en el Reino de *Wei* 魏代 (220-265 n.e.) y la Dinastía *Jin* 晋代 (265-420 n.e.), prospera en la *Dinastía Sui* 隋代 (581-618 n.e.) y *Tang* 唐代 (618-907 n.e.) y culmina en la *Dinastía Yuan* 元代 (1277-1368 n.e.).⁴⁴⁷

Son muchos los pintores dedicados al género *Shan Shui* 山水, pintores que se basan de la naturaleza para plasmar sus propios sentimientos. Las escenas se nos presentan ante nuestros ojos como una pequeña parte de la esencia que contiene la naturaleza, y en ellas, a lo lejos y en la distancia, podemos observar alguna figura que se adentra en la profundidad de las montañas. La pequeñez del individuo en comparación a la grandiosidad de la naturaleza es algo que preocupa a los pintores de este género.

⁴⁴⁷ Zhang Zheng Quan tesis doctoral pag.29

Junto con Fan Guan 范瑯 debemos mencionar a Guo Xi 郭熙 (1068-1085), al que ya vimos como teórico. Guo Xi 郭熙 fue también un renombrado pintor, cuyo estilo pictórico estuvo influenciado por las técnicas de su época, y que gozó de un buen puesto en la Academia Imperial bajo los *Song* 宋代, al igual que su coetáneo, Fan Guan 范瑯. En este momento los *Song* 宋代 tenían a la cabeza al Emperador Shen Zong 神宗 (1067-1085), quien fue admirador de las pinturas de Guo Xi 郭熙, hasta el punto de que en la época de este emperador el palacio estuvo decorado con sus pinturas.

Las obras de Guo Xi 郭熙 están caracterizadas por una técnica propia. En este tipo de obras de *Montaña y Río*, la destreza en el uso de la tinta logra una calidad inigualable en la representación de las texturas de las montañas. Para Guo Xi 郭熙 el estudio de la naturaleza se basa en la observación de los cambios de ésta, unido a un estudio científico de los diferentes puntos de observación y plasmación de una escena de la naturaleza. La única obra que nos queda de este maestro es la que lleva el título de 《*Zao Chun Tu* 早春图》 “*Primavera Temprana*” (Apéndice. *Imag.12*) que parece estar fechada en el 1.072. Esta obra es ejemplo de la habilidad del pintor para captar la mutabilidad de la naturaleza. En esta obra, la llegada de la primavera hace que la naturaleza cambie, el agua sólidas y congelada en lo alto de las montañas se muta a líquido, formando los ríos que llegarán al mar para cambiar su naturaleza dulce en salada. De las montañas emergen los primeros brotes de vegetación como recordatorio de que el invierno se acabó. El mundo del ser humano se ve reflejado sigilosamente en una serie de casas que aparecen escondidas en la parte derecha de la composición, y que tienen idéntica finalidad que la pintura de Fan Guan 范瑯, resaltar la pequeñez del ser humano con respecto a la naturaleza.

Contemplando esta obra el espectador es capaz de sentir la grandiosidad de la montaña, de la naturaleza misma y percibir su *Qi* 气 o *espíritu*. No se trata de plasmarla en el soporte como si de una fotografía se tratase, sino representar las características que hacen a la montaña y a los ríos tener la majestuosidad que les corresponde. La primavera está naciendo y el espectador lo puede percibir por medio de la contemplación de la obra. En este estado planteado en la pintura, el individuo se siente un elemento más de la

naturaleza, que lo liga a su propio origen, o como dirían los seguidores de Zhuang Zi 庄子, volver al origen siguiendo los movimientos naturales del *Dao* 道.

Siguiendo en el tiempo, aparecen los conocidos como “*Los Cuatro Grandes de los Song del Sur*” (1.127–1.279 n.e.), que son Li Tang 李唐 (1050-1130), Liu Songnian 刘松年 (1190-1224), Ma Yuan 马远 (1190-1225) y Xia Gui 夏圭 (1180-1244). Anterior al establecimiento de la *Dinastía Song del Sur*, Ma Yuan 马远 y Xia Gui 夏圭 crearon una escuela conocida como *Ma Yuan-Xia Gui* 马远夏圭, que era conocida con la abreviatura de *Ma Xia Jia* 马夏家, “*Escuela Ma Xia*”: *entre el último florecimiento de los Song del Norte y el principio del destacado estilo de paisaje de los Song del Sur (1127-1279), la escuela Ma Yuan-Hsia Kuei, merece un poco de atención* ⁴⁴⁸.

En el capítulo de la obra de Teng Ch'un, 《*Hua Ji* 画记》 “*Sobre Pintura*”, dedicado al periodo de la *Academia Imperial de los Últimos Song del Norte y los Primeros Song del Sur*, Teng Ch'un dice: *los llamados Cuatro Maestros de la dinastía Song del Sur, Li Tang, Liu Sung-nien, Ma Yuan y Hsia Kui llegaron a ser miembros de la Academia* ⁴⁴⁹. Todos estos pintores estuvieron dedicados a diferentes géneros pictóricos pero compartieron la afición por la *Pintura de Montaña y Río* en algún momento de su trayectoria, por ejemplo Li Tang 李唐 fue un reconocido pintor de figuras humanas y Ma Yuan 马远 destacó además como pintor de flores y pájaros.

Li Tang 李唐 (1.050–1.130) aprobó el examen a la *Academia Imperial*, desarrollando su actividad artística bajo el patrocinio de la casa imperial. La temática llevada a cabo por Li Tang 李唐 se centra en las montañas, ríos... al igual que Ma Yuan 马远 y los otros “*Cuatro Grandes*”. Como ejemplo de su obra podemos destacar “*Paisaje Lluvioso*” (*Apéndice. Imag.14*) que presenta una escena de rollo de mano que *sugiere lo que le ocurrirá a la tradición del paisaje monumental* ⁴⁵⁰ y que fue atribuido

⁴⁴⁸ Jung Maeda, Robert. Capítulo 3 de la tercera parte

⁴⁴⁹ *Idem.* Pag.126

⁴⁵⁰ Jung Maeda, Pag.140

por Dong Qichang 董其昌⁴⁵¹ a este pintor. En esta obra, el autor representa el curso del río desde la cima de las montañas hasta el fondo del valle con *tres botes, dos grandes y uno pequeño, navegan por el río que se expande en la niebla*⁴⁵². Entre las montañas se deja entrever un pabellón, quizás de aquellos que se alejaron de las ciudades para reencontrarse con el origen. A Li Tang 李唐 se le debe el desarrollo de la *Pintura Shan Shui* 山水画 propia de los *Song del Sur*.

La pintura de Li Tang 李唐 está envuelta de esos elementos que la naturaleza posee, que nos aproxima a las posibilidades del entorno y que mantiene la buena armonía con todo lo que le rodea. *las montañas son amistosas y sus escalas armonizan con la actividad humana*⁴⁵³. Actividad que queda reflejada por la representación de los barcos y el pabellón.

Mientras que los *Song del Norte*, (960-1126 n.e.) se dedicaron a plasmar escenas de la naturaleza muy amplias, es decir, representando el todo de la escena contemplada, con los *Song del Sur* 南宋代 éste fenómeno difiere en gran parte debido a que los paisajes del sur de China no tienen tantas montañas como los del norte. En el sur la niebla inunda todas las montañas y éstas emergen como –pellizcos de la tierra–, aislados y sin continuidad entre ellos. Con el cambio de los *Song del Norte* a los del *Sur* también se cambia la concepción de la pintura. Estas diferencias en las escenas están marcadas por la diferencia geográfica de China. Como si de topógrafos se trataran, los pintores saben diferenciar una montaña del sur de una del norte y pueden plasmarla en el soporte con las más exquisitas calidades.

Ma Yuan 马远 (1190-1225), descendiente una familia de miembros de la *Academia Imperial*⁴⁵⁴ de pintura fue un gran maestro en este arte. Una de sus obras 《*Ta Ge* 踏歌》 “*Pasos y cantos*” 139,5 x 111,3 cm. (*Apéndice. Imag.13*), muestra una escena de grandes dimensiones caracterizado por montañas escarpadas, con la niebla propia de

⁴⁵¹ *Idem.*

⁴⁵² *Idem.* Pag.141

⁴⁵³ *Idem.* Pag.140

⁴⁵⁴ “*Pintura tradicional china: historia cantada de poemas sin voz*”, Pag.68

las montañas del sur y en la cual se puede ver un poema de Wang Anshi 王安石 (1021-1086) caligrafiado por Zhao Kuo 赵扩⁴⁵⁵, que parece ser el origen del título de la pintura. *Las últimas dos estrofas del poema rezan: -la gente goza de su vida en un año de ricas cosechas, danzando y cantando sobre los caballones*⁴⁵⁶. Como podemos ver la relación de la pintura con la caligrafía es un hecho. En esta obra el artista representa las montañas del sur de China y coloca en primer lugar a un grupo de seis personas que parecen estar cantando y bailando. Siguiendo la traducción del poema podemos decir que los personajes de la pintura están festejando con danzas y canciones el buen año de cosechas acaecidas. En muchas culturas el festejo alrededor de la recogida de las cosechas es un modo de ofrenda a la tierra, por los frutos recibidos. Se trata de un serie de festejos en honor a la buena estación que tuvieron, a lo fructífero de lo recogido y a la alegría que inunda los cuerpos de aquellos que tienen la seguridad del alimento durante unas cuantas estaciones.

El hijo de Ma Yuan 马远 heredó el oficio de su padre y continuó con su formación en la Academia Imperial. De su producción podemos destacar una pequeña obra, de hoja de abanico, titulada “*A la luz de las Lámparas, esperando a los invitados*” (24,8 x 25 cm, Museo del Palacio de Taiwán) en la que se narra el momento previo a la llegada de un invitado, como reza el título. La construcción principal, donde espera el señor de la casa, se sitúa en un segundo plano, siendo el primero dedicado a la representación de unos árboles, como si éstos escondiesen al mismo edificio y éste se integrase perfectamente en la armonía del paisaje natural.

Para concluir con los “*Cuatro Grandes de los Song del Sur*” debemos nombrar a Xia Gui 夏圭 (1180-1230) quien, como Ma Yuan 马远, también fue miembro de la Academia Imperial e integrante de la escuela *Ma Xia Jia* 马夏家. Su obra titulada 《*Xi Shanqing yuan tu* 溪山清远图》 “*Escena de riachuelos y montañas claras y distantes*” (Apéndice. Imag.15) de 3,000 cm. de longitud⁴⁵⁷ nos muestra a un pintor preocupado por las texturas de las montañas y por las distancias variables. Sus pinceladas se presentan más vivaces, si queremos, que las de Ma Yuan 马远. Su técnica sólo emplea la tinta y el

⁴⁵⁵ “*Primer Ministro de los Song del Norte*”, *Idem*. Pag.71

⁴⁵⁶ *Idem*. Pag.71

⁴⁵⁷ Zhang, Anzhi, Pag.121

agua consiguiendo los matices de color con la aplicación de estos dos materiales. Su gran maestría con el pincel se puede observar en la realización de las texturas de las rocas, que están más cercanas a un estudio científico de la naturaleza que a una pintura, en el sentido de que con la tinta y el agua consigue unas tonalidades y unos efectos hasta ahora nunca vistos en la pintura china que son capaces de representar la propia forma de las cosas; esto se consigue captando su esencia. El *vacío* es una de las características de su pintura, algo que podemos apreciar en sus obras y que, en la imagen comentada, además posee el valor añadido de ser el eje de la composición.

Los pintores *Song* 宋代 fueron grandes maestros que supieron ver en la naturaleza el mejor de los ejemplos para representar una pintura, ya sea de *Montaña y Río*, como hemos venido comentando, o de *Flores y Pájaros*, tema del que nos ocupamos ahora. A estos elementos de la naturaleza el pintor les concede unas características que aluden a las virtudes del ser humano. Como dijimos el pino, bambú, ciruelo... poseen elementos intrínsecos que convierten a este género en un enlace entre la esencia de la naturaleza y el espíritu del ser humano. Con la representación de un tipo u otro de flores los pintores transmitían diferentes tipos de deseo, tema que desarrollaremos más detenidamente en el capítulo dedicado a los sentimientos.

Se dice que el Emperador Hui Zong 徽宗 fue un experto en el género de “*Flores y Pájaros*” y que bajo su mandato se impulsó la pintura. Del Emperador es la obra titulada 《*Ruihe Tujuan* 瑞鹤图卷》 “*Grullas de buena suerte*” (Apéndice. *Imag.16*), composición que refleja una bandada de veinte grullas que están emprendiendo el vuelo desde un tejado. *las grullas simbolizan auspicio y longevidad en China*⁴⁵⁸. Huizong 徽宗 supo captar la esencia de los animales al representarlos naturalmente, en movimiento, como seres vivos.

En el género de *Flores y Pájaros* destacan pintores como Mi Fu 米芾 dedicados a la representación de las cuatro flores más representativas de las virtudes humanas en China, conocidas como *Cuatro Caballeros*, el ciruelo, la orquídea, el bambú y el

⁴⁵⁸ “*Chinese Painting and Calligraphy: 5th century BC- 20th century AD*”, Pag.29

crisantemo. Normalmente las escenas de los *Cuatro Caballeros* se acompañaban de una caligrafía que narraba episodios relacionados con el tema representado. En unos casos los pintores narraban el poema con imágenes, y en otros el pintor confeccionaba una obra a la que el poeta, valiéndose de la caligrafía, le dedicaba un poema. Este trabajo en común entre pintores, poetas y calígrafos es un hecho importante en la historia de la pintura china.

En esta misma época de los *Cuatro Grandes*, dedicados al género *Shan Shui* 山水, se llevó a cabo una de las obras más representativas en el *Género de Figuras* de la pintura china, ya mencionada en este capítulo. Se trata de 《*Qingming Xiaoxiang Tu* 清明潇湘图》 “Escena del lado del río en la fiesta *Qinming*” (Apéndice. Imag.2) obra del pintor Zhang Zeduan 张择端 como documento gráfico para la comprensión de la cultura, costumbres, oficios gremiales y toda la agitación propia de una capital como lo fue Kaifeng 开封.

Con la llegada de la siguiente dinastía *Yuan* 元代 (1277-1368 n.e.) se desencadenan una serie de acontecimientos que marcarán cambios decisivos en el campo de las artes. La *Dinastía Yuan* 元代 estuvo formada por emperadores mongoles, que tienen a la cabeza a la mítica figura de Genghis Khan 成吉思汗, y su nieto Kubilai Khan 忽必烈. Estos emperadores ocuparon el territorio chino y se hicieron con el control de las rutas comerciales.

Con la implantación de la *Dinastía Yuan* 元代 la etnia *Han* 汉 que hasta ahora tuvo el control de todo el territorio y que ocupó un papel privilegiado en la historia de China por encima del resto de minorías o etnias, ven menguar su poder.

En el año 1.206 se nombra a Genghis Khan, conocido como Tai Zong 太宗, como emperador de esta nueva dinastía sin precedentes en la historia de China. Este personaje se convertirá en el *Gran Khan de los Mongoles* y hará de su dinastía un periodo de prosperidad, engrandecimiento económico y expansión territorial. El nieto del *Gran*

Khan, Kubilai Khan 忽必烈, fue un personaje relevante en la historia que se rodeó de personajes de diferentes étnias y culturas, durante su mandato.

Muchos de los artistas que gozaron de gran prestigio en la anterior dinastía de los *Song* 宋代, con la llegada de los *Yuan* 元 emigran a las montañas en un intento por recuperarse y por estudiar la naturaleza⁴⁵⁹. En su acto de rebeldía contra la sociedad del momento estos pintores contribuyeron a la culminación del *Género de Montaña y Río*. Muchos de los pintores *Song* 宋 reclutados por la nueva dinastía para trabajar en la corte, no rehusaron manifestar sus sentimientos contrarios a la dinastía reinante, y desarrollan un tipo de pintura sarcástica en la que, mediante metáforas pictóricas, plasman ese sentimiento contrario a los nuevos dignatarios.

Con la *Dinastía Yuan* 元代 asistimos al cierre de la *Academia Imperial*, que tanta importancia tuvo anteriormente. Hasta este momento había dos tipo de pintores; los dedicados a representar el papel del ser humano en la naturaleza como plasmación de sus propias emociones (*letrados*) y los ligados a la academia (*profesionales*). Con la *Dinastía Yuan* 元代 se mantiene la misma división de pintores en: *pintores letrados* dedicados a la pintura como plasmación de sus propias expresiones, y *pintores no letrados*, que consideraban la pintura como oficio. El *pintor letrado* era un intelectual con formación académica, que considerarán el método como limitación de la libertad creativa, por lo que se ven obligados a abandonar el ambiente de las academias para marchar a la naturaleza. Mientras que los *pintores no letrados* consideran la pintura como oficio.

Esta división de la pintura se mantendrá a partir de este momento y marcará un hito en la historia de la pintura china. A los *pintores letrados* se les tenía alta estima entre los círculos más influyentes de la sociedad. Muchos de ellos, al abandonar las academias vivieron apartados de las sociedades. Su maestría hizo que todos aquellos que quisiesen conseguir una pintura debiesen ir al lugar de los inmortales, a las montañas e intentar adquirir sus obras. Eran personas alejadas de las ciudades, de la corte, de la política y de

⁴⁵⁹ Zhang, Anzhi, Pag.133

la sociedad, y retirados en las montañas encontraron el refugio de paz anhelado en la ciudad.

Estos reclusos de la naturaleza nos legaron una serie de pinturas relevantes para la historia, ya que viviendo en las montañas, entre la naturaleza y observando los cambios de ésta vuelven al estado primigenio del ser humano, y en ella encuentran el cobijo necesario para dedicarse a pintar la esencia de las cosas. Generalmente se dedicaron al género *Shan Shui* 山水, mientras que los *pintores no letrados* sienten más predilección por escenas figurativas y de retratos, como encargos.

Pintores sobresalientes de esta época fueron Qian Xuan 钱选 y Zhao Mengfu 赵孟頫. Qian Xuan 钱选 (1239-1299) se retira de la ciudad para vivir en las montañas, es un pintor *letrado* que se alejó de corte, para refugiarse en la naturaleza, como inspiración para sus pinturas. Ejemplo de estos estudios es su obra “*Casa en las montañas Fuyu*” (Apéndice. Imag.17) en la que siguiendo el estilo *Shan Shui* 山水 de los *Tang* 唐代, utiliza las tonalidades verdes y azules, para el agua y las montañas respectivamente. La escena se desarrolla en los parajes de las montañas *Fuyu*. El agua domina casi toda la composición y la montaña queda relagada a una parte pequeña de la escena, reflejo de la orografía de esta zona de China. Qian Xuan 钱选 supo extraer en esta obra la esencia de la naturaleza, dotando al cuadro de una sensación de calma y sosiego propia de quien está contemplando este paraje, donde el *vacío* inunda todo, pero al mismo tiempo ese espacio es el protagonista de la obra... la representación del río no necesita la tinta para conocer de su existencia. Qian Xuan 钱选 continúa con la tradición del paisaje de montañas verdes y ríos azules de los *Tang* 唐代, al que confiere un nuevo estilo pictórico. Este pintor destaca también en el estudio y realización del género *Hua Niao Hua* 花鸟画, de *Flores y Pájaros*, así como *Ren Wu Hua* 人物画, de *Figuras*, y *Dong Wu Hua* 动物画, *Animales*.

Zhao Mengfu 赵孟頫 (1254-1322), por su parte, destaca en el campo de la caligrafía y de la pintura de aquellos *Wen Ren Hua* 文人画, *Pintores Letrados*. De él sabemos: *Chao Mengfu alcanzó un puesto elevado en el Colegio Han Lin (...) su mujer*

fue también una artista de considerable talento⁴⁶⁰. La saga de los Zhao 赵 es de gran importancia ya que tanto su mujer como su hijo fueron destacados pintores. Desarrolló un tipo de pinturas de figuras muy característica al emplear dos tonalidades en la ejecución de sus obras, extraída del juego de tonalidades de la tinta china. Ejemplo de su trabajo tenemos la obra 《Yu Ma 浴吗》 “Bañando caballos” (Apéndice. Imag.18,19,20), representación de una escena cotidiana dentro del género de caballos, uno de sus predilectos. Los caballos eran uno de los temas más importantes de los Yuan 元代, quizás debido a la relación tan estrecha que mantenían los mongoles con este animal. La calidad de esta obra radica en el empleo sutil de la tinta para representar el agua, que cubre las piernas de las figuras y de los caballos. Sus cuadros de flores también fueron importantes.

La figura de Zhao 赵 está ligada a la de su mujer y a la de su hijo, todos ellos pintores durante los Yuan 元代. Guan Daosheng 管道升 (1262-1319), su esposa, fue versada en caligrafía, poesía y pintura. Entre su producción destaca el género *Hua Niao* 花鸟, Flores y Pájaros, con la realización de bambúes en tinta negra de gran calidad técnica, como es el caso de la obra “Bosquecillo bajo una llovizna nebulosa”, 23,1 x 113,7 cm. (Apéndice. Imag.21), en la que el vacío ocupa gran parte de la composición haciendo que el espectador centre toda su atención en el propio bambú. Este elemento de la naturaleza es el único protagonista de la escena, lo que eleva su estatus. El epígrafe de la obra fue escrito por la propia pintora, que relata los motivos de la elaboración de la composición, y el colofón *kuanzhi* 款识, plasma la relación simbólica de la misma, que no es otra que la relación cultural de los chinos con el bambú, que según la tradición se asociaba con la fidelidad, ya que a la muerte del mítico emperador Shun 舜, las mujeres lloraron su pérdida sobre bambúes.

Guan 管 desarrolló un estilo pictórico muy elaborado, y quizás por haber sido esposa de un pintor de tan renombre, pudo gozar de cierta libertad para dedicarse a esta labor. El hijo de Zhao 赵 y de Guan 管 fue también pintor y llevó a cabo un tipo de obras que asemejaban a las de su padre en el empleo de dos tonalidades.

⁴⁶⁰ “A Chinese Biographical Dictionary”, Herbert A. Giles, LL. D. late H.B.M. London Bernard Quaritcha and Shanghai Kelly and Walsh, limited. Printed by E. J. Brill, Leyden, 1897,

La época de los *Yuan* 元 es característica de una cierta disconformidad de los pintores con el gobierno, y en sus pinturas reflejan ese sentimiento. Si bien estos pintores fueron contrarios a que una dinastía de “extranjeros” los gobernaran, este sentimiento no fue representado en la pintura con aspectos violentos, o agresivos. Al contrario estos pintores continuaron representando la naturaleza y sus componentes y su acto de rebeldía estuvo dirigido al abandono de los modos de vida que tuvieron durante la anterior dinastía y marcharon a las montañas, aunque en algunas obras podemos encontrar elementos ocultos de gran simbolismo que dejan patente la situación del momento. Abandonar los modos de vida tradicionales, alejarse de las ciudades, de la corte y de sus fastos para encontrar refugio en la montaña liga a estos pintores más al estado natural del hombre.

Destacan también en esta época los llamados –*Cuatro Grandes de la Dinastía Yuan*–, a saber: Huang Gongwang 黄公望, Wu Zhen 吴镇, Ni Zan 倪赞 y Wang Meng 王蒙. Este grupo de artistas vivieron alejados de las ciudades encontrando el estado anhelado para la creación en las montañas, concretamente en Hangzhou 杭州, que fue centro importante de producción artística durante la anterior dinastía.

El precursor del periodo de los *Cuatro Grandes* es Huang Gongwang 黄公望 (1269-1354)⁴⁶¹, conocido como *Da Chi* 大蚩, *el gran chiflado*, por sus actitudes algo excéntricas, y que destacó en el *Género de Montaña y Río*. Como sus coetáneos, estuvo en contra de la nueva dinastía y renunció al cargo que tenía en la administración dedicándose a viajar por el país estudiando la naturaleza, de la que representaba sus cambios. En las pinturas de Huang 黄 podemos ver un estilo de pinceladas más libres que las de las pinturas de los *Song* 宋代. Su pincel deja esos trazos sinuosos característicos de su producción, que hacen de la pintura un ejemplo de un cierto tipo de abstracción de la naturaleza. Esa necesidad de plasmar la esencia de los elementos y sus cambios la

⁴⁶¹ Según plantea Kuo Da Wei, pag.77, Huang Gongwang 黄公望 fue autor de una obra teórica llamada “*Secretos en pintura de paisaje*” en la que trata los cuatro defectos de las pinturas. Lo más destacado es la dependencia y el esclavismo, en la imitación, que está cercano a los planteamientos de que la pintura no puede ser mera representación de los objetos.

podemos ver en “*Moradas en las montañas Fuchun*”, 33 x 689,9 cm. (Apéndice. *Imag.22*), que refleja el paisaje típico de la zona de Hangzhou 杭州, cuya orografía se caracteriza por el menor tamaño de las montañas, y una mayor abundancia de agua. Si a esto unimos el hecho de que la naturaleza es observada desde la *Distancia Elevada* (*gaoyuan* 高远), la sensación de pequeñez de las montañas es mayor.

Como el resto de pintores dedicados a la observación del entorno, Huang 黄 supo extraer esos elementos que hacen que lo contemplado cobre vida ante nuestros ojos. Sus pinturas viajan por el cielo, a vista de inmortal.

Wu Zhen 吴镇 (1280-1354), llamado *-el daoísta de la flor del melocotón-*⁴⁶² fue maestro durante un período de su vida. Sus estudios de bambúes están acompañados de un poema que él mismo componía y plasmaba en la pintura una vez concluida. Se dice que debido a su extravagante personalidad nunca vendió ninguna pintura sino que las regalaba a quien las mereciera. Este hecho muestra una vez más la importancia que éstos pintores chinos (literatos) concedieron a la pintura, entendida como un modo de vida y no como un producto mercantil. Quizás su obra más importante sea *《Yu Fu Tu 渔父图》* “*Pescador*” (Apéndice. *Imag.23*), obra en la que la naturaleza se muestra magistral ante nuestros ojos. El tema de los pescadores fue uno de sus predilectos. En esta obra las montañas de grandes dimensiones dan paso al río que desciende serpenteando por las montañas hasta alcanzar el primer plano del rollo en el cual podemos ver la figura de un pescador en su barca. Este personaje en soledad podría recordar las emociones que los propios pintores sentían ante la inmensidad de lo que les rodeaba. El individuo está en un segundo plano del cuadro y la naturaleza cobra su mayor importancia por encima de cualquier otro elemento.

Por su parte Ni Zan 倪赞 (1301-1374) es quizás el más renombrado de los *Cuatro*. *NiZan (...) un famoso artista solitario de la dinastía Yuan, popularmente conocido como 無錫 el Recluso de Wu-hsi, de su hogar en Kiangsu. Rehusó entrar en la vida pública, y dedicó su amplia fortuna a coleccionar viejos libros y pinturas. (...) Previendo el*

⁴⁶² Isabel Cervera, pag. 188

derrocamiento de la dinastía Yuan, distribuyó su riqueza entre sus parientes y tomó refugio en la pobreza oscura, ambulando sobre los lagos y los ríos de Kiangsu ⁴⁶³. En sus obras dedica una gran parte del espacio al *vacío*, como en su obra “*Maderas y valles del Monte Yu*”, 95,3 x 35,9 cm. (Apéndice. Imag.24)). En las pinturas de Ni Zan 倪瓚 la primera parte de la composición normalmente muestra un espacio de terreno, una isla o saliente de la tierra hacia el agua (mar, río o lago) que da paso a una visión plana del escenario. La escasez de tinta en las obras del maestro las dota de un aire de calma y armonía, e influye sensaciones pacíficas para con los elementos allí representados. En algunos casos una pequeña casita recuerda los dos mundos, el natural y el de la intervención de la mano humana, que conviven en equilibrio. Ni Zan 倪瓚 fue conocedor de la caligrafía, poesía y pintura, algo que podemos apreciar en esta misma obra en la que aparecen dos caligrafías, una suya (parte superior derecha) y la otra realizada, al parecer, por el propio emperador Qian Long 乾隆 (parte superior izquierda). El colofón de la obra dice:

*vemos las nubes y las embadurnamos con
nuestros pinceles
bebemos vino y escribimos poemas.
Los sentimientos joviales de ese día
Persistirán a lo largo de los cambios en los que hemos
tomado parte* ⁴⁶⁴

Sus obras se caracterizan por espacios luminosos que se consiguen manteniendo el color natural del papel, es decir, Ni Zan 倪瓚 dedica gran parte de sus obras al *vacío* como un elemento más de la naturaleza y de su pintura. Contemplando esta obra el espectador siente cierta complicidad con el propio pintor. Todos los sentidos se activan al contemplar la obra e incluso podríamos llegar a percibir la atmósfera del paraje.

En las pinturas del maestro nunca aparece una figura humana. Al ser preguntado por esta ausencia, Ni Zan 倪瓚 respondió que en este mundo no había gente real. Esta

⁴⁶³ “*A Chinese Biographical Dictionary*”

⁴⁶⁴ Traducido del chino al inglés en www.metmuseum.org

afirmación, extraída de la obra de Anzhi⁴⁶⁵, nos muestra el pensamiento del pintor. Para éste la naturaleza y sus elementos constituyen lo real del mundo, mientras que el individuo, que no es real, no merece ser incluido en sus pinturas.

Wang Meng 王蒙 (1308-1385), fue descendiente de Zhao Mengfu 赵孟頫, dato que corrobora la transcendencia de esta familia en el campo de la pintura. Debido a su oposición a la política del momento renuncia a su cargo y emigra a las montañas, pero finalmente fue apresado y murió en la cárcel. De entre sus obras hay que señalar “*Chozas con techo de paja en el Monte Tai*” (Apéndice. Imag.25), en la que los cambios de la naturaleza se muestran con la presencia del viento. La vista de la composición hace que la montaña se despliegue majestuosa ante nuestros ojos. En medio de la naturaleza y escondido entre los árboles apreciamos una construcción. La temática de la choza de paja fue un elemento muy recurrente como alusión a la vida de retiro⁴⁶⁶.

Wang Meng 王蒙 estuvo preocupado por los problemas políticos de su momento, y prueba de esto es su obra “*Duelo en las Montañas Qingbian*” (Apéndice. Imag.26). Según James Cahill la obra refleja los terribles sucesos que estaban ocurriendo en la transición entre la dinastía *Yuan* 元代 y la llegada de los *Ming* 明代. Aunque más adelante se dice que no podemos saber la autoría de la obra ya que podría haber sido realizada por el primo del pintor, lo cierto es que la técnica parece ser la de Wang Meng 王蒙, y que la pintura en sí es una respuesta al problema social de su tiempo. James Cahill dice: “*la composición puede ser reconocida como variante de un tipo usado por Wang y otros paisajistas de significar la idea de aislamiento del mundo*”⁴⁶⁷

Los pintores *Shan Shui* 山水 de los *Yuan* 元代 fueron destacados y muy influyentes en las dinastías posteriores. Hemos visto como detrás de una pintura de Montaña y Río también podemos encontrar alusiones a los problemas políticos y sociales.

⁴⁶⁵ Anzhi, pag 146

⁴⁶⁶ *el erudito vive, aunque sólo sea por un tiempo, en armonía con la naturaleza, como un hombre sencillo. A cambio tiene la posibilidad de perseguir sus propios placeres sin limitaciones.* Köneman, pag.177

⁴⁶⁷ Pag. 25 de la obra

Sin aludir en ningún momento a escenas violentas y manteniendo la naturaleza como base, el pintor de esta época es capaz de plasmar esta actitud.

Este sentimiento contrario a la política del momento se pudo apreciar también en las pinturas del género de *Caballos*, *Ma Hua* 马画, como parte del género de *Figuras* y el de *Animales*. Los pintores que estuvieron al servicio de la corte, caso de Ren Ren Fa 任仁发 (1254-1327) se dedicaron a ironizar al gobierno mediante metáforas pictóricas. En la obra de este pintor 《Er Ma Tu 二马图》 “Dos Caballos”, los animales, uno gordo y de animado aspecto, y el otro flaco y cabizbajo, simbolizan el estado corrupto y el estado incorrupto. A este respecto el pintor escribió:

*en el caso de los funcionarios letrados de este mundo, la gordura y la magrez están relacionados con el hecho de si son corruptos u honestos. Quien está dispuesto a ser magro para engordar al país, puede ser considerado persona honesta; pero quien empobrece al pueblo para hacerse gordo él mismo, es un hombre corrupto y debe avergonzarse*⁴⁶⁸.

El caballo gordo lleva puesta la brida pero tiene sueltas las riendas mientras que el caballo flaco trae puesta la brida y limitadas las riendas⁴⁶⁹.

*una cabalgadura o funcionario, con tal que esté libre de ataduras, correrá sin control atropellando a la gente; en cambio, un caballo o funcionario sujeto a las restricciones, puede cumplir sus deberes con ahínco y honestidad*⁴⁷⁰.

Este tipo de pinturas satíricas nos da cuenta del pensamiento de los pintores chinos de este momento, una sátira que podría ser comparable con las *Pinturas Negras* de nuestro maestro Goya, pinturas en las que la única finalidad era satirizar y ridiculizar al

⁴⁶⁸ Zhuang Jiayi y Nie Chongzheng, obra citada, pag.91

⁴⁶⁹ *Idem.*

⁴⁷⁰ *Idem.* Pag.92

estado, al gobierno, a sus leyes y a todos aquellos y aquellas que se estaban engordando con una posición privilegiada en el estado. A partir de este momento las pinturas chinas poseerán una serie de elementos ocultos que nos darán cuenta de las sensaciones del pintor, de sus propios sentimientos y pensamientos, y de esa necesidad de transmitir inquietudes del momento.

Aunque las pinturas satíricas no son el centro de nuestro estudio hemos convenido incluir este ejemplo como prueba de que la naturaleza, en este caso el caballo como elemento de ésta, son susceptibles de ser utilizados para plasmar el pensamiento de los pintores. En lugar de representar objetivamente los problemas de su pueblo recurriendo, como ocurre en occidente, a la representación de elementos violentos que plasmen esas realidades de la política, los pintores chinos se siguen valiendo de la naturaleza a la que dotan de “iconografías” extraídas de la esfera de lo humano.

Además de la característica pintura de rollo *huazhou* 画轴, con los *Yuan* 元代 todavía se realizaban pinturas murales. En este momento cabe destacar las “*pinturas murales del Templo Yongle*” 永乐壁画, situado en la provincia de Shaanxi 陕西. Este fue el lugar de nacimiento de uno de *Ba Xian Dao* 八仙道 los -Ocho Inmortales Taoístas-. Los temas de los muros están referidos a deidades taoístas así como la narración de sus historias. Estas pinturas son importantes por el hecho de que en sus muros aparecen las firmas de los pintores. Aunque los temas se centraron en estas figuras taoístas, los pintores se valieron de escenarios naturales para representarlos. Los dioses taoístas insertos en conversaciones, están rodeados de espacios naturales, recreando su propia vida como inmortales que ocuparon las montañas como su residencia, y que lograron vivir entre los dos mundos, por los que se desplazaban volando.

El género *Hua Niao* 花鸟, de *Flores y Pájaros*, fue muy desarrollado en la pintura *Yuan* 元, y el tema de los “*Cuatro Caballeros*” se siguió utilizando. Ejemplo de esto son los cuadros de Wang Mian 王冕 (1287-1359) para quien la mera representación de un ciruelo implica algo más que la propia representación de su forma. “*Flores de ciruelo en tinta*” (Apéndice. Imag.27) refleja la capacidad de Mian 冕 para plasmar en el soporte las

esencias de las flores, que son las protagonistas de la composición. Esta rama de flores de ciruelo se asoma al cuadro por el lado derecho dando la sensación de una escena natural, aunque no es necesario representar el fondo, dominado por la tonalidad del papel, el *vacío*.

La dinastía mongola de los *Yuan* 元代 (1271-1368) dio paso en la historia a los *Ming* 明代 (1368-1644). Esta dinastía floreció en el campo de las artes y en concreto en el de la pintura. Debido a que los *Yuan* 元代 rompieron con las tradiciones de las dinastías anteriores, los *Ming* 明代 se caracterizarán por la recuperación de las instituciones de las épocas doradas de los *Tang* 唐代 (618-907) y de los *Song* 宋代 (960-1279). En este sentido, el cierre de la *Academia de Pintura* tuvo sus días contados con la instauración de esta dinastía. La *Dinastía Ming* 明代, será considerada la última dinastía propiamente china, es decir de los *Han* 汉, ya que precede a una de origen manchú, la última dinastía de los *Qing* 清代 (1644-1911).

Con la apertura de la academia, los emperadores pretendían acabar con el estado de libertad que habían tenido los artistas en la anterior dinastía, e instaurar una especie de “mecenazgo”.

*(...) los primeros emperadores, Hongwu (r.1368-1398) y Xuande (r.1426-1435) quisieron imponer personalmente las nuevas directrices(...)Hongwu entendió el mecenazgo como una manera de imponer a los artistas sus propios criterios, separándoles del concepto de libertad creativa que por el contrario había prevalecido con la dinastía mongola*⁴⁷¹

Los *Ming* 明代 son los responsables del establecimiento de la Academia de Pintura que impulsará el desarrollo de las finas artes en China. Un personaje importante de los *Ming* 明代 fue el mismo emperador Tai Zu 太祖 (r. 1368-98) quien de la misma

⁴⁷¹ Isabel Cervera “*Historia del Arte Chino*”, V.II pag.58. Los emperadores referidos en esta cita, parecen ser los emperadores Tai Zu 太祖明 o Zhu Yuanzhang 朱元璋 (r.1368-98) y Xuan Zong 宣宗 (r. 1425-35).

manera que hiciese el emperador Hui Zong 徽宗 impulsará las artes en todo su contexto, y para quien la academia estaba concebida como una manera de gobernar a los pintores y concretar el método. El otro emperador relevante a este respecto es Xuan Zong 宣宗 (r.1.426 – 1.432) quien concedió más libertad a los pintores y una relevante importancia al género *Shan Shui* 山水.

En la esfera de la pintura una de las características de la dinastía *Ming* 明代 es el establecimiento y posterior desarrollo de dos tipos de escuelas frecuentadas por pintores que se dedican a la pintura en su tiempo libre⁴⁷²; *Zhe Jia* 浙江, *Escuela de Zhejiang*, (llamada *Escuela de Zhe*) y *Wu Jia* 吴家⁴⁷³, la *Escuela de Wu* nombre dado antiguamente a la ciudad de Suzhou 苏家. Estas dos escuelas desarrollaron un tipo de pinturas en las que los letrados ocupan una parte principal, con pintores contrarios a los dictados de la academia imperial y que prefirieron dedicarse a la pintura con la libertad que le propiciaba la escuela, en lugar de dejarse manejar por los académicos. Mientras la *Escuela de Zhe* estaba integrada por pintores profesionales, la de *Wu* estaba dedicada a acoger a los pintores *amateur*.

Zhejiang 浙江 se encuentra en el este de China y su capital es Hangzhou 杭州, forma parte del delta del río Yangtsé 长江, y actualmente es la provincia más pequeña de China. Aquí se desarrolló la *Escuela de Zhe* en la primera mitad del siglo XV. A la cabeza del grupo estaba Dai Jin 戴进 (1389-1462) quien, como todos los de la época, fue un ferviente seguidor de la pintura de los *Song del Sur* 南宋代. En su producción destacan las escenas de *Figuras* y de *Montañas y Ríos*.

El primero de los integrantes de esta escuela fue Wu Wei 吴伟 (1450-1508). Su infancia coincidió con la etapa de transición de los *Yuan* 元代 a los *Ming* 明代. En este

⁴⁷² Kōnemman, 185

⁴⁷³ Suzhou 苏州 es conocida como la “Venecia de China”, por estar cruzada de canales. Antiguamente se le conocía a esta zona con el nombre de Wu 吴, por lo que la escuela de pintura recibió el nombre de *Escuela de Suzhou* 苏州家 o *Escuela de Wu* 吴家, siguiendo la tónica para la *Escuela de Zhe* 浙家, ubicada en la provincia de Zhejiang 浙江.

momento Wu 吴 fue invitado por un señor rico para educarse junto a sus hijos, y de esta manera pudo tener contacto con las artes más exquisitas de China. Al cabo de los años sirvió en la *Academia de Beijing*, pero fue exiliado por el emperador al sur. Wu Wei 吴伟 no volvería a la academia hasta que el emperador Xiao Zong 孝宗 (r.1487-1505) lo mandó llamar. Este emperador era un admirador de su pintura, a la que consideraba de gran calidad, tanto que le entregó a Wu Wei 吴伟 el sello de *–Número Uno en Pintura–*⁴⁷⁴, un distintivo de gran importancia en el momento. Wei 伟 poseía un carácter muy singular y además le gustaba beber, afición que le llevó a la muerte. Entre sus producción destaca el género de *Figuras* y de *Montaña y Río*. En la obra “*Escena de pesca alegre*” (*Apéndice. Imag.28*), podemos apreciar a primera vista una composición *Shan Shui* 山水 de gran calidad. La montaña parece emerger del lago a través de la niebla que inunda esa parte baja de la obra, mientras que en el lago se distribuyen diferentes barcos. Si nos acercamos a esta composición vemos en los barcos los pescadores charlan y comen rodeados de la paz y la serenidad que les proporciona la naturaleza recreada por el pintor. En esta pintura el maestro intenta reflejar no sólo la actividad de pescar sino también el momento que dedica al ocio, a través de charlas y almuerzos, compartiendo idéntico escenario. Es un cuadro de gran naturalidad a la hora de desarrollar el tema y en el cual podemos ver escenas de la vida cotidiana de los pescadores. El pintor se recrea en la naturaleza y en sus componentes reduciendo la figura humana a espacios insignificantes de la obra. Lo importante es representar los cambios naturales y los fenómenos que nos brinda la naturaleza.

La técnica del siguiente pintor, Zhang Lu 张路 (1464-1538), está más cercana a la de los pintores contemporáneos europeos que a sus coetáneos chinos. Esta técnica consistía en esparcir tinta encima del papel, y una vez esparcida y con un pincel grande, Zhang Lu 张路 llevaba la tinta de un lado hacia otro hasta conseguir extraer de la mancha de tinta el tema de la pintura. Sus cuadros son de gran calidad, como la obra 《*Wangyue tu* 望月图》 “*Esperando la luna*” (*Apéndice. Imag.29*), en la que el pintor consigue la textura mediante la aplicación de diferentes planos en el cuadro, cada uno de los cuales

⁴⁷⁴ Anzhi, pag.155

está tratado con la más exquisita de las calidades posibles. Los finos velos de tinta que componen las nubes esconden la esfera de la luna dando la sensación de ser una noche un poco brumosa. Los personajes del primer término observan la luna en medio de un follaje exhuberante y de gran calidad compositiva, calidad alcanzada por el empleo de finas capas de tinta esparcidas por el papel.

Wang E 王愕 es también uno de los integrantes de la *Escuela de Zhejiang* 浙江家 y, como algunos de sus colegas, también estuvo ligado a la Academia Imperial de Pintura. Una de sus obras 《Jiangge Yuantiao Tu 江阁远眺图》 “*Mirando a lo lejos desde un pabellón*” es una mezcla de las características de la pintura de los Song 宋代 unido a las técnicas de este pintor. En esta escena predomina el empleo de tonalidades claras. Propio de la pintura de Wang E 王愕 es la inclusión de zonas de niebla entre las cuales se divisa en la lejanía una montaña o la continuación de un río serpenteante, mostrando la realidad mutable de la naturaleza que hace que el agua se transforme en vapor y cree las nubes, que luego se mutarán en agua y caerán a la tierra transformando los campos en cultivos.

Otro de los integrantes de esta escuela fue Lan Ying 蓝瑛 (1585-1670). Las pinturas de Lan 藍 están influenciadas por las técnicas del pasado a las que une sus propias características pictóricas. “*Montaña y Río en Otoño*” (Apéndice. Imag.31) parece ser una de las pinturas que concreta sus técnicas. Las montañas escarpadas se levantan grandiosas ante la pequeñez de los árboles del primer término. Una construcción se eleva entre el bosque, en la que podemos vislumbrar un personaje de pequeña estatura y contemplando la naturaleza que se le despliega ante sus ojos. Toda la composición está dominada por tonalidades opacas y terrosas tal y como se muestra el otoño en la naturaleza.

Como ya mencionamos anteriormente, paralelamente al desarrollo de esta escuela surgió *Wu Jia* 吴家, la “*Escuela de Wu*”, en Suzhou 苏州, de la que Shen Zhou 沈周 (1427-1509) es su máximo representante y líder de la escuela. Suzhou 苏州 se encuentra

en la parte sur de la provincia de Jiangsu 江苏 y fue una ciudad de gran prosperidad económica por el comercio de la sal, y centro cultural de gran importancia por el florecimiento de escuelas de literatos como refugio de ilustrados. A ella llegaron numerosos pintores, poetas y calígrafos para desarrollar su arte al margen de la Academia Imperial. Estos pintores entienden la pintura como medio de vida, de la misma manera que venimos comentando en las diferentes dinastías. En las montañas encuentran el refugio, el descanso de las ciudades y el tema de sus obras.

Shen Zhou 沈周 fue un destacado pintor y poeta que desarrolló escenas de *Shan Shui* 山水, Montaña y Río. Su técnica bebe de los pintores de las *Cinco Dinastías* 五代 y del periodo *Yuan* 元代. Mucha de sus obras se centran en reflejar la vida de los letrados, caso de la obra 《Jingjiang Songbie Tu 京江送别图》 “Despidiendo amigos” (Apéndice. *Imag.*32) en la que descubrimos una nueva manera de entender la naturaleza, donde el ser humano aparece absorto ante la grandiosidad de lo que se muestra ante sus ojos, como en esta composición en la que el poeta aparece inserto en el ritmo de las cosas que le rodean. Los trazos se muestran perfilados y toda la composición se caracteriza por una atmósfera muy peculiar, dominada por el *vacío* que hace que el cielo y el río se fundan. Es la atmósfera lo más importante en la producción de Shen Zhou 沈周. Parece ser que este pintor nunca fue funcionario imperial sino que con edad avanzada fue llamado como integrante de 《Hanlin Tuhua Yuan 翰林图画院》, la “Academia de Pintura de Hanlin” en Beijing 北京, donde sus colegas no lo trataron nunca como uno más por lo que Shen 沈 renunció al cargo en la Academia y se retiró a Suzhou 苏州.

Wen Zhengming 文征明 (1470-1559), sucedió a Shen Zhou 沈周 al cargo de la Escuela. Fue un conocido poeta, calígrafo y pintor. Wen 文 se dedica a vender sus pinturas y caligrafías para ganarse el sustento para él y su familia viviendo como un pintor retirado, pero a la edad de cincuenta años, fue convocado para funcionario imperial de la academia de Beijing. Durante el transcurso de su labor en Beijing, Wen 文 pudo comprobar la corrupción de los funcionarios tras lo cual presentó su dimisión y regresó a Suzhou 苏州, de ahí su aprehensión hacia estos cargos.

Este personaje y su familia, destacaron en el campo de la pintura. Al igual que sus colegas de escuela, a Wen Zheng Ming 文证明 le gustaba plasmar la vida de los letrados, que era muy diferente a la vida de los funcionarios. El escenario que comparten los letrados son los patios de las partes traseras de las casas de la zona de Jiangsu 江苏. Estas casas poseen un patio trasero con lagos, riachuelos, pabellones, puentes... y todos los elementos que concretan un jardín chino. Este escenario es el más propicio para las tertulias de los letrados y para la confección de las más bellas obras de caligrafía, poesía y pintura. El tema de los jardines chinos está muy en consonancia con la pintura *Shan Shui* 山水. Los jardines chinos están formados a partir de elementos de la naturaleza; se trata de captar esos aspectos más significativos del entorno, como el agua y las montañas (*Shan Shui* 山水) y de esa manera poder representar, a modo de pequeño teatro, la belleza de la naturaleza. Estos jardines están confeccionados siguiendo los conceptos del *Feng Shui* 风水, tan en boga en los últimos años entre los círculos occidentales, y que se puede definir como la disposición geomántica de los habitáculos de la casa. El viento, *Feng* 风 y el agua, *Shui* 水 representan esta manera de comprender la vida diaria. Los mejores jardines chinos se encuentran en la zona de Suzhou 苏州, justo donde se desarrolla la “Escuela de Wu”. Una de las obras de Wen 文 es 《Chunqiu Fangyou tu 春秋访友图》 “Conversando en una montaña en otoño” (Apéndice. Imag.33). El escenario corresponde a la estación de otoño, apreciable en los colores que dominan la composición y que los ligam con las tonalidades marrones y ocre de esta estación. La montaña, el agua, los árboles, el cielo... todo forma parte de este conjunto natural en el que las figuras que contemplamos en primer término están enfrascadas en una conversación amena y rodeados de la paz que infunde el entorno que les rodea.

Además de Shen Zhou 沈周 y Wen Zhengming 文证明, la “Escuela de Wu” tiene otros dos representantes, Tang Yin 唐寅(1470-1523) y Qiu Ying 仇英 (1494-1552), que completan los “Cuatro Grandes de la Escuela de Suzhou”. Dentro de las aspiraciones de Tang Yin 唐寅 en la vida, estaba la de formar parte de los altos funcionarios imperiales. Este deseo se cumplió en parte, ya que Tang Yin 唐寅 alcanzó el primer lugar en el exámen provincial de Nanjing 南京, pero por desgracia no pudo desempeñar la labor de

funcionario debido a una serie de altercados por parte de un amigo suyo que lo implicaban en un fraude en los exámenes.

Al igual que muchos de sus colegas de dinastía, su estilo estuvo influenciado por las técnicas de la dinastía *Song del Sur* 南宋.

*(Tang Yin fue) un escolar y artista de la dinastía Ming.
Autor de 《史學提要》 ‘elementos de la historia’, y también
algunas poesías de alto orden*⁴⁷⁵

Este pintor destaca en la realización de pinturas de *Género Montaña y Río, Flores y Pájaros* y *Figuras Humanas* entre las que debemos señalar su predilección por las figuras femeninas. “*Tocando la flauta en el Río*” (Apéndice. Imag.34) es una obra dentro del género de *Montaña y Río* en la que incluye figuras humanas. En la composición aparecen dos barcas con dos personajes. Un de éstos toca la flauta con los pies metidos en el agua, mientras que el otro contempla y escucha la melodía de su compañero. La obra está compuesta de unas líneas claras y simples, todo ello unido a una atmósfera cálida. Observando la actitud de las figuras podemos ver que el sentimiento que les inunda es de alegría, y nunca de pesar o de melancolía. Están rodeados de la naturaleza, absorbiendo sus olores y disfrutando de los elementos que la componen.

El último de los integrantes de esta escuela, y no por ello menos importante, es Qiu Ying 仇英. Los escritos de la historia no nos han dejado muchos datos, ni siquiera podemos decir con seguridad su año de nacimiento y muerte. En su infancia, y antes de dedicarse al estudio de la pintura, Qiu 仇 se dedicaba profesionalmente a la decoración de los muros de las mansiones de las clases opulentas de la sociedad *Ming* 明代. Al igual que su colega Tang Yin 唐寅 aprendió del estilo del maestro de la escuela, Shen Zhou 沈周. Nosotros coincidimos con algunos teóricos en considerar a Qiu 仇 dentro de los “*Cuatro Grandes de la Escuela de Suzhou*”, aunque hay otros que lo sitúan dentro de los pintores

⁴⁷⁵ “T’ang Yin 唐寅 (T.子畏 H. 伯號). A. D. 1470-1523. En la obra “*A Chinese Biographical Dictionary*”, pag.715.

artesanos, y no lo consideran un *pintor letrado* como los integrantes de la Escuela. Una de sus obras conocidas es “*Charlando en un bosque de pinos*” (*Apéndice. Imag.35*). La escena está más cercana al mundo onírico que al real. Dos eruditos charlan tranquilamente en un escenario natural, mientras otros dos están ocupados en la preparación del té. Con el paso del tiempo y en las obras maduras del pintor podremos observar que esta técnica derivará en la técnica conocida como –*elaborada ejecución y doble color*–. Toda la composición está imbuída de una cierta sensación de fantasía. Las nubes y la neblina inundan las montañas de las que sólo somos capaces de observar el pico más alto, dando la sensación de que estamos contemplando la escena desde lo alto de las nubes, por donde cabalgan los inmortales.

Ajeno a la “*Escuela de Wu*” y casi al final de la *Dinastía Ming* 明代, debemos mencionar a Dong Qichang 董其昌 (1555-1636). Este personaje es más conocido como calígrafo que como pintor, pero en este último campo también desarrolló algunas obras de importancia para la historia de la pintura China. Algunos críticos los sitúan como miembro de la “*Escuela de Suzhou*”, pero no dentro de los “*Cuatro*”. Además de pintor, Dong 董 fue un destacado teórico del arte de la pintura. Debemos a él la división de la pintura en dos escuelas; la del *Norte* y la del *Sur*. De la *Escuela del Sur*, Dong 董 reconoce como el fundador a Wang Wei 王维 de la dinastía *Tang* 唐代, quien está seguido de pintores como Mi Fu 米芾 entre otros, y él mismo. Si Wang Wei 王维 fue el fundador de la *Escuela del Sur*, para la del Norte elige al pintor Li Sixun 李思训 (651-716).

De entre sus obras, y siguiendo el prototipo de la pintura en azul y verde, Dong Qichang 董其昌 nos legó un “*Paisaje*” (*Apéndice. Imag.36,37*) al más puro estilo de los *Ming* 明. El paisaje terrenal se va adentrando en el río, para fundirse con él. De izquierda a derecha, la composición va descendiendo para llegar a un plano recto en la parte izquierda, dando la sensación de que el espectador pudiera ser testigo de ese episodio desde el otro lado del paisaje.

El género *Hua Niao* 花鸟 fue muy popular entre los pintores, desde aquellos ligados a la Academia hasta los que apostaron por una vida de retiro, y constituyó uno de

los episodios más importantes del desarrollo de la pintura *Ming* 明代, donde Xu Wei 徐渭 es renombrado por sus escenas, en las que se aproxima a las pinceladas sueltas y rápidas, pudiendo compararse con los trazos ejecutados por nuestros pintores expresionistas. En estas obras no sabemos si es la tinta la que está por encima del papel o si por el contrario el papel deja ver las manchas de tinta. Las sensaciones y el espíritu de las flores queda esbozado en esta pintura, donde las formas desaparecen en función de esa esencia.

Vistas las características de los pintores y la trayectoria de la pintura china en la *Dinastía Ming* 明代, debemos pasar ahora a describir la última de las dinastías en China y que anticipa la edad moderna del país; la *Dinastía Qing* 清代 (1644-1911). En este periodo China comienza su andadura hacia lo que todos consideran en llamar –la modernidad– con el fin del periodo imperial, coincidiendo con un desarrollo de la economía, las artes y las relaciones entre las diferentes minorías del país. En lo que a las artes se refiere, es en esta época cuando se escribe la famosa novela 《*Hong Lou Meng* 红楼梦》 “*Sueño en el Pabellón Rojo*”, obra que relata el mundo privado de una mansión china gobernada por mujeres. Esta novela anticipa el tema de moda en el momento, la mujer.

En la política fue un momento de gran inestabilidad debido a la sucesión de diferentes episodios como *Ya Pian Zhan Zheng* 鸦片战争, *Primera Guerra del Opio* (1840)”, el alzamiento de los *Taiping* 太平 (1850), el movimiento liderado por Sun Yat-sen o Sun Zong Shan 孙中山 (1866-1925) y el *Wu Si Yong Dong* 五四运动 *Movimiento del Cuatro de Mayo de 1919*. La última de las dinastías chinas se concretó como una etapa en la cual la modernidad avanzaba en el país y por tanto los ideales de la antigüedad poco a poco fueron desapareciendo.

A diferencia de las anteriores dinastías, la *Qing* 清代 nunca consideró la necesidad de fundar una Academia de Pintura, pero parece que en su lugar se erigió un instituto dentro del palacio, en la ciudad de Beijing 北京. Este instituto tenía casi las mismas características que las anteriores academias imperiales, y congregó a numerosos pintores de talento. El insitituto adquirió una gran relevancia durante el gobierno del segundo,

tercer y cuarto emperador de la dinastía, conocidos como Kang Xi 康熙 (r.1661-1722), Yong Zheng 雍正 (1722-35) y Qian Long 乾隆 (1735-96) respectivamente. La temática del momento parece ser las damas de la corte, así como escenas patrióticas.

La división de pintores en esta época fue también un hecho. De esta manera se mantienen los *Wen Ren Hua* 文人画, *Pintores Ilustrados*, muchos de los cuales emigraron a las montañas bajo el apelativo de *pintores individualistas* cuyas pinturas en ocasiones contienen protestas políticas, los *pintores tradicionalistas* que recuperan la antigüedad y a los maestros de las anteriores dinastía y conforman un tipo de pintura como reinterpretación de la de los maestros del pasado, como el caso de Dong Qichang 董其昌, o los *pintores de las cortes, oficiales o profesionales* que estarán al servicio de la nueva corte manchú⁴⁷⁶.

Los *Si Wang* 四王, *Los Cuatro Wang* son característicos del segundo grupo comentado arriba. Estuvieron ligados a la academia y recuperaron a los antiguos. Los *Cuatro Wang* eran: Wang Shimin 王时敏 (1592-1680), Wang Jian 王鉴 (1598-1677), Wang Hui 王翬 (1632-1717) y Wang Yuanqi 王原祁 (1642-1715). Estos pintores junto con Wu Li 吴历 (1632-1718) y Yun Shouping 恽寿平 (1633-1690) son los más importantes que residían en Beijing 北京 en este momento, por lo tanto estaban de una u otra manera relacionados con el Instituto de Beijing. Los *Si Wang* 四王, estaban interesados en los maestros de la antigüedad de donde extraían sus propias técnicas, pero parece que de los Cuatro el único que verdaderamente mantuvo el estilo de los antiguos fue Wang Hui 王翬.

De los pintores que hemos denominado “*individualistas*”, tenemos a Gao Qipei 高其佩 (1672-1734) quien es recordado por ser el pionero de un tipo de pintura que utilizaba los dedos en lugar del pincel. Estos –*pintores de dedos*– son frecuentes a partir de este momento. Gao 高 utilizaba su propia uña para pintar las más grandiosas obras

⁴⁷⁶ Maxwell K. Hearn. Department of asian Art. The Metropolitan Museum os Art. www.metmuseum.org

pictóricas. Las líneas que consigue con el empleo de la uña son de gran delicadeza, proporcionando a la composición una atmósfera inusitada hasta ese momento.

Esta actitud extravagante marcaría el inicio de este grupo de pintores más cercanos a los planteamientos de la edad moderna europea del siglo XX que al momento en el que les tocó vivir. Con la caída de la *Dinastía Ming* 明代, muchos pintores emigraron de las ciudades y se retiraron a las montañas. En ellas encontraron el refugio que necesitaban para suplantar la pérdida de su dinastía. Estos pintores se hicieron monjes y habitaron en templos y monasterios Budistas y Taoístas, y por sus actitudes debemos enmarcarlos en el grupo de *individualistas*, de los que Gao Qipei 高其佩 parece haber inaugurado.

De entre los muchos pintores monjes que existieron podemos destacar a los conocidos como *Si Sen* 四僧, *Cuatro Monjes*, que son Hong Ren 弘仁, Ku Can 髡殘, Shi Tao 石涛 y Zhu Da 朱耷.

El primero de ellos, Hong Ren 弘仁 (1610-1633) se encuentra enterrado a los pies de la “*Montaña Amarilla*”, Huang Shan 黄山, que frecuentó en esta etapa de su vida. Especialista en pinturas de *Montañas y Ríos* 山水, sus obras más importantes son las dedicadas especialmente a la *Montaña Amarilla*. Este escenario, al sur de la provincia de Anhui 安徽, posee los paisajes más bellos de todo el país. Este lugar ha sido refugio de muchos pintores y poetas durante muchos años. Cada uno de los picos de esta fabulosa montaña posee un nombre, así tenemos: “*Nueve Dragones*”, “*Capital de la Hadas*”, “*Monje Taoísta*”... y así hasta cerca de 30 cimas que se sitúan por encima de los 1.500 metros de altura, lo cual hace que desde lo más alto de la montaña podamos observar el campo y los cambios constantes de la naturaleza. Este refugio de la naturaleza inspiró la serie de Hong Ren 弘仁 titulada “*Escenarios Naturales de la Montaña Amarilla*” (*Apéndice. Imag.38*) , compuesta de unos cincuenta rollos pintados.

El segundo de los *Cuatro Monjes* es Kun Can 髡殘 (1612-1686). Como el resto de sus coetáneos mantuvo cierta aversión hacia los *Qing* 清代, encontrando en las montañas

el refugio idóneo para aislarse de la sociedad creada por esta dinastía mongola. En las montañas, más concretamente en Nanjing 南京, se hizo monje y habitó en el templo de esta ciudad durante largo tiempo. La nostalgia por las anteriores dinastías queda reflejada en la recuperación del estilo pictórico característico de la *Dinastía Yuan* 元代, así como parece observarse un cierto parecido con las obras del Maestro Shen Zhou 沈周, representante de la anterior dinastía, la *Ming* 明代.

Una de las obras de Kun 髡, titulada 《Cengyan Diehe Tu 层岩叠壑图》 “Escena de terrazas de rocas y barrancos” (Apéndice. Imag.39), muestra su preferencia por el género de *Shan Shui* 山水 en el cual aplica tonos fríos, verdes y azules, que se acompañan de las diferentes tonalidades de la tinta. La buena definición de la montaña, a base de trazos muy finos, deja entrever el curso del río que serpenteante desciende la montaña hasta alcanzar los valles más próximos. Esta pintura está acompañada de un poema en la parte derecha del rollo, aprovechando el espacio que queda entre los picos de las montañas, constituyendo un buen ejemplo de adaptabilidad de la caligrafía a las exigencias de la pintura enriqueciendo el rollo estética y artísticamente hablando.

Para completar el grupo de los *Cuatro Monjes* debemos mencionar a dos pintores de gran relevancia en los círculos de artistas, tanto coetáneos como posteriores. Provenientes de familias nobles del momento, estos artistas nos legaron los mejores ejemplos de pinturas de la *Dinastía Qing* 清代. Estamos hablando de Zhu Da 朱耷, conocido por el nombre de *Ba Da Shan Ren* 八大山人, y Shi Tao 石涛.

Zhu Da 朱耷 (1626-1705) o *Ba Da Shan Ren* 八大山人, literalmente traducido como “Hombre de las Ocho Grandes Montañas”, era descendiente de un príncipe *Ming* 明代 que perdió todo su estatus de nobleza con la caída de ésta dinastía y la implantación de la siguiente de los *Qing* 清代, y que según Cahill fue primo lejano de Shi Tao 石涛. De fuerte carácter, Zhu Da 朱耷 se aisló en un monasterio para dedicarse a la enseñanza de la doctrina budista, de ahí que eligiese este pseudónimo extraído del *Sutra de las Ocho Grandes Perfecciones Humanas*. Su gran temperamento lo podemos vislumbrar a través

de una anécdota que narra cómo el Maestro tras escribir el carácter de “mudo” en la puerta de su celda, estuvo más de diez años sin hablar con nadie.

Parece ser que Zhu Da 朱耷 gastó buen parte de su vida en la enseñanza del *Budismo*, para luego sentirse más cercano a *Dao Jia* 道家, la *Escuela del Dao*, y que fue en su vejez cuando comenzó a dedicarse a la pintura, quizás influenciado por las doctrinas taoístas, más cercanas a la individualidad del pintor que las budistas. En algunos casos el pintor hacía juegos de palabras con los caracteres de su propio nombre, algo muy usual en el idioma chino. A este respecto, y según nos cuenta Anzhi, los cuatro caracteres del maestro, *Ba Da Shan Ren* 八大山人 eran enlazados de tal manera que parecían los caracteres de reír o llorar⁴⁷⁷, dependiendo del estado de ánimo del Mestro en ese momento. Como ejemplo de la relación de Zhu Da 朱耷 con la *Dinastía Ming* 明代, su autógrafo contenía dos caracteres que aludían al 19 de marzo 三月九日, fecha en la que el último emperador *Ming* 明代 se ahorcó en *Jing Shan Gong Yuan* 京山公园, el *Parque de la Colina de las Vistas* de Beijing 北京, dando fin a la dinastía.

Su estilo en ocasiones recuerda al de Xu Wei 徐渭 de los *Ming* 明代, quien basaba sus obras en la técnica de la tinta esparcida consiguiendo unas tonalidades en el papel similares a borrones de tinta. En este sentido, y aplicando la técnica de esparcido, los pintores, de cierta manera, dejan de ser “realistas” para derivar en un cierto “abstraccionismo” más cercano a las décadas próximas del siglo XX en Europa. En una de sus obras 《*Shan Shui Tu* 山水图》 “*Escena de Montaña y Río*” (Apéndice. Imag.40), vemos las características de la pintura china hasta el momento, como la liberación del pincel y de la pincelada que dan como resultado un estudio más cercano a las obras realizadas con carboncillo que a la tinta. Las sensaciones apreciadas enaltecen la posición del entorno. Las construcciones escondidas sobre la parte más alta de la montaña, son habitadas por el ser humano.

Si Zhu Da 朱耷 influyó en los pintores de las generaciones venideras, la figura del último de los *Cuatro Monjes*, Shi Tao 石涛 (Zhu Ruoyi 朱若依 o Yuan Ji 原济) (1630-

⁴⁷⁷ Zhang Anzhi, pag.196

1717-20), fue decisiva en la formación de un tipo de pintura característica de estas últimas etapas de la *Dinastía Qing* 清代 y del posterior desarrollo de la pintura china. Al igual que Zhu Da 朱耷 proviene de una generación de nobles *Ming* 明代 que perdieron poder con el alzamiento de los *Qing* 清代, y que Earle Jerome Coleman relaciona con un príncipe, siendo Shi Tao 石涛 de la 17 generación de descendientes⁴⁷⁸. Mientras que a Zhu Da 朱耷 el cambio de dinastía le llevó a mantener una postura de aversión hacia los *Qing* 清代, Shi Tao 石涛 fue perdiendo este sentimiento debido a que cuando los *Qing* 清代 se hicieron con el poder Shi Tao 石涛 era tan solo un bebe, y este sentimiento *anti-Qing* no se acució tanto en su persona como sí lo hizo en la de su contemporáneo.

La familia de Shi Tao 石涛 residió en lo que hoy es Guangxi 广西, pero tras la muerte del padre, emigró a las montañas donde se convirtieron al budismo⁴⁷⁹. Antes de su conversión, Shi Tao 石涛 viajó a muchas provincias chinas y pudo descubrir las montañas más importantes del país que representará más tarde en sus obras pictóricas. Los géneros a los que Shi Tao 石涛 se dedicó van desde bambús a rocas pasando por escenas de montaña y río *Shan Shui* 山水, en las cuales trata de representar aspectos de individualidad. Así tenemos las escenas de pescadores que solitarios se enfrentan a la labor de la pesca en unos escenarios naturales abiertos y en la inmensidad del río. En sus escenas se vislumbran sentimientos pacíficos tanto del ser humano como de la naturaleza y de la relación entre ambos.

Además de pintor, Shi Tao 石涛 (石 se traduce como piedra y 涛 como ola o desmán, así que una traducción podría ser *-Ola de Piedra-*), destacó como teórico de la pintura. Al contrario que el resto de sus contemporáneos, abandonó poco a poco el método de copiar de los antiguos. En su obra *《Hua Yu Lu 画语录》* “*Lenguaje de la Pintura*”, donde dice:

⁴⁷⁸ “*Philosophy of Painting by Shih Tao*”. Earle Jerome Coleman, Edt. Monton Publishers, The Hague, París-New York, 1978. Pag. 28. También en esta obra se mencionan algunos de los nombres de Shi Tao 石涛, son los siguientes: Tao Chi (el camino de la salvación), Chu Jo Chi, como nombre dinástico, Hsia atsun Che (el honorable uno ciego), Yuan-Chi (el príncipe de la salvación), Ku Kua (amargo melón), y Tai – ti –Tzu (el Puro Uno).

⁴⁷⁹ Paloma Fadón Salazar “*Breve Historia de la Pintura China*”, pag. 311

*Una persona que ha realizado completamente su potencial no tiene método. Esto no quiere decir que realmente no tenga un método, sino que su método es el no-método. Este es el último método.*⁴⁸⁰

Debido a esta necesidad por crear un método, las pinturas de Shi Tao 石涛 poseen diferentes estilos dependiendo del estudio realizado. En este sentido su figura la podemos relacionar con la de Picasso. Ambos pintores rompieron con la tradición pictórica del momento y crearon un nuevo estilo que será seguido por el resto de pintores de las diferentes escuelas. La búsqueda de un método propio tendrá gran repercusión en el grupo conocido como *Yangshou Ba Sheng* 扬州八怪 “Ocho Excéntricos de Yangzhou”, que veremos más adelante.

Una de sus obras características del género de bambúes es la titulada 《*Zhu Ju Shi Tu* 竹菊石图》 “Escena de Bambúes, Crisantemos y Rocas” (Apéndice. Imag.41) en la cual el pintor se basa en las cualidades de la tinta para crear esta atmósfera en la que los tres elementos del cuadro constituyen un todo armonioso. Dentro del género *Shan Shui* 山水, Shi Tao 石涛 confeccionó la obra “Incremento del Río Huai en Otoño” (Apéndice. Imag.42). El primer término de la composición está dedicado a la aldea, como espacio del ser humano, así como la barca que navega en el río en la que se representa una figura. La búsqueda del método de Shi Tao 石涛 liga a los pintores a un estado de mayor libertad creativa y esto es apreciable en sus pinturas. Shi Tao 石涛 rompe con el método de los antiguos pero no rompe con los temas de la pintura y continúa representando a la naturaleza desde su propia visión del método.

El método es lo que convierte al pintor en esclavo por lo que Shi Tao 石涛 en sus obra nos plantea una cierta descomposición de los objetos, objetos que previamente ha sabido componer y que cuando logra dominar su forma los descompone. El método planteado por los antiguos para pintar montañas y ríos no puede ser aplicado para todas

⁴⁸⁰ Shitao, en *Huayulu Bianhuazhang* 3. Siguiendo la traducción del original editado por Yaochang Pan, bajo el título de “*Peach the Acme and Perfection Because of Lofty Moralty. Reading Ju Ming*”, International Conference of Juming. www.juming.org.tw.

ellas, ya que al igual que las personas son diferentes unas de otras, las montañas y ríos también; no hay dos montañas y dos ríos iguales.

Las pinceladas en sus obras son enérgicas, propias de un pintor que sabe lo que quiere plasmar en un momento y que domina el arte de la pintura. De nuevo debemos mencionar a Picasso quien de la misma manera trató de aprender a componer objetos para de esta manera poder descomponerlos en su etapa cubista. En las obras de Shi Tao 石涛 la caligrafía forma parte de la composición. Así en esta obra aparece un poema caligrafiado por el pintor que dice que cuando estaba caminando por este paraje natural sintió el frescor del agua de la cascada y tuvo la necesidad de plasmar la escena.

La pintura china, que hasta este momento bebió de una u otra manera de las fuentes antiguas y de los grandes maestros, se vio influenciada en gran medida por la pintura occidental. En el siglo XVIII arribó a Beijing 北京 el misionero jesuita Matteo Ricci quien llevó a China cuadros de la Virgen y del Niño Jesús. A su vez lo hizo el también italiano Joseph Castiglione, quien estuvo cercano a la figura del Emperador y aprendió la pintura china *Hua Niao Hua* 花鸟画, de *Flores y Pájaros*, y *Ren Wu Hua* 人物画, de *Figuras*. Él aprendió las técnicas de la pintura china, e introdujo en los pintores chinos modas traídas de Europa, concretamente la perspectiva occidental y el gusto por los detalles en las composiciones. Como ejemplo de su trabajo con la pintura china tenemos la obra “*Cien Caballos*” (*Apéndice. Imag.43, 44*) en dos versiones. En una de ellas plasma la escena al modo de los pintores chinos, predominando el *vacío* y extrayendo la esencia de las cosas, mientras que el otro presenta idéntica composición pero afrontada desde el punto de vista de la pintura dominante en Europa en ese momento. A partir de ahora los pintores chinos y sus obras se verán influenciados por Occidente, aspecto apreciable también en la introducción del género de bodegón o naturaleza muerta inexistente en la pintura china.

En la misma época en que Castiglione y Ricci llegaron a China, en Yangzhou 扬州 se estaba gestando la *Yang Zhou Jia* 扬州家, *Escuela de Yangzhou* de gran importancia en este siglo XVIII. Esta localidad, situada en la provincia de Jiangsu 江苏, y próxima al Río Changjiang 长江, al igual que Suzhou 苏州 como centro de la *Escuela de Wu*, fue un

centro económico de gran importancia en el comercio de la sal. El comercio de este producto tan valorado por todas las civilizaciones, convirtió a Yangzhou 扬州 en el epicentro de los comerciantes y mercaderes de la época. Muchos de estos comerciantes convirtieron la ciudad en su residencia, enriqueciendo la economía de la zona y haciendo posible la llegada de pintores importantes que desarrollaron aquí sus trabajos.

En esta ciudad surgieron los *Yang Zhou Ba Guai* 扬州八怪, *Ocho Excéntricos de Yangzhou*, que son: Li Shan 李單 (1695-1755), Wang Shi Shen 汪士慎 (1686-1759), Jin Nong 金农 (1687-1763), Huang Shen 黄慎 (1687-1766), Gao Xiang 高翔 (1688-1759), Zheng Xie o Zheng Ban Qiao 郑板桥 (1693-1765), Li Fangying 李放膺 (1696-1755) y Luo Pin 罗聘 (1733-1799). Este grupo de pintores de espíritu *letrado* provenían de aquellos no adheridos a la academia que se unieron creando la escuela de Yangzhou 扬州. El apelativo de excéntricos era debido a sus actitudes fuera de lo normal, y a que *sus estilos fueron distintivos de esos en la moda del momento*⁴⁸¹, su pintura se desarrolló en la temática de *Flores y Pájaros y Figuras*, entre las que destacan los autorretratos, de los que los pintores chinos no nos dejaron grandes ejemplos⁴⁸².

De todos ellos, Jin Nong 金农 nos legó la obra 《双钩丛竹》 “*Grupo de bambúes en doble línea*” (Apéndice. Imag.45), en la que esta planta, del grupo de los *Cuatro Nobles*, ocupa el centro de la composición, y se rodea por filas de caracteres a ambos lados. La pincelada ya no está encaminada a crear la forma en sí misma, de un trazo, sino que ahora se concentra en delinear la forma del bambú, como si de un dibujo se tratase, dejando las partes interiores con la misma tonalidad que el soporte.

Dentro del mismo género de *Flores y Pájaros*, Luo Pin 罗聘 nos legó 《三色梅》 “*Ciruelo en tres colores*” (Apéndice. Imag.46), obra en la que con trazos de gran calidad consigue reflejar esa realidad natural, haciendo de la pintura una muestra fiel de los aspectos y sentimientos de las cosas.

⁴⁸¹ “*Chinese Painting and Calligraphy*”, pag. 71

⁴⁸² Según Fadón Salazar, Shitao realizó el primer autorretrato de la historia de la pintura china. Pag 314 de “*Breve Historia de la Pintura China*”

Para concluir con la historia de la pintura, y ya llegado el siglo XIX, debemos mencionar a una figura de gran carisma y renombre, el pintor Ren Xiong 任熊 (1820-1857). Como nos recuerda Anzhi, este pintor fue versado en las pinturas de retratos, pero paradójicamente las inclinaciones, actitudes y formalismos de sus personajes no coincidían con los cuadros que llevaba a cabo Ren Xiong 任熊. Entre sus obras hay dos que nos llaman la atención por el hecho de ser reflejo de la personalidad de Ren 任. Una de ellas es el “*Autoretrato*” en el que, de la misma manera que podíamos captar el espíritu de los cuadros naturales, nos acercamos a los sentimientos del pintor, preocupado por la situación social que se vivía en China en ese momento, tras el alzamiento de los Taiping 太平, entre otros sucesos.

Con la visión de los diferentes pintores y sus escuelas hemos podido comprobar la importancia de la pintura en relación al estudio de este trabajo. Los pintores entendieron la pintura como un medio de vida cuya finalidad en muchos casos fue captar la esencia de las cosas vivas. Los restantes géneros de la pintura tomaron como mejor medio para plasmar la pintura la observación de la naturaleza.

La sabiduría de los pintores chinos consistió en saber extrapolar las ideas del pensamiento. El *Qi* 气, el *Vacío*, *Xu* 虚 o *Dang Qi Wu* 当其无⁴⁸³, el *Yin-Yang* 阴阳, la búsqueda del *Dao* 道, el *Wu Wei* 无为, el método *Fa* 法, el olvido, a la esfera de lo estético. Ambas campos, el del pensamiento y el de la pintura, supieron adaptar las ideas extraídas de la observación de la naturaleza para crear una manifestación que resume con gran claridad y eficacia la cultura china basada en la buena relación de los seres humanos con el entorno.

La mutabilidad es una característica de la naturaleza. El ser humano al ser un elemento más de la naturaleza posee esta característica. La contemplación de los elementos naturales es una característica fundamental de los pueblos que mantiene una relación estrecha con su entorno. El hombre, visto como un elemento más del entorno, en las escenas pictóricas es representado a un nivel inferior con respecto a los restantes

⁴⁸³ Término contenido en la obra de Zhuang Zi 庄子. Ver capítulo dedicado al *Qi* 气 y el *Vacío*

elementos naturales. En este sentido la montaña *shan* 山 y el agua *shui* 水 ocupan la gran parte del escenario y el hombre *ren* 人 en estos cuadros debe adaptarse a los requerimientos de los elementos, llegando a entender esa comunión armónica entre ellos, y entre el propio cielo y la tierra, esa jerarquía del Universo de la que hablaba Confucio.

Del mismo modo que el ser humano es un elemento más de la naturaleza, los pintores chinos en su observación del medio supieron dotar a las cosas naturales de cualidades humanas. Los sentimientos que podemos percibir cuando contemplamos una escena de la naturaleza nos ligan a uno u otro estado emocional. Extraer sensaciones naturales para devolverle al hombre lo que perdió; sus raíces. Aunque estas pinturas no fuesen concebidas como producto de deleite en todas las ocasiones, sino que también fueron entendidas como trabajos individuales de los artistas, lo cierto es que contemplar una pintura china es trasponernos a ese espacio en el que el pintor pudo observar la escena, valiéndose para ello de los menos elementos posibles, extrayendo la esencia de las cosas que se le presentan y manteniendo por encima de todo el sentido de que el espíritu es el elemento que debe ser captado por la pintura.

De la misma manera que la naturaleza proporciona sus elementos para que el pintor los pueda captar, es esa esencia de las cosas la que nos hace sentir uno otro estado de ánimo. Los sentimientos de la naturaleza representados en las obras chinas son naturales, no están condicionados por la mano del hombre pero realizados por él pueden ser vistos como imágenes que los seres humanos debiéramos observar para comprender que, como elementos de la naturaleza debemos vivir acorde con ella, y que todo condicionamiento del hombre hacia ésta no puede ser concebido de ninguna de las maneras. La armonía de los ríos y de las montañas y el cambio que hace que el vapor se condense en las nubes se hace naturalmente, sin coerción ni favoritismo por ninguna razón.

3. LA PINTURA CHINA Y LA PAZ

Pintar puede significar la expresión del mundo interno del artista, pero también puede convertirse en un método para absorber directamente el mundo externo en la psique. Como

*expresión, el arte es la ejercitación de la belleza. Proviene del corazón y no de la mente, estimula la compasión y la alegría, nutre de belleza el interior de tu alma*⁴⁸⁴

El arte es una manifestación del ser humano y forma parte del proceso de socialización de las personas y por ende de los pueblos. Las diferentes civilizaciones que se suceden en la historia supieron ver en el arte un medio propagandístico, cultural, social y religioso para educar al pueblo. De esta manera los ideales que conforman la base de una cultura encuentran su representación visual en el arte. Como elemento social en el campo educativo el arte es visto como una actividad que, basada en los sentidos, rompe las barreras culturales, sociales y políticas, y sitúa al individuo a un mismo nivel. La contemplación de una obra de arte implica la comprensión de una serie de elementos que extraídos de la cultura y del pensamiento comunican una idea. Los seres humanos comparten los mismos sentimientos por lo que cuando contemplen una obra de los sentidos, una obra de arte, podrán experimentar las mismas sensaciones. Sin comprender el simbolismo que esconde el arte, el individuo se recrea en las escenas de las cuales extrae elementos que le hacen manifestar sentimientos de agrado o repudio, en función de la escena contemplada.

En las manifestaciones artísticas la paz ha sido entendida desde muchos puntos de vista, dependiendo del momento histórico. Los temas alusivos a ella, mediante símbolos extraídos de deidades grecoromanas, fue predominante en muchos episodios de la historia occidental. Pintores como Rubens o el Greco, sintieron la necesidad de plasmar la paz en sus pinturas.

La paz, en Occidente y en China, fue representada por una figura femenina. El carácter *Paz*, *An*安, en China se forma con la unión de dos caracteres: el de mujer 女 y el de tejado. La mujer bajo el tejado simboliza simboliza la paz y tranquilidad del hogar.

⁴⁸⁴ Deng Ming-Dao “*La vida secreta de un monje taoísta*”, Crónicas del Tao. Serie –Los Libros de la Liebre de Marzo–, Barcelona, 1998. Pag.93

La pintura fue entendida como regalo de los dioses mismos, como ese mecanismo propio de seres superiores que transmitían el espíritu de las cosas, y no su mera figuración. La pintura China, como hemos visto, basa todos sus temas en los elementos, en sus propios ritmos y evoluciones, contribuyendo a la creación de escenas naturales, en las que podemos contemplar las cosas tal y como son. La observación de estos elementos hace al individuo aproximarse a estados pacíficos, contribuye a la identificación con lo natural, con su origen, y le devuelve el sosiego anhelado en las ciudades.

La naturaleza, como el arte, es una manifestación universal, y su representación es comprendida por todo el mundo, ya que a ella nos debemos. Aunque más allá de lo que vemos, en una pintura china podemos encontrar un gran simbolismo escondido, pero aunque no tengamos conocimiento de esta simbología, podemos llegar a sentir lo que el pintor quiere transmitir en la obra. Los elementos del entorno se hacen sentir a quien los observa. Es por esto por lo que la pintura china nos transmite valores pacíficos propios del entorno.

El arte, como manifestación de la cultura e instrumento de transmisión de valores, contribuye a la educación armoniosa del pueblo con el entorno natural procurando al hombre una vida pacífica y acorde con lo natural. Pintar cuerpos muertos, campos desolados, escenas de elementos vivos congeladas en mesas de grandes cocinas, dolor, sufrimiento y agonía del ser humano no es un ejemplo educativo en el campo de la paz. En cambio si lo que plasmamos son las estaciones del año, los cambios de los elementos, los espacios naturales a los que se deben los seres vivos, las escenas en las que los individuos se reencuentran a ellos mismos como parte del entorno, en definitiva, captando y mostrando la esencia de lo que nos rodea nos hará sentir más ligados a este proceso y sentirnos que como parte de él debemos actuar pacíficamente y de una forma natural.

La representación de una pintura china se convierte en sí misma en la representación de los valores de la paz, donde todos los elementos están ubicados de acuerdo a lo que dicta la naturaleza; donde el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳 se mantienen armónicos, donde ningún elemento solapa al otro, y donde el equilibrio de éstos informan

al espectador de que la convivencia armoniosa entre todos es posible. Si somos elementos naturales deberíamos ser capaces de desarrollarnos armónicamente como vemos que hacen el resto de cosas vivas.

Esta diferencia de pensamiento es la que hace que las concepciones de las cosas no sean iguales en ambas partes del mundo, y el arte es reflejo de ello, *“todo depende del cristal con el que se mira”*⁴⁸⁵. Los elementos del entorno son el tema de los cuadros, y desde el siglo V-IV a.n.e. la sociedad china fue consciente de la importancia de plasmarla en la pintura. La diferencia en sus respectivas manifestaciones artísticas posibilita una forma diferente de entender el propio acto de creación.

A nuestro entender, la pintura en China contribuye a una vida armoniosa, y por tanto pacífica, con el entorno natural. Observando la naturaleza los chinos pudieron captar sus cambios y convertirla en un elemento viviente dotado de sentimientos. A la observación de la naturaleza dedicaron muchos años de su vida y es en ella donde encontrarán refugio aquellos que no aceptando las convenciones sociales de su tiempo se refugian en estos parajes para reencontrarse con sus orígenes naturales. El pintor se refugia en la naturaleza donde encuentra todo lo necesario para vivir y de esta manera convierte el entorno en su morada, y la pintura en su medio de vida. En las montañas vive y a ella se debe, de la que extrae las mejores sensaciones, y plasma los más bellos sentimientos.

3.1. ¿Por qué la pintura china no muestra violencia?

La gente hoy simplemente no pinta pinturas de historia (...) el declive por tales temas actuales o sugerir violencia lo veo meramente como el aspecto más visible de un proceso que

⁴⁸⁵ Un ejemplo gráfico de esta sentencia sería la concepción del mundo en ambas culturas. Mientras en los mapas occidentales el continente Americano se sitúa a la izquierda de Europa, y ésta se ubica en el centro, quedando Asia a la derecha, en los mapas chinos la concepción del mundo difiere en gran medida, ya que el lugar ocupado por Europa en el centro, se detinará a China (el *país del centro*), América quedaría a la derecha de China, y Europa a la izquierda.

*termina privando toda la pintura de figuras en China del verdadero poder de las emociones*⁴⁸⁶

La historia del arte de la pintura posee escenas que pueden ser recuperadas para la educación pacífica. Escenas en las que las bondades humanas están latentes y en las que el individuo al contemplarlas se llena de sentimientos pacíficos. Estas escenas pueden ser de todos los géneros, pero consideramos que las escenas naturales se concretan como el mejor ejemplo de imágenes de paz, tanto en Occidente como en China.

Los occidentales debemos ver las posibilidades de las diferentes culturas y pensamientos de los pueblos del mundo, extrayendo aquellas partes que nos interesen en el camino hacia la concreción de un mundo basado en las bondades naturales de los humanos que nos guíe a un desarrollo pacífico e igualitario entre occidente y el resto de culturas como la china.

El caso de las pinturas chinas muestra la realidad de una manifestación basada en condicionantes, jerarquías, sensaciones y esencias naturales. Todos los géneros de la pintura china poseen en sí mismos elementos naturales, basados en la armonía del Universo, por lo que los elementos violentos, como se entienden en Occidente en escenas de batallas o escenas religiosas, no tienen cabida en la pintura china al romper el estado natural de las cosas. Incluso en los cuadros en los que se trata algún acontecimiento histórico, todo respira una atmósfera de calma. Son esas escenas que hemos visto, en las que parece que todos los personajes, cosas, animales, plantas y restantes elementos que componen la obra, supieran cuál es su papel, función y lugar natural en la misma.

Entendiendo la pintura como representación de la esencia de lo vivo, como mecanismo de evolución intelectual de quien lo practica, la pintura en China siente la necesidad de educar sin elementos violentos, ya que eso sería ir en contra de los presupuestos para los que fue creada la pintura.

⁴⁸⁶ Mi Fu 米芾, en la obra de James Cahill, pag 116. Esta cita viene a colación para las escasísimas escenas violentas en la pintura china. Como vemos para Mi Fu 米芾 la dedicación a tales temas nos aparta de los sentimientos y de las emociones, al enaltecer el sufrimiento.

La educación en los valores pacíficos y morales es una tarea a la que nos enfrentamos en la actualidad. Las personas debemos hacer un esfuerzo por contemplar lo que tenemos a nuestro alrededor, y darnos cuenta de que el entorno es algo más que ese espacio en el cual se desarrolla el hombre. Debemos empezar a considerar la necesidad de crear lazos armoniosos entre el ser humano y lo que le rodea. Este estado de armonía hará que las generaciones futuras puedan gozar de un medio ambiente saludable y que los elementos que lo conforman sean vistos con el mismo valor que el ser humano. La pintura china, y concretamente la *Pintura Shan Shui* 山水画 que venimos comentando, posee un potencial muy valioso para los estudios acerca del entorno y su desarrollo armonioso, convirtiendo el binomio hombre-naturaleza en *Yin-Yang* 阴阳 como contrarios que se necesitan. En este sentido debemos comprender la importancia de la pintura china en el camino de la paz. Entender al entorno, plasmarlo y dar a conocer sus múltiples posibilidades, contribuye al enaltecimiento de la persona vista como ser natural.

3.1.1. Lo interior y lo exterior

Interno y externo son dos conceptos que pueden muy bien definir a la pintura china y al propio pintor. Una de las cualidades del arte es que se concreta como la plasmación de emociones y sentimientos del pintor en la obra. En este sentido, lo interior corresponde al pintor mientras que lo exterior es lo que vemos, lo que queremos plasmar, y que debe ser entendido como la exteriorización de los sentimientos interiores del pintor. Esa fuerza interior difiere en cada persona y convierte la obra en una manifestación única.

El sujeto y el objeto son los elementos que componen la obra pictórica, y deben ser entendidos como el pintor y la obra. El pintor es al sujeto lo que el objeto es a la pintura. Los sentimientos que posee el pintor serán extrapolados a la obra, por lo que sujeto-objeto mantendrán una gran afinidad y armonía. El acto de creación en la pintura china es un acto individual por el cual el pintor extrae el *Qi* 气 de las cosas. En ese proceso, el artista se debe a la propia obra abstraído de cualquier condicionante. El

resultado de este proceso se entenderá como la representación de la esencia de las cosas a través del pintor. El *Qi* 气 abstraído de las cosas se representa en la pintura y, aunque no es fácil plasmarlo, una vez representado es posible que quien contemple la obra pueda captarlo.

Como expresión de los sentimientos, la pintura nos muestra el estado del pintor. Mediante la simbología, que veremos más adelante, el pintor es capaz de representar estados en contra o a favor de alguien, estados psicológicos, emocionales o políticos. El propio estado de ánimo del artista influye en el resultado de la obra, pero lejos de representar agresividad o violencia ante situaciones coléricas, el pintor se vale de los diferentes temas de la pintura para plasmar emociones sin hacer uso de elementos desacordes a la armonía y estado jerárquico de la naturaleza. Las escenas de barcas son solitarias mientras que las de verano son más alegres. Con la elección de uno u otro tema, sabremos el espíritu que alentó esa obra.

Este aspecto doble de la pintura, el de captar el *Qi* 气 de las cosas y el del pintor, convierte a la pintura en un ejercicio de intercambio de sensaciones entre *sujeto-objeto*. Lo que el pintor recibe de la naturaleza, lo capta en su mente y lo traslada al papel desde su visión del tema acorde con sus sentimientos. Tanto la soledad y la melancolía del invierno, como la alegría y despertar de la primavera son reflejo del estado de ánimo del pintor.

El interior proviene del pintor, quien observando lo que le rodea capta sentimientos de ella que almacena en su interior y que traslada a la obra, por lo que podemos decir que lo interno son los sentimientos de lo representado y del pintor, y el exterior es el de la pintura y la sociedad. La sociedad será la que contemple la obra en la que los dos *Qi* 气 están presentes. El espectador que forma parte de la sociedad, verá la pintura y se sentirá muy relacionado con el tema, y con las emociones del pintor. Internos son sus sentimientos y externos la representación de ellos.

Lo interior condicionan la obra al exterior, cuando los sentimientos del pintor son transmitidos al espectador por medio de la obra, de esta forma la pintura se convierte en

un medio de conocimiento de uno mismo y del entorno en el que habita y procede, y a la vez contribuye como ejercicio de liberación emocional. Toda la rabia, ira, amor, desenfreno, melancolía...queda traspasada al soporte, mediante la fuerza del pincel en la ejecución del trazo. Una vez alcanzado ese conocimiento, y cuando el pintor esté capacitado para expresar sus sentimientos, mediante el cultivo de la mente interior se alcanzará el *Dao* 道. Este alcanzar el *Dao* 道 se refleja en las pinturas hacia el exterior, y posibilita que los demás entiendan la importancia de lo que están observando, creando un estado de armonía con el resto de personas de la sociedad.

Captar la apariencia interior de los objetos es entender su propia naturaleza o realidad exterior, es apreciar que las nubes no pueden estar quietas todo el día, es comprender los ritmos cíclicos de las estaciones y que las montañas en primavera difieren a las de invierno. Captar esta esencia requiere un esfuerzo por parte del pintor. El proceso de olvidar el método, extraído del Zhuangzi 庄子, que ya vimos se convirtió en el centro del pensamiento de los pintores taoístas, es un acto individual por el que uno se conoce a sí mismo, vuelve al origen y se reencuentra con el pasado. En este procedimiento el pintor comprende los objetos tal y como son, pudiendo extraer de ellos su propia esencia. Si por el contrario el pintor no ha alcanzado el vacío de la mente y el alma, el resultado diferirá del objetivo de la pintura, ya que estará cegado por los condicionantes sociales, culturales, y morales, que por no ser naturales impiden captar la esencia (Qi 气) de las cosas.

Captar el espíritu de las cosas es algo valorado por todos los pintores. Ya, Jing Hao 荆浩 dijo:

*Uno examina los objetos y comprende su realidad (chen). Él debe comprender la apariencia exterior (hua 華) a partir de la apariencia exterior del objeto, y la realidad interior (shi 實) a partir de la realidad interior del objeto*⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ Jing Hao 荆浩, Pag. 12

Los objetos poseen apariencia exterior y realidad interior, de la misma manera que el el pintor tiene la suya (el cuerpo físico y espiritual). A lo dicho por Jing Hao 荆浩, Kyohiko recalca que tanto la realidad interna como la apariencia externa son consideradas por Han Zhuo 韩拙, teórico de pintura, como dos cualidades de la naturaleza⁴⁸⁸. Los artistas deben comprenderlas y presentarlas en sus pinturas. Han Zhuo 韩拙 concede más importancia al *Shi* 實 es decir, a la realidad de los objetos, que a la apariencia o *Hua* 华, y dice al respecto:

*Shi es la sustancia básica y hua es decoro florido. La sustancia básica es engendrada por naturaleza, y el decoro florido procede de la creación humana... shi es esencial y hua es secundario*⁴⁸⁹.

Como podemos ver la realidad interna de los objetos es uno de los elementos más importantes de la pintura, por encima de la apariencia exterior que puede ser contemplada por todos, mientras que el *Shi* 实 requiere un proceso más elaborado, de extracción de lo que se esconde tras la propia apariencia o *Hua* 华.

Lo interno de las cosas ocupa el centro de las teorías pictóricas y es lo que hace que las pinturas chinas estén más cercanas a la realidad de la propia naturaleza. Esto es lo que observamos al ver una pintura china y es lo que liga al espectador con sus raíces. La naturaleza como ente vivo posee los mismos sentimientos y cualidades que los seres humanos. La esencia o el alma es lo que diferencia a las cosas vivas de las muertas. El ser humano posee una esencia que fue captada por los pintores europeos en aquellos retratos en los que el pintor plasmaba naturaleza del retratado. Captar el espíritu de lo que se plasma, ya sea una figura humana o un elemento vivo, es alcanzar a comprender las realidades interiores. De la misma manera que un carpintero debe conocer el material con

⁴⁸⁸ En la obra comentada, pag.20

⁴⁸⁹ Kyohito Munakata, en los comentarios a la obra de Jing Hao 荆浩 pag. 20

el que trabaja, la madera, el pintor chino debe conocer la esencia de lo que plasma, de las cosas que habitan bajo el cielo.

Cuando el pintor alcanza a comprender la realidad interna de los objetos debe ser capaz de trasladarla a la obra, al exterior, lo que posibilitará que el producto final se convierta en ejemplo visual de la esencia del objeto para todos aquellos que se acerquen a contemplarla. La importancia que se concedió a la posesión de una pintura en la China Clásica denota la de gran estima del papel de los pintores para el conocimiento del entorno natural. Este conocimiento del medio es uno de los elementos que caracterizan el desarrollo de la civilización china. Al igual que la medicina se basa en el conocimiento de la herboristería, de la que los chinos son maestros, la pintura se basa en el conocimiento de lo legado en el entorno, en lo que esconden las cosas y hace que consideremos a ésta un ente vivo y en continuo cambio.

La realidad de los elementos, que el pintor extrapola del interior al exterior, liga al individuo a la comprensión de su propia realidad como ente natural, de la misma importancia que los ríos y las cascadas. Comprender que la armonía de todos esos elementos es lo que posibilita el buen desarrollo de las sociedades, es acercarnos a un estado en el que el individuo pueda convivir armoniosamente con el entorno, en el que los individuos se relacionen, evolucionen y cambien de manera pacífica. Lo natural está en las cosas que nos rodean, y los pintores chinos y sus trabajos nos devuelven a ese estado perdido, nos hacen ver más allá de lo que estamos acostumbrados a contemplar y nos acercan al entendimiento de todos para todos y por el bien de todo, como la *madre natura* hace con las estaciones y como los elementos evolucionan en perfecta armonía.

Concluyendo, podemos decir que la finalidad de la pintura es trasladar los sentimientos del pintor hacia la obra. Éstos se esconden en el interior de los artistas, y queda reflejado en el objeto final, en la obra, en el exterior, en el mundo social... para deleite de todos, aunque éste no fuera el objetivo principal de la creación de la obra. Interno y externo se funden en la obra pictórica, y se convierte en la prueba de que la pintura puede ser considerada como método para abrir todo aquello interno a la esfera de

lo externo. La apariencia exterior de los objetos esconde una belleza interior que es necesario descubrir, y por la que nos sentimos identificados de una u otra manera, de la misma manera que los humanos no somos apariencia sino esencia.

3.1.2. El pintor

La figura del pintor, como en todas las culturas ha estado en algún momento de su historia ligada a la figura del artesano. En épocas antiguas el oficio de pintor carecía de importancia social quedando relegado a las capas más bajas del pueblo. En el momento en que este oficio pasa a considerarse importante dentro de la sociedad, es cuando nace la historia oficial de la pintura, respaldada muchas veces por los gobernantes. La elevación de la categoría del artesano a artista es uno de los aspectos que marcan la importancia de las artes en todas las culturas y es cuando se comienza a tener constancia de la relevancia de las artes en el desarrollo de las civilizaciones.

*el oficio de la pintura que pertenecía, como los demás
oficios artísticos, exclusivamente a los artesanos humildes de
origen esclavo hasta la dinastía Han, empieza a ganar prestigio
social cuando comenzaron a ejercerlo los intelectuales de las
dinastías del Sur que consideraban la pintura, junto con la poesía
y la caligrafía, una de las tres actividades espirituales más nobles*
⁴⁹⁰

Como vimos, durante la *Dinastía Tang* 唐代 se creó la primera Academia, llamada 《 *Han Lin Tu Hua Yuan* 翰林 》 “*Academia de Pintura de Han Lin*”⁴⁹¹. Con la instauración de esta Academia las capas más altas de la sociedad apostaban por las artes. El emperador, al ser el máximo promotor de las artes, indica el rango social de esta manifestación.

⁴⁹⁰ Yasunari Kitaura “*Historia del Arte en China*”, pag. 196

⁴⁹¹ Köneman, pag. 149

La consideración social del pintor va pareja, al igual que en otras muchas culturas, a la importancia social de la pintura. El pintor comienza a ser considerado cuando la pintura adquiere esta categoría, y esto no ocurre, como decía Yasunari, hasta que sea un arte realizado por los altos cargos de la corte.

Como vimos en el capítulo dedicado a la historia de la pintura, desde el siglo V n.e. podemos encontrar textos que alaban a la pintura y al pintor como artífice de la misma. Xie He 谢赫 (500-553 n.e.), enumeró los *Seis Principios* que se deben tener en consideración a la hora de juzgar a un pintor o a su obra. Estos aspectos son los siguientes:

- Resonancia espiritual, lo que significa “vitalidad”. Lo espiritual parece concebirse como la fuerza o energía que el pintor transmite a su obra a través del pincel.
- Método óseo, o utilización del pincel, término que parece derivar de la lectura de lo huesos para conocer el carácter de una persona.
- Correspondencia con el objeto, o pintar las formas
- Adaptabilidad al tipo, lo que tiene que ver con la disposición del color
- Transmisión por la copia, esto es, copia de los modelos para transmitir el método.⁴⁹²

A partir de la creación del estatus de funcionario, los pintores y calígrafos, entre otros, han ocupado un lugar importante. Los exámenes para funcionario requerían la formación durante muchos años, ya que estaban basados en el conocimiento de los textos antiguos, los 《Wu Jing 五经》 “*Cinco Clásicos*” por ejemplo, y la destreza en caligrafía. Los exámenes estuvieron abiertos a todos los ciudadanos, pero como la

⁴⁹² Para profundizar en el tema consultar el capítulo de “*Breve Historia de la Pintura China*”, en este trabajo.

mayoría del pueblo se dedicaba a la agricultura, para estudiar debían abandonar las tareas en los campos, y así no podían sustentar a sus familias. Los que accedían a los cargos de funcionario, retornaban a su ciudad de origen y eran aclamados por todo el pueblo. A partir de ese momento su situación y la de su familia cambiaban. La consideración de tan importante cargo para los letrados es un aspecto señalado de la relevancia de este arte en la cultura china. Tenían un estatus y eran respetados por todo el mundo.

La concepción de la pintura como modo de vida, con ideas extraídas del *Dao* 道, impulsa a los pintores a llevar una vida diferente al resto de la sociedad. Alcanzar a dominar la pintura fue uno de las obsesiones de los pintores, desembocando en actitudes excéntricas.

Por tanto, el proceso de realización de la pintura requiere una serie de elementos que transfieren la esfera de lo tangible, en el sentido de que se trata de procedimientos propios de los sentidos, aquellos que nos aproximan a la realidad del objeto como elemento principal de la obra; plasmar la esencia del objeto con la representación de su realidad interior. Los pintores antes de realizar una obra contemplaban el espacio que tenían ante sus ojos, de manera que toda la composición quedaba almacenada en la mente del artista. Cuando llegaba a su taller se ponía manos a la obra y representaba la composición antes apreciada, y sacaba del objeto su esencia *Qi* 气 para plasmarla en el papel o en la seda.

Esta relación entre la personalidad del pintor y los procedimientos de captar la esencia del objeto son vistos por Guo Xi 郭熙 (1068-1085 n.e.) de la siguiente manera:

*para aprender a pintar un paisaje (escena shan shui) (...) un artista debería poder identificarse a sí mismo con el paisaje y observarlo, entonces el significado le será revelado*⁴⁹³

⁴⁹³ Guo Xi 郭熙, pag. 35

Identificarnos con el objeto en cuestión requiere aprender y conocer su propia naturaleza, requiere de un exhaustivo procedimiento por el cual nos sentimos relacionados con la verdadera realidad de las cosas.

Hemos visto que los pintores gozaron de un estatus más o menos satisfactorio en algunas épocas de la historia, pero todavía no hemos profundizado en su propia mente y en su concepción del mundo que le rodea. Este campo, el de la interioridad del pintor, es uno de los aspectos más sorprendentes de la pintura china. Hemos venido comentando la importancia que se le concedió al pintor durante algunas épocas de la historia de China. En las academias y círculos oficiales, existieron pintores que ajenos a esos círculos supieron ver en la pintura un modo de vida y de representación de sus propios sentimientos.

Este tipo de artista plástico realizan obras de clara influencia taoísta que se oponen a la pintura cortesana de las academias o palacios... Los pintores no relacionados con los círculos oficiales emprendieron la búsqueda del *Dao* 道 por lo que volvieron a los orígenes, a las montañas y a reencontrarse con el principio de todas las cosas. En este refugio observaron los cambios de la naturaleza y de esa manera pudieron comprenderla, extraer de ella su propio espíritu vital o *Qi* 气 y entablar un acto comunicativo con el entorno. Esos que habitaron las montañas poseen más libertad creativa que sus contemporáneos sometidos al método. Esta ruptura con el método fue anterior a la realizada por los pintores europeos que se constituyeron como antecedentes de toda la plástica de la pintura moderna occidental, hecho que vimos en el capítulo de la pintura cuando relacionábamos la producción de los Mi 米⁴⁹⁴ con el puntillismo.

La personalidad de estos artistas ha sido un tema muy discutido tanto en la pintura europea como en la china. En Europa se cuestionó la personalidad del artista en un momento de la historia, y se le consideró tocado por la *grazzia* en épocas posteriores. La diferencia con China es que aquí la importancia concedida a la pintura y la posesión de una de ellas es mayor que la concepción que se pueda tener del artista. Su personalidad,

⁴⁹⁴ Los Mi 米 son Mi Fu 米芾 y su hijo Mi Youren 米友人

en ocasiones rozando los límites del surrealismo, es aceptada en tanto que su producción es valorada.

En el 《Zhuangzi 庄子》, hay un episodio que narra una anécdota en relación a la adquisición por parte del Duque Yuan de los Song 宋元君 de una pintura, así nos lo cuenta el autor:

Cuando el Duque Yuan de los Song quiso tener un cuadro pintado, toda la corte de pintores se reunió en su presencia. Después de recibir las instrucciones y reverenciar al duque, algunos de ellos se quedaron de pie alrededor lamiendo sus pinceles y mezclando sus tintas. La mitad de ellos estaban esperando fuera. Uno de ellos, que llegó tarde, se acercó con pasos tranquilos. Después de recibir las instrucciones y reverenciar al duque, no esperó y fue derecho hacia sus cuartos. Cuando el duque envió a alguien a ver que estaba haciendo allí, el pintor fue encontrado desvestido y sentado en el felpudo. El duque Yuan dijo, -lo hizo. Él es un verdadero artista-⁴⁹⁵

Esta cita nos muestra la personalidad de los pintores en la época en la que se escribió esta obra, *Zhan Guo* 战国, los *Reinos Combatientes*. Ya en este temprano momento de la historia, era común la consideración de que un buen pintor debía poseer una personalidad extravagante. El Duque *Yuan* 元, Yuan Jun 元君, supo reconocer en este personaje a un auténtico pintor ya que mientras los demás aspirantes convocados se quedaron esperando de pie en la sala, él llegó, recibió las instrucciones y seguidamente se dispuso a realizar la pintura. El pintor llega a la inspiración por diferentes caminos y son éstos los que hacen a los artistas chinos ser reconocidos como buenos pintores.

Esta actitud de los pintores también podemos verla en las anécdotas que recoge Cahill en su obra, cuando hace referencia a un pintor de *Montaña y Río* de los *Qing* 清代 (1644-1911) y a su modo de vida:

⁴⁹⁵ 《Zhuangzi 庄子》, Cap.21

*el lugar donde vivía estaba al sur del templo Chao-Kuo. La gente que quería obtener una de sus pinturas escalaba la torre vigía del templo y buscaba su casa para ver si algún humo de cocina se elevaba desde ella. Si pasaba el mediodía y no se podía ver el humo (una indicación de que no estaba cocinando) llevaban arroz o plata para comerciar (por una pintura). Si no ocurría de esta manera no podían conseguir una. La gente por lo tanto lo tenían a él como un simplón (o excéntrico, Chi'ih)*⁴⁹⁶

En Europa el pintor no mostrará tantas dosis de libertad creativa y de personalidades excéntricas como la de los pintores chinos hasta bien entrada la época moderna, con algunas excepciones como es el caso de Miguel Ángel, quien durante la realización de las pinturas de la *Capilla Sixtina* llegaba a estados de auténtica enajenación mental.

La adquisición de una pintura se convertía en un duelo entre el artista y el comprador. Debido a que muchos de estos artistas no tenían como finalidad la venta de su producción pictórica, la compra de una obra en ocasiones llegaba a ser una ardua tarea. Existen casos de pintores que únicamente vendían sus obras por comida, y que hacían éstas con esa finalidad. Mientras que en otros casos las pinturas eran intercambiadas por obras de poesía, caligrafías, canciones y demás objetos artísticos.

*-intercambiar pintura por arroz no sólo fue una metáfora- el pincel de Cheng Hsieh podía ser 'humedecido' por una cena de su plato favorito, carne de perro*⁴⁹⁷.

Durante las época más recientes de China, los círculos de marchantes y de coleccionistas se convirtieron en empresas de gran prestigio. Las transacciones de arte fueron un hecho en estos momentos y esto no podría haberse llevado a cabo sin la existencia de cierto grupo de pintores que vieron en el arte, concretamente en la pintura, un medio de subsistencia dejando a un lado la expresión de sus propios sentimientos para

⁴⁹⁶ Cahill, J. "The Painter's Practice: how artist lived and worked in traditional China", Pag. 53

⁴⁹⁷ *Idem.* Pag.60

dedicarse a la realización de encargos para las nuevas familias adineradas. Pero paralelamente a estos encargos, desde tiempos antiguos la figura del pintor estuvo relacionada con esos *excéntricos* personajes que llevaban un estilo de vida casi similar al experimentado por los conocidos *bohémios* europeos. Existen algunos escritos de pintores que nos hablan de la importancia de cultivar la pintura fuera de los círculos comerciales, y de aquellos otros que rehusan trabajar para una persona de alta clase social.

Como señalan muchos estudiosos del tema, la producción de obras de arte en China estuvo siempre ligada al mercado de las copias falsas. Como medio de ganar dinero o elevar la fama de algunos personajes, ciertos pintores se dedicaron a la copia de obras famosas, a los que les incluían la firma y el sello del pintor original. El incluir el tema de las copias de pinturas demuestra la importancia de la posesión de una obra de algún pintor famoso y al elevado valor de la obra en el mercado.

Este mundo de falsificaciones era conocido por los propios pintores. Existen casos en los que los pintores firmaron y sellaron las obras copiadas, lo cual hacía que la obra tuviese una autenticación y por tanto un mayor valor de ésta.

*Ambos Shen Chou y su discípulo Wen Cheng-ming dijeron haber puesto sus firmas y sellos en imitaciones de sus trabajos, para ayudar a alguien que necesitase dinero, siempre y cuando la persona pidiese perdón. La justificación fue que los vendedores eran pobres, pero los compradores ricos*⁴⁹⁸

Esta anécdota resume uno de los aspectos de la personalidad del artista. Lejos de considerar como falsos pintores a los que imitaban sus pinturas y juzgarlos como falsificadores, los pintores mencionados creían más en la necesidad de no contribuir con los círculos oficiales y familias adineradas del momento, y de otra manera apostaban por el propio sentido de la pintura; el de satisfacer una afinidad entre la obra y el propietario y poder extraer de ella esas sensaciones que son la máxima prioridad de las pinturas. El

⁴⁹⁸ Cahill, J. obra citada, pag.136. El pintor que se menciona en el texto es Shen Zhou 沈周(1427-1509) y su discípulo Wen Cheng-ming es el pintor Wen Zhengming 文徵明 (1470-1559).

hecho de que los pintores formasen parte de esta trama de falsificaciones da prueba de que la finalidad de la pintura para algunos no era la de ganar sustanciosas cantidades de dinero sino representar ese momento en el soporte; podría ser un tipo de arte por el arte, en el que la finalidad de la obra está más cercana a los sentimientos del pintor, y si a la vez contribuye al sustento de algún pintor por el solo hecho de plasmar su huella en el soporte, así lo hacen. Los que adquieren las obras, por lo general poseen medios para pagarlas, y en esta actitud contraria a la sociedad estos pintores contribuyen a la venta de una obra, de la que sólo unos pocos conocen su verdadera autoría.

Por tanto la finalidad de la pintura no es más que la de cultivar el espíritu individual. Un acto para estar en consonancia con la realidad de las cosas.

*lo que realmente quiero es sentarme entre montañas azules y
nubes blancas con buenos amigos... entonces mi inspiración
llega, salpico la tinta y comienzo a escribir. Humo y nubes llenan
la habitación, todos mis deseos son completados*⁴⁹⁹

Aunque el autor de la anterior cita, Wu Tiensheng, destaca en el campo caligráfico, dada su íntima relación con los pintores, las sensaciones y objetivos de las obras caligráficas y pictóricas son las mismas, compartiendo las mismas pretensiones artísticas.

La no identificación de muchos de los pintores con las altas clases sociales fue un hecho en algunos momentos, concretamente en la época de los *Song* 宋代 cuando se marcharon de las academias para reencontrarse con la naturaleza, olvidando las ciudades y escapando de cargos oficiales. Podemos citar el ejemplo del pintor Minchen (Min Zhen 1.730-1788), de quien James Cahill recoge una cita en relación a la no identificación del pintor con las altas clases sociales:

⁴⁹⁹ Wu Tiensheng, en la obra de Cahill, pag. 133

*...la gente llega una tras otra para pedir pinturas de él. Pinta sin titubeos para los pobres, pero pide precios altos para los ricos. Desprecia a la gente de alto rango diciendo ¿porqué debería pintar las imágenes de esos depredadores?*⁵⁰⁰

Si comparamos esta cita del siglo XVIII con lo que se estaba realizando en este momento en Europa, podemos decir que los pintores chinos se adelantaron a los occidentales en algunos años, en lo que a la consideración de la necesidad estética se refiere. La importancia de poseer una pintura es una costumbre muy arraigada en China, y en este sentido Min Zhen se situó en el grupo de aquellos que consideraban la pintura como una necesidad estética, como un elemento importante en la vida diaria de las personas. Sin necesidad de lucrar sus propias arcas, los pintores chinos preferían vender, regalar o intercambiar una pintura con alguien que en realidad posee la misma afinidad con él, en lugar de venderla por una gran suma de dinero a una persona que utilizará la pintura con fines mercantiles, la venderá al mejor postor y éste no será capaz de extraer de la pintura los sentimientos que intentó expresar el pintor.

Dentro de las clásicas novelas china existe una obra que se traduce al español como *“Historia Indiscreta del Bosque de los Letrados”*, escrita por Wu Jingzi en la que se comentan muchos de los aspectos de la vida diaria de los letrados (pintores, poetas, calígrafos). De esta obra podemos rescatar un párrafo que expresa la importancia de la pintura en épocas antiguas:

... pero en adelante ya no gastaba los ahorros adquiriendo libros; prefería pedir a uno u otro que le comprara tinta y colorantes en la ciudad, para aprender a pintar flores de lotos. Al comienzo no lo hacía bien, mas, a los tres meses ya había logrado captar los colores y el espíritu de las plantas. A pesar de estar plasmadas en el papel, las flores semejaban crecer en el agua del lago o parecían arrancadas y adheridas al papel. Algunos campesinos, cuando notaban que las pinturas eran buenas, se las compraban. Wang Mian, toda vez que ganaba algún dinero, lo

⁵⁰⁰ Cahill *“The Painter’s Practice: how artists lived and worked in traditional China”*, pag.84

empleaba en comprar delicias para su madre. Al correr la novedad de boca en boca, todo el distrito de Zhuji se enteró de que eran obras de un pintor famoso, quien ni siquiera necesitaba dibujar un croquis antes de usar el pincel. De tal manera todo el mundo se apresuraba a conseguirlas. A los diecisiete o dieciocho dejó de trabajar en la casa de los Qin y se pasaba todo el día ejecutando sus pinceladas o leyendo poemas o ensayos de los clásicos antiguos. Poco a poco, ya no se preocupaba por su alimentación, y su madre se sentía contenta con él”⁵⁰¹

A continuación se narra la historia de cómo Wang Mian 王冕 llega a convertirse en un renombrado pintor. Lo que en un principio comenzó siendo una mera afición de Wang Mian 王冕 se convertirá en un auténtico estilo de vida. A partir de este hecho, el pintor se confeccionó un sombrero alto y una capa con la que paseaba por los caminos cercanos a su pueblo, soportando las risas de los niños que veían en él a alguien que había perdido la cordura. La dedicación a la pintura es tan extrema que Wang 王 se olvida de su propia alimentación.

La práctica de abstraerse del mundo y únicamente dedicarse al estudio y realización de la pintura, se convierte en algo muy común entre los pintores. Esta originalidad los sitúa en un estado que no está al alcance del resto de personas. Pintar se convierte en la máxima prioridad de estos artistas ya que en ello encuentran sus deseos completados, deseos que le corresponden sólo a él y que nadie más podrá compartir. La pintura es la expresión de los sentimientos del pintor, o como decía Mi Fu 米芾 *la caligrafía y la pintura no pueden ser discutidas en términos de precios; los escolares no pueden ser comprados con oro* ⁵⁰² ya que la función primordial de la pintura es poder satisfacer las propias necesidades espirituales del pintor. Mi Fu 米芾 opta por comprender la pintura fuera de los círculos mercantiles, es por esto que sus obras no pueden ser vendidas.

⁵⁰¹ “Historia Indiscreta del Bosque de los Letrados”, Wu Jingzi, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Beijing, primera edición de 1993, pag 8

⁵⁰² Cahill, “The Painter Practice...”, Pag.132

Con un pensamiento despojado de deseos, recuerdos, apetencias... del mundanal espacio de las ciudades y de los condicionantes que ésta acarrea a los propios individuos, estaremos en óptimas condiciones de plamar la pintura, ya que asistiremos a una visión de la naturaleza como si de la primera vez se tratase; olvidar todo aquello que no forma parte de nuestro ser, todo aquello que no esté dentro de nuestro comportamiento. Podríamos poner un ejemplo; imaginaos un carpintero que se aproxima por vez primer a este oficio; en un primer momento cuidará hasta el más mínimo detalle en el trabajo, realizará las cosas paso a paso como el que aprende algo de memoria. Al cabo de los años ese carpintero habrá realizado el mismo trabajo multitud de veces, por lo que la ejecución del propio trabajo le saldrá desde adentro, será algo aprehendido en su mente, y ya no tiene que estar recordando los pasos que le enseñó el maestro, sino que se limitará a hacer su trabajo siguiendo las técnicas que ya forman parte de su ser y no necesita recordarlas en cada momento; surgirán de su mente de manera –automática, espontánea–. Este ejemplo nos puede dar una aproximación a la personalidad del pintor, en concreto al hecho de pintar la obra.

*Normalmente, la visión de un objeto, la apreciación que de él hacemos, depende de nuestras expectativas y de nuestros recuerdos, ambas formas del deseo de que el objeto responda a un cúmulo de elementos cognoscitivos que hacen posible el reconocimiento. Esto hace que estemos siempre reconociendo, y nunca conociendo los objetos. El reconocimiento obstaculiza el conocimiento del objeto en su ser, en su integridad. El acto contemplativo debe carecer, en la medida de lo posible, de esos actos de reconocimiento para así permitir una visión nueva. La visión que no reconoce puede llegar a ser visión esencial, visión del boceto despojado de las figuras prestadas por el hábito, las asociaciones y los deseos*⁵⁰³

Por lo que podemos ver la posición del pintor es una ardua tarea. No se trata únicamente de un periodo de formación en el cual se le enseñan las principales técnicas pictóricas, sino que al mismo tiempo el acto de pintar posee elementos propios de la

⁵⁰³ Chantal Maillard, ob.cit. pag 68

mente, del intelecto. La capacidad de abstracción del mundo, la capacidad de poder evadirse de todos los elementos que hemos venido acumulando con nuestras experiencias y que en la mayoría de casos se entienden como el antecedente del propio individuo, no es una tarea fácil. ¿Cómo entender que no entendemos lo que son las cosas?, ¿cómo podemos decir que lo que conocemos no lo conocemos realmente sino que es fruto de un reconocimiento del objeto que se nos presenta? El conocimiento debe hacerse nuevo cada vez y el pintor debe estar en posesión de esta capacidad de conocer, y abandonar el reconocer.

El acto de desprenderse de todo condicionamiento lleva a estos artistas a una esfera en la que lo místico se alía con lo artístico y lo mental. Olvidar lo aprendido es encauzarse hacia un fenómeno de negación de todo lo existente. El *vacío* tan presente en las pinturas es el escalón más elevado del pensamiento, visto por Picasso cuando, tras en sus primeras etapas en las que domina el método, lo descompone, ovidándose del mismo. Aunque el modelo de sus composiciones sea el mismo en muchas de sus obras, debemos decir que el resultado difiere en gran medida, en función de su etapa artística. Los ejemplos de las últimas épocas de la pintura china relacionan a Picasso con pintores como Shi Tao 石涛 o Qi Baishi 齐白石 (1864-1957). Ambos pintores supieron extraer del modelo, de la naturaleza, los principios que hacen de las cosas lo que son. La abstracción tan atribuida a Picasso ya lo pudimos ver en los pintores chinos en épocas de relativa antigüedad y esa abstracción no es otra cosa que captar esos elementos necesarios para la comprensión del objeto, dejando un lugar para el *vacío* tan necesario en la producción de ambos maestros.

Los pintores chinos elevaron la pintura al mismo rango que la caligrafía y la poesía, haciendo de la posesión de una obra un elemento imprescindible en cualquier familia. Esta necesidad de adquirir obras de arte eleva la importancia del acto creativo y de la misma manera convierte al pintor en creador de un producto con valor mercantil. Este hecho hace que los *pintores letrados* se evadan de la academia y comiencen a considerar la pintura como producto de sus propios sentimientos, llevando una vida aislada como ermitaños y soportando las burlas de aquellos que decían formar parte de la

sociedad y que habitaban en grandes mansiones, y que nunca pudieron comprender el auténtico significado de la pintura.

Esta vida bohemia a menudo estaba acompañada de tertulias con amigos y conocidos. En la obra clásica 《Hong Lou Meng 红楼梦》 “Sueño en el Pabellón Rojo” de Cao Xuequin 曹雪芹 podemos ver alusiones a estas reuniones nocturnas en las que los contertulios se dedicaban a componer poemas, recitar poesías, cantar y pintar. En estos espacios artísticos el alcohol fue uno de los estimulantes entre los participantes. Tras grandes dosis de esos brebajes, los eruditos dejaban vagar su mente para componer los mejores y más exquisitos trabajos. Son conocidos los pintores que declararon abiertamente su afición a la bebida; en estos estados de ebriedad el pintor se encontraba ajeno a cualquier condicionante externo, pudiendo sentir lo que le rodea y pudiendo deshinibirse de todo precepto. El calígrafo Wu Tiansheng decía borracho era como mejor podía afrontar la relización de una caligrafía:

*cuando estoy borracho y sin verguenza, puedo hecerlo
(caligrafía); mi corazón no condenará mis dedos, ¿qué piensas
sobre esta idea?* ⁵⁰⁴

Cuando incide en la importancia de no condenar sus dedos por su corazón, Wu se decanta por el procedimiento de desaprender, de la misma manera que un niño se enfrenta a sus primeros conocimientos de las cosas.

A través de la cultura y del conocimiento, de la que la pintura forma parte, el ser humano se siente más cercano a pensamientos de libertad. El ser humano que pudo vivir libre en la naturaleza y en contacto con sus elementos, se elevó a un estado de entendimiento superior, aquel en el cual la liberación se hace patente y en el que el individuo siente esa necesidad de no formar parte de los cánones establecidos y aquel por el cual considera de mayor importancia estar en consonancia con los elementos naturales que vivir hostigado por los dictados de los que dicen estar por encima de todos, aquellos

⁵⁰⁴ Cahill, J., pag.133

que dictan las leyes, y que en pintura es visto en la academia y en la instauración del método.

Continuando con la personalidad del propio pintor, debemos hacer hincapié en la figura de uno de los pintores más antiguos que conocemos, Lieh I⁵⁰⁵ (255-206 a.n.e.), que aparece nombrado en la obra 《Li Tai Ming Hua Ji 历代名画记》, traducida por Acker, de gran importancia para el estudio de los pintores de las épocas anteriores a los Tang 唐代. Escrito en forma de pequeñas biografías, el autor dedica unas líneas biográficas a los pintores más relevantes de la pintura. En esta obra podemos ver la figura de este pintor, de quien se dice:

Lieh I Un hombre (del pequeño estado feudal) de Chien-chuan. En el segundo año (245 a.n.e.) del reino de Ch'in (Shih) Huang (Ti) fue presentado (a la corte) por su estado nativo. Llenando de cinabrio o tinta su boca luego la esparcía en el muro, haciendo de tal manera (pinturas de) dragones y bestias salvajes. Moviendo sus dedos a través de la superficie el movimiento de sus manos era (correcto) como la línea exacta de un carpintero⁵⁰⁶

Lieh I podría considerarse precursor de las actitudes de muchos pintores contemporáneos, para los que la experimentación ocupa uno de sus máximas prioridades.

Otro ejemplo de tal categoría se refiere a la figura de Wang Mo 王默⁵⁰⁷ de la Dinastía Tang 唐代(618-907n.e.) de quien se dice que era aficionado al vino, y que cuando estaba ebrio empapaba la tinta con su pelo y lo golpeaba contra la seda.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ El nombre de este personaje está escrito en el sistema Wades Giles, siguiendo al autor consultado

⁵⁰⁶ Acker, William R. B. "Some Tang and Pre Tang text on chinese painting", Pag. 3

⁵⁰⁷ Como dice el traductor de esta obra, los caracteres del nombre de este pintor son algo dificultosos de concretar, ya que podría ser Wang el silencioso, 王默 o Tinta Wang 王墨, y que podría ser el mismo al que llaman Wang Hsia. Consultar pag.302 de la citada obra.

⁵⁰⁸ Idem. pag. 300

Si en China el pintor consideró la pintura como medio de representar sus pulsiones a través de los elementos naturales en Europa, hasta el siglo XV, no podemos percibir esta actitud. Parece ser que con Petrarca se inicia la figura del hombre moderno, ya que se aventuró a aceptar la grandiosidad de la naturaleza en todo su conjunto, y a su vez fue el pionero en escalar una montaña por puro placer estético y no como necesidad, abriendo un camino en la comprensión de los elementos.

*Petrarca probablemente fue el primero en expresar la emoción de lo que, en tan gran parte, depende la existencia de la pintura de paisaje; el deseo de escapar del torbellino de las ciudades para refugiarse en la paz del campo*⁵⁰⁹

Como si fuese seguidor del *Dao* 道, Petrarca vio la importancia de observar lo que le rodeaba, el entorno en su conjunto y extraer lo mejor para componer algo bello a los ojos de los seres humanos. El sentimiento de refugio en el campo, tras la contemplación de la naturaleza, hace que el propio pintor comience a sentirse relacionado con lo que contempla, y se sienta identificado con lo que plasma en el soporte.

Aunque hay muchas teorías acerca de la invención de este hecho por parte del autor, es interesante su importancia entre los pensadores del siglo XV, y más aún cuando a partir del siglo XVI surjan dos tendencias en la pintura; *idealismo* y *naturalismo*. El primero es la idealización de los elementos de la naturaleza eligiendo los mejores elementos para crear la idealización de la naturaleza, y el naturalismo por su parte es el reflejo de ésta y trata de representarlos desde un punto de vista objetivo.

Aún siendo el entorno natural el centro de las pinturas de ambas tendencias, todavía se considera que es más bello cuando interfiere la mano del hombre. Con el Renacimiento se recuperan conceptos clásicos como la simetría y la proporción. Una obra de arte será buena si participa de todos los presupuestos dados en ese mismo momento a la perfección y la belleza. La representación de la naturaleza se vio en un principio como

⁵⁰⁹ Keeneth Clark, pag. 21

el *Jardín del Paraíso*, con paisajes idílicos. Más adelante el paisaje será entendido como un elemento al servicio de los seres humanos, con paisajes concebidos como parques, rodeados de murallas como si con la construcción de éstos el hombre estuviese dominando el entorno. Muchas de las escenas religiosas tienen como decorado jardines al servicio del hombre o jardines naturales dentro de espacios artificiales fruto de la mano del hombre.

Tras estas consideraciones, el paisaje comienza a elevar su categoría. El pintor es el creador, por y para la humanidad, y se le concede más espacio compositivo dentro de la obra. Ya no son esos pequeños espacios del cuadro, sino que las escenas quedarán a un lado de la obra para destinar el resto a la composición natural.

La emancipación del ser humano con la naturaleza debe a un cambio de pensamiento. Desde el momento en que el ser humano la contempla, y extrae de ella un placer estético y abandona el sentido de utilidad, se comienza a separar de la idea del clasicismo y comienza el “modernismo”⁵¹⁰. Pero no será hasta el siglo XVIII cuando asistamos al periodo de independencia de la pintura de paisaje como género, cuando el individuo comience a plantear la pequeñez de su persona en relación a la grandeza de las cosas naturales, y los pintores encuentren en ésta los elementos a representar, elementos que les proporcionarán esos sentimientos relacionados con su propio ser.

Aunque muchos de estos pintores fueron formados como funcionarios no pudieron formar parte de la sociedad y de la política por diferencias intelectuales, para la cual decidieron crear su propia realidad de las cosas. Podríamos achacar a estos eruditos el haber tomado el “camino fácil” huyendo de los problemas, pero también debemos ver que del otro lado la labor de estos pintores puede ser comparada a la de los grandes inconformistas de las sociedades de todos los tiempos, revolucionarios contrarios al sistema, que cansados de ver las injusticias cometidas a sus gentes y a su pueblo deciden actuar en consecuencia. La actuación, en lugar de ser vista como mecanismo de enfrentamiento violento con las capas altas del poder, fue concebida como una revolución individual en la que el individuo crea su propio mundo. El mundo entendido en la cultura

⁵¹⁰ Calvo Serraller, *“Los Paisajes del Prado”*, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1993. Pag. 16

y el pensamiento chino, ligado a la creación, debe entenderse como un estado cercano a lo onírico en el que todo el posible. Los inmortales habitan las montañas en armonía con el entorno, como aquellos seres superiores que alcanzaron el *Dao* 道 y comprendieron que el cielo y la tierra no pueden ser vistos como antagónicos, sino como opuestos necesarios en el funcionamiento de la vida.

3.1.3. Los sentidos, los sentimientos y las emociones

*el arte de la pintura fue, después de que Fu Hsi dibujara las imágenes de los ocho trigramas (el método) a través del cual uno domina la virtud (moral) del universo y simboliza la naturaleza de todas las cosas*⁵¹¹

Las obras de arte son la plasmación de los sentimientos de los artistas. En muchos casos estas manifestaciones estuvieron relacionadas con los acontecimientos históricos del momento y en otros casos los artistas supieron desvincularse del contexto socio-político en el que se desarrollaron para crear un tipo de arte por y para los sentimientos, reflejo de las pulsiones humanas y mecanismo educativo.

En los tratados, los pintores enfatizan el hecho de que la pintura debe ser un procedimiento individual, en el cual el pintor, como chamán en el dominio de las imágenes, encuentra reflejado su interior. Cuando el maestro comunica al discípulo las grandezas de la pintura como plasmación de la naturaleza está relacionando directamente al pintor con lo contemplado.

Belleza implica apreciación. El pintor expresa su apreciación de la belleza de la naturaleza, pero también absorbe la belleza natural a través de la pintura. Lo que la vista percibe, penetra directamente al interior del alma. A este respecto, te puedo afirmar que los diagramas espirituales son también pinturas, y

⁵¹¹Han Zhuo 韩拙, pagina 9 del prefacio de la obra de Jung Maeda.

*pueden conducir a lo divino. Así pues, tanto si representas la naturaleza como cualquier otro género de pintura la práctica de este arte afecta directamente a la personalidad*⁵¹².

El modo de vida de los pintores está condicionado por la práctica de la pintura. La percepción de las cosas, a través de la vista, llega directamente al alma del artista, al sentirse relacionado sentimentalmente con lo observado.

Motivados en muchos casos por las circunstancias del momento, los pintores chinos plasmaron en el papel escenas acordes con sus sentimientos internos, pero a diferencia de otras muchas pinturas, la china está formada por un *corpus* simbólico de elementos naturales, no violentos, a los que se les atribuyen cualidades humanas. Es por esto que Mi Fu 米芾 (ver introducción al capítulo 3) resta importancia a la temática histórica representada con motivos violentos. Este hecho provoca aún más la relación entre la pintura china y los sentimientos armoniosos que produce, o recordando lo dicho por Mi Fu 米芾, estas pinturas que sugieren violencia están cercanas al abandono de toda emoción.⁵¹³

La necesidad de plasmar sentimientos y emociones a través de símbolos en las obras de arte es una inquietud que tiene el artista que se enfrenta a la obra. Como un método de liberación y de expresión, los artistas encontraron en el arte la manifestación de sus propias ideas, y las plasmaron en el soporte. Al contemplar la obra, el espectador se siente identificado sentimentalmente con los elementos ahí contemplados, y con el propio estado de ánimo del pintor. El objetivo de las mejores obras pictóricas chinas no es mercantil, es un ejercicio de autoconocimiento del pintor, quien mediante la observación de la naturaleza aprende a vivir acorde a los elementos. La adquisición de pinturas es un acto por el cual el poseedor se siente relacionado con lo ahí representado. En las fiestas más representativas (cumpleaños, bodas, nacimientos...) se adquirían

⁵¹² Deng Ming-Dao, Pag. 93

⁵¹³ Mi Fu 米芾, en la obra de Cahill, “*The Painter’s Practice: how artists lived and worked in traditional China*”, Pag. 116

pinturas como símbolo de buenos augurios, convirtiendo a las pinturas en reflejo de las necesidades rituales, chamánicas o anímicas.

Estas pinturas se cambiaban de lugar en las casas frecuentemente, dependiendo de las necesidades de sus propietarios. Una pintura debía estar acorde con su ubicación, y refleja la personalidad del poseedor. La escena contemplada provoca una reacción sentimental en el espectador, en su alma, que por encima de todo se reconoce en lo que contempla. La emoción es provocada por un sentimiento de empatía, positivo o negativo, hacia lo contemplado, hacia lo que emociona, que no podría obtenido sin la comprensión de todos sus valores simbólicos.

La pintura como manifestación artística, ha estado siempre al servicio de las cortes, reyes, ministros, emperadores... y ha contribuido a difundir ideas a todos aquellos que la contemplaran. Pero además de ser considerada en este aspecto, debemos entenderla como una manifestación de los sentidos, en aquellos momentos en los que la temática se liga más con el ánimo interior que con la representación de lo exterior. Transmitir los sentimientos es la finalidad de la pintura, éstos pueden ser positivos o negativos, provocando diferentes reacciones en el espectador. En este punto radica una de las principales diferencias entre la pintura china y la occidental, en la necesidad de representar sentimientos violentos o pacíficos.

Los sentimientos percibidos en muchas pinturas occidentales, sobre todo las religiosas, como es el caso de las representaciones del Antiguo y Nuevo Testamento, contienen escenas de gran agresividad para quien las observa. En el infierno la vida se convertirá en sufrimiento, en castigo y dolor, mientras que el cielo será, pacífico, armónico y sosegado. O aquellas escenas de batalla en las que las armas, el dolor, sufrimiento y melancolía se mezclan para mostrar un panorama deprimente y devastador, en las que filas de personas yacen en el suelo derrotados por el vencedor, como acciones del hombre contra el hombre, y por tanto del hombre contra sus propios valores naturales,. La contemplación de una pintura de tales categorías, provoca una serie de sentimientos contrarios al ritmo natural de las cosas, que nos apartan de cualquier estado pacífico.

En las pinturas del siglo XIX europeo los pintores comprendieron las posibilidades de los elementos y se dedicaron a plasmar sus realidades en vez de sus apariencias. En ellas el ser humano dejará de ser visto como categoría superior a la naturaleza, para recuperar el lugar de igual con los restantes elementos. Pintores como Turner comprendieron que la representación de paisajes podía ser tema a desarrollar en la pintura, y que las posibilidades de éstos contribuyen a liberar al artista de sus propias emociones internas.

El entorno se convierte en el centro neurálgico del pensamiento chino, y por este motivo la pintura desarrolló los géneros pictóricos. La naturaleza, como protagonista de la composición, adquiere la importancia que se le debe conceder y que relaciona al individuo con su propia esencia. En estas escenas los sentimientos naturales y los sentimientos del hombre están relacionados. Cuando vemos una escena de primavera, la alegría de los elementos del entorno provocará sensaciones de felicidad y júbilo.

Por norma general en las pinturas la simbología no se entiende solamente a través de los sentidos. Sin un conocimiento de la cultura sólo se puede contemplar la realidad formal y externa de las cosas, sin ahondar en sus claves interiores. Para la pintura china la inmensidad de la montaña alberga al hombre que se evadió de las sociedades y que supo ver en la naturaleza la vuelta al origen. El pintor se vale de elementos extraídos de la naturaleza para conferirles sensaciones y emociones humanas.

El pintor se convierte en un poeta que representa los sentimientos. Existen ejemplos de pinturas que esconden anécdotas de la vida de los pintores. En el siglo XIV encontramos la figura de Ho Ch'eng cuya obra "*Vuelta a casa*" está acompañada de un poema en alabanza a la pintura. La obra trata la vida del propio pintor que abandona su cargo en la corte para volver a su casa. El poema alaba al pintor por este hecho.⁵¹⁴

El arte de la pintura es la expresión de los sentimientos y emociones. En las escenas de *Montaña y Río*, en las que el río es el protagonista, podemos observar que en la mayoría de casos los pintores incluyen una barca en la inmensidad del río, como es el

⁵¹⁴ *Idem.* Pag.27

caso de la obra de Tang Yin 唐寅 “*Tocando la flauta en el Río*”. La figura de la barca realiza su tarea en soledad, como sentimiento que buscan transmitir los pintores en sus cuadros. La soledad en la naturaleza hace que el individuo se reencuentre con sus orígenes. La naturaleza acoge al ser humano como otro elemento de la misma importancia que un río, una montaña, un árbol, o una nube. Todos los elementos que componen la naturaleza reflejan en nosotros un tipo de sentimientos que son dignos de ser traspasados al papel. Es mejor representar los componentes naturales que conforman nuestros entorno que dedicarse a representar escenas en las que la composición está dominada por la violencia.

La *Escuela del Dao* dominó en las artes, en concreto en la pintura, por el hecho de conceder importancia a la naturaleza y a la relación del ser humano con ésta. La naturaleza es vista como el mejor ejemplo a representar y sería inconcebible a ojos de un taoísta la representación de escenas violentas, ya que la violencia, la sumisión de un individuo a otro, la conquista por la fuerza de las armas.... son ejemplos no naturales, son actos creados por el hombre y que se sitúan al mismo nivel que la parábola del río tan referenciada en el pensamiento taoísta; el agua no puede correr hacia arriba, debe descender la montaña. El individuo debe desarrollarse como un elemento más de la naturaleza, no debe contrariar los actos naturales y por tanto no puede dar cabida a la violencia en ninguna de sus acepciones. En el afán por extraer de la naturaleza sensaciones y acepcarse a cada escena como si fuese la primera vez que se contempla un paisaje, nos presenta un escenrio natural jamás observado antes y que se abre grandioso ante nuestros ojos. Este tipo de sensaciones provocan sentimientos representados en las obras pictóricas chinas, confiriéndoles valores pacíficos a los actos naturales.

Los elementos que aparecen en el obra están dotados de sentimientos e informar de éstos será la función de la pintura en la sociedad. La pintura china emociona y nos traslada a esferas elevadas. Una anécdota de Guo Xi 郭熙 puede resumir esto.

*cuando las pinturas son tan ingeniosas como para estar en
comunicación con los dioses pueden transformarse y salir*

*volando tal y como el ser humano puede elevarse y llegar a ser
inmortal*⁵¹⁵

Este elemento que hace que las pinturas se conviertan en buenas es entendido como el proceso por el cual la pintura, como abstracción de la realidad a través de los símbolos, sea la mezcla entre ambos mundos, el real y el imaginario, y dota de sentimientos y emociones a cada uno de los elementos que componen esos mundos. Existe un término en la lengua china para designa este hecho. Es *Hua Long Dian Jing* 画龙点睛 y su traducción literal es *traer a la vida un dragón pintado añadiéndole las pupilas de los ojos*. Cuando la pintura se convierte en real podemos verla como otra parte de esa realidad, hasta el punto de que puede cobrar vida. Es lo que se traduce como “dar el toque decisivo”.

Los conceptos extraídos del *Yin* 阴 y el *Yang* 阳, además de poderlos aplicar a las técnicas y métodos pictóricos, poseen características que atañen a los propios sentimientos de los pintores; podríamos denominarlo “el Yin-Yang 阴阳 de los sentimientos”. Las pinturas que hemos englobado como *Yin* 阴 se confeccionaban con tonalidades y elementos fríos relacionados con el invierno. Desde el punto de vista de la psicología de los colores, las tonalidades frías están relacionadas con esas situaciones de melancolía, tristeza y soledad, mientras que todo lo contrario sucede con las pinturas *Yang* 阳, envueltas en un halo de alegría, de desenfreno, actividad y vivacidad. *(las pinturas yang son y tienen): luminosas, francas, buen espíritu, energía y juventud... (las pinturas yin son y tienen): oscuridad, misterio, solemnidad melancólica, importancia.*⁵¹⁶

De esta manera podemos comprender que las pinturas chinas además de diferir en la técnica y en los materiales con la pintura occidental, también lo hace en el trasfondo de la mente del pintor. La realización de una pintura *Yin* 阴 implicará unos sentimientos diferentes a los de una *Yang* 阳, y estos sentimientos son los que el propio pintor intenta transmitir al realizar una obra.

⁵¹⁵ Guo Xi 郭熙, extraído de “Some Tang and Pretang text on Chinese Painting”, Pag.43

⁵¹⁶ Hongnian Zhang and Lois Woolley, Pag.12

El espíritu de las cosas, el *Qi* 气, está patente en la obra y es el elemento que el pintor extrae de las cosas vivas. El espíritu no es más que la esencia de las cosas que contemplamos, su verdadera razón de ser, y que provoca una serie de sensaciones y emociones en el espectador.

*Para pintar un paisaje, el artista habrá de contemplarlo hasta logra captar su espíritu y poder proyectarlo en la seda o el papel de tal manera que aquel que contemple después la pintura pudiera reconocer el espíritu que alentó en el objeto*⁵¹⁷

Guo Xi 郭熙 enfatiza la importancia de que el espíritu del pintor se concentre en el trabajo que realiza. *el artista debería concentrar su espíritu sobre la naturaleza esencial de su trabajo*⁵¹⁸. Con este procedimiento, la mente de los artistas estaría proyectada hacia el elemento en cuestión, y de esta manera podría extraer la esencia de lo tratado que relaciona al pintor con los sentimientos. El saber captar la esencia de los elementos es poder plasmar su propio interior y mostrarlos tal y como aparecen en el entorno natural. El espíritu del artista debe estar acorde con los elementos, entenderlos y extraerlos como son, para que puedan quedar plasmados como sentimientos naturales, y provoquen emociones. Pintar es transmitir el sentimiento de las cosas.

La finalidad de la pintura de aquellos pintores que no estaban obligados por las circunstancias a aceptar encargos, de aquellos formados en el espíritu de los *pintores letrados*, no es otra que la de expresar sus propios sentimientos, que quedan representados en el soporte mediante una serie de símbolos acordes al estado anímico de quien lo pinta, y que luego se convierte en producto para el disfrute colectivo de quien adquiere la obra.

⁵¹⁷ Chantal Maillard, obra citada, pag.66

⁵¹⁸ Guo Xi 郭熙, pag 33-34. Su es el hijo de Guo Xi 郭熙 y el autor de la obra sobre su padre.

La personalidad de los artistas obedece a una unos sentimientos de reacción contra alguna situación que esté ocurriendo a su alrededor. La actitud de Wu Tiensheng cuando utilizaba su propio pelo como pincel estando ebrio, resume un acto de rebeldía del pintor hacia algo que le incomoda. Es la liberación de las pulsiones sentimentales que hace que el pintor adquiera técnicas apropiadas a sus actitudes, y que al exterior será contemplada a través de sensaciones que emocionan. Con la pintura asistimos a ese proceso de representación de estados anímicos y reflejo de inquietudes, acatadas desde el punto de vista del *Wu Wei* 无为 de la *Escuela del Dao*. Alcanzar la paz, la cohesión, armonía, equilibrio... a través de sentimientos y emociones naturales.

La pintura está relacionada con los sentidos, los puestos por el artista para ejecutarla, y los contemplados por el espectador. En la ejecución el pintor dedica los suyos a plasmar las realidades contempladas, a las que confiere sentimientos propios de su yo, que se ligan indiscutiblemente con los que están ocultos en esas apariencias formales. El pintor se relaciona con el objeto porque posee elementos sentimentales que le hacen sentirse en consonancia con sus propias inquietudes, se refleja en las virtudes de las cosas vivas, y se siente a su mismo nivel. El que contempla estas obras se emocionará ante tal cúmulo de sentidos y sensaciones, que le harán volar, como inmortales, para situarse en esferas más elevadas del conocimiento, en las que todas las cosas que habitan el Universo poseen elementos que atraen, sentimental y emocionalmente.

Expresar el espíritu emocional del entorno para hacer que el individuo se sienta identificado con ella es lo que debemos entender de la pintura china. Si los seres humanos tenemos sentimientos, la naturaleza no está carente de ellos.

Usar mi caligrafía como (funcional) cosa útil es algo que no quiero hacer. Usarla para comerciar con oro es algo que odio. Lo que realmente quiero es sentarme entre montañas azules y nubes blancas con buenos amigos (...) entonces mi inspiración llega, salpico de tinta y comienzo a escribir. Humo y nubes llenan la habitación, todos mis deseos son completados. (...) pero si tengo que escribir para requerir favores (Ying-Ch' ou)

*rápidamente llego a cansarme. Ser forzado a hacerlo para completar inagotables peticiones, es realmente cansado(...)*⁵¹⁹

Considerando que todas las cosas del entorno tienen vida, el pintor se dedica a captar la esencia misma de las nubes, los diferentes aspectos de las estaciones, y los cambios que presentan estos elementos. El espectador encontrará en estas escenas un sentimiento de tranquilidad, sosiego y armonía que le devuelve el estado original que perdió como ser natural, y que es lo que hace que se sienta tan identificado con la escena que contempla. La plasmación de la naturaleza es vista como el mejor mecanismo de extracción de sentimientos. Reconocer las posibilidades emocionales insertas en los cambios de las estaciones o sentir empatía por los sentimientos de un árbol, es saber reconocer lo que nos rodean, y poder entendernos en esa igualdad que nos liga en el origen a todos por igual.

3.1.4. El lenguaje de la pintura

Una de las principales funcionalidades del arte fue el ser considerado como método educativo para la sociedad analfabeta. Mientras que en Occidente las pinturas realzan los valores del cristianismo, en China exaltan los confucianos, taoístas y budistas. Mediante las imágenes, el pueblo podía comprender las enseñanzas de los textos bíblicos, de la misma manera que los budistas decoraban las grutas con pinturas basadas en los textos védicos como enseñanza de Buda, y los de la *Escuela del Dao* recuperaban actitudes y sentimientos aplicables a la sociedad y sus comportamientos.

Dentro de las escenas dedicadas a los textos sagrados de la “*Biblia*”, debemos valorar aquellas dedicadas al aspecto humano de las religiones. Las escenas referidas a la Virgen deben ser entendidas como manifestaciones de estados naturales que ligan al

⁵¹⁹ Wu Tiensheng en relación al encargo de una caligrafía. En la obra de Cahill, James, “*How Artists Lived and Worked in Traditional China*”Pag. 133

individuo con los mismos estados armónicos de las pinturas chinas. Las *Madonnas* que portan sus hijos son la representación misma de estados pacíficos. Son esas imágenes las que relacionan a Occidente con los presupuestos de la pintura china. Abstraídas de todo condicionante religioso, las Vírgenes cristianas aparecen en actitudes humana con las mismas cualidades de una madre. Como toda madre amamanta a su hijo y lo cuida de todo mal. Estas escenas, así como otras muchas que forman el canon de la pintura cristiana, están relacionadas a estados naturales y son más dignos de ser recuperados para educar a los pueblos en la armonía, el respeto y la solidaridad. Las Madonnas educan al pueblo en los valores de la familia, tan importante en todas las sociedades, en sus bondades, en la tranquilidad y en la paz que transmite el contemplar a una madre que vela por el cuidado de su hijo.

En el Renacimiento, el pensamiento dominante será la imitación de la naturaleza, con personajes como Cenninno Cenninni. Es también en este momento cuando la figura del pintor cobra importancia, y surgen divinidades tocadas por la *grazzia* como Miguel Ángel, Rafael y Leonardo, tres grandes de la historia del arte occidental que se asientan como los primeros a los que se les atribuyen la categoría de genios.

La simbología encontrada en las pinturas chinas nació en los primeros momentos del inicio del pensamiento, el original. Los textos antiguos aparecen los primeros símbolos aplicados a la pintura, que fueron desarrollados a través de los caracteres incisos. Estos símbolos hacen que el lenguaje de la pintura china debe retrotraerse a esos primeros momentos, de la misma manera que nuestras mejores representaciones simbólicas beben del pensamiento de la Grecia Antigua. Para comprender la simbología que envuelve a una pintura china hemos hablado de los sentimientos y emociones intrínsecos en las pinturas, sentimientos que provienen de esos símbolos institucionalizados en el *pensamiento original*. Desde la representación del tema hasta el propio formato de la pintura, está repleto de símbolos. Comprenderlos es adentrarnos más aún en la mente del pintor, en su bagaje cultural y en las emociones que pretendió reflejar con la pintura.

Ya dijimos anteriormente que los formatos de las pinturas chinas son de dos tipos principalmente: los rollos horizontales y los verticales. Los primeros poseen la característica de que son vistos de derecha a izquierda. Con la visión del cuadro de derecha a izquierda, el pintor presenta la escena como si se tratase de una película. Son representaciones de grandes longitudes en las que los elementos van apareciendo a nuestros ojos misteriosamente y que están conectados unos con otros, sucediéndose en la composición. El segundo tipo de soporte es el rollo vertical que, a diferencia del anterior, debemos verlo de arriba hacia abajo. Al contemplar una pintura en este formato lo primero que veremos será el ángulo derecho superior en el que la mayoría de veces podemos encontrar el cielo. La montaña nace de la tierra y se leva hacia el cielo. El espectador seguirá el curso del río que le conduce hacia la parte inferior izquierda, aquella destinada a ubicar los elementos de la tierra. Es en esta parte donde se pueden desarrollar las actividades humanas. El cielo, la tierra y el hombre están representados en la composición. El soporte del rollo vertical se divide en tres partes (cielo, hombre y tierra), destinando el centro del rollo como representación de lo hecho por el hombre entre el cielo, parte alta, y la tierra, la parte baja.

Los chinos atribuyen cualidades humanas a los animales y plantas de la naturaleza, y a todos sus elementos. De esta manera se nos presentan los conocidos como *Animales Inteligentes* que son el dragón, el fénix, la tortuga, el qilin o quimera. Estos cuatro animales poseen un elevado estatus en la simbología china y ocupan los puestos más importantes de las decoraciones de los templos, parques chinos, y en esas pinturas del género de *Animales*. El fénix fue el símbolo de la princesa Cixi 慈禧太后 por lo que en el *Yi He Yuan* 颐和园, *Palacio de Verano* en Beijing, podemos encontrar algunas representaciones del fénix, que se representa con patas de gallina y escamas de dragón. El dragón es también mítico; las pinturas de dragones están cargadas de una simbología muy fuerte que lo relaciona con el agua, del que se dice que emergió. El dragón puede viajar entre las nubes y provocar la lluvia, y es símbolo de la primavera que posibilita el nacimiento de las cosas. El dragón es uno de los animales representativos de China, recordemos por ejemplo que una de las leyendas en torno al nacimiento de la escritura y

de los primeros caracteres pictóricos que narra cómo éstos fueron entregados a los seres humanos por un dragón que emergió del *Río Amarillo*.

Por otra parte la tortuga es una representación del mundo. Además de haber sido utilizada en el nacimiento de la escritura a través de los oráculos, la tortuga simboliza con su caparazón la tierra, en la parte plana, y la bóveda del cielo, en la parte cóncava del caparazón. Normalmente la tortuga se representa soportando estelas conmemorativas y está relacionada con la inmortalidad. A su vez la tortuga fue ese animal elegido por Nü Wa 女娲 para la restauración de la bóveda celeste; sus patas sostienen la bóveda del cielo.

Dentro de la lengua china, el carácter para pez, yu 鱼, es homófono de abundancia, yu 裕, por lo que la simbología de estos animales estará relacionada con estos adjetivos. Los peces son también símbolo del agua y de la fertilidad, y al nadar en parejas representan la unión de los hombres y las mujeres. De entre los peces, la carpa ocupa un lugar privilegiado. La carpa nada contra corriente por lo que se relaciona con aquellos que alcanzan un alto negocio o puesto en las sociedades. En la cultura china se dice que la carpa se transforma en el dragón al alcanzar la edad de 100 años.

El león es el guardián y símbolo que representa las ideas budistas, mientras que el *Qilin* 麒麟 es uno de los animales más extraños de la cultura china *Su aspecto físico es el resultado de la unión de varios animales. Así el cuerpo es como el ciervo, la cola del búfalo y la piel con escamas. El macho recibe el nombre de qi, y la hembra el de lin, de ahí que se asocie el animal con la unión del hombre y la mujer*⁵²⁰. Los Cuatro Animales Fantásticos formarán parte de la estatuaria china que adornaba los templos y estancias de los templos y casas señoriales.

Por su parte, el tigre es un animal *Yang* 阳, relacionado con lo masculino, con el coraje y la bravura. Se dice que el tigre puede espantar a los demonios, por lo que es costumbre colocarlo en las puertas de las casas.

⁵²⁰ Isabel Cervera, “Arte y Cultura en China: conceptos, materiales y términos de la A a la Z”. Pag.147

Dejando de lado los animales, tenemos las figuras geométricas que se relacionan con los tres elementos de la naturaleza; la simbología cielo, tierra y hombre estará patente en las construcciones arquitectónicas principalmente. Así tenemos que el círculo está relacionado con el cielo *tian* 天 y los dioses, mientras que el cuadrado se relaciona con la tierra 地, y por tanto con el hombre *ren* 人. Por este motivo el *Tian Tan* 天坛, *Templo del Cielo* en Beijing 北京 presenta forma circular, ya que fue un edificio destinado a ofrendar al cielo, y el *Gu Gong* 故宫, *Ciudad Prohibida* es una estructura formada mediante la sucesión de diferentes espacios cuadrados, simbolizando el mundo del ser humano y de lo social. Si el círculo es el cielo y los elementos relacionados con él, el azul será entendido como el color del cielo, y si el cuadrado es símbolo de la tierra y del hombre, el rojo debe ser asociado como el color de la tierra. El azul y el rojo junto con el amarillo componen la paleta de los edificios chinos. El amarillo estará reservado para la figura del emperador, por lo que los tejados de los edificios destinados al Emperador son de este color.

Como podemos comprobar son muchos los elementos iconográficos que podemos encontrar en el arte chino, y que extraídos de esa concepción del entorno relacionan las manifestaciones del ser humano con la naturaleza. Aunque los edificios hayan sido confeccionados por la mano del hombre, sus símbolos mantienen la relación hombre-naturaleza tan apreciada en la pintura china y en el resto de manifestaciones artísticas.

En lo que a la pintura se refiere, la simbología es un campo amplio. Podemos desarrollar una serie de elementos que, encontrados en las pinturas, hacen que el individuo entienda más allá de la forma del objeto representado. Como vimos en las pinturas *Shan Shui* 山水, la montaña es un elemento *Yang* 阳 y el agua el *Yin* 阴. Como categorías de la naturaleza poseen una simbología muy fuerte, que pueden ser vistas como fuerzas naturales, pero también pueden ser aplicadas a la esfera de lo humano, al hombre y a la mujer. La montaña y el río como la representación de los pares *Yin-Yang* 阴阳 son vistos en un proceso de cambio constante. La montaña dominará en unas composiciones y el agua lo hará en otras. En este mundo de simbología, los pescadores en soledad se relacionan con el cultivo individual, quienes inmersos en la naturaleza se rodean de los restantes elementos que la componen, como la catarata que, para Isabel

Cervera y José Joaquín Gómez, *marca la línea descendente que contrasta con la línea ascendente de la montaña. La línea descendente simboliza la acción de los dioses sobre la tierra, es decir, la abundancia y la fecundidad, (...) la niebla es lo que está confuso (...) la nube sugiere la idea de cielo e inmortalidad tras la muerte. Los sabios que buscan la perfección están llamados a disolverse, como nubes, en el Universo para conquistar la eternidad*⁵²¹.

La pintura, como el resto de manifestaciones artísticas, cobra una cierta importancia cuando aprendemos a observar los elementos que la componen y comprendemos la idea que se esconde tras la forma. La montaña y el agua como elementos unidos armonizan la obra y la relacionan con esos estados de inmortalidad, con estados en los que el hombre se ha liberado y ha alcanzado el estatus más elevado dentro del pensamiento humano. Los sabios encontraron en la naturaleza el camino para alcanzar la inmortalidad y poder habitar las nubes. Estos elementos naturales ligando al ser humano con sus propias emociones y su comprensión nos abre la puerta del conocimiento de la pintura *Shan Shui* 山水, que es algo más que una pintura de paisaje, entendiendo paisaje como lo entendemos en Europa.

Este tipo de simbología que rodea a la pintura es de gran complejidad. La estética china ha desarrollado una serie de simbologías que ligan a los elementos de la naturaleza con ciertas actitudes humanas. Este ejemplo es más claro en las representaciones de los *Si Junzi* 四君子, *Cuatro Nobles* ⁵²²(bambú, orquídea, crisantemo y ciruelo en flor).

todas las plantas citadas poseen un elevado valor simbólico, que se podría interpretar políticamente: tenacidad, renovación, pureza, retiro; y representa valores de tipo confuciano ⁵²³.

⁵²¹ Isabel Cervera, “*El Arte Chino*” y José Joaquín Gómez “*Al encuentro de la naturaleza*”, ed. CCS, Madrid, 1991

⁵²² Kōneman, Pag. 159

⁵²³ *Idem*. Pag. 171

El bambú está asociado a la figura del hombre recto que sin partirse puede llegar a doblarse. El bambú permanece verde todo el año, y se dice que cuando sus hojas se caen es porque está vacío su interior. Esta iconografía está extraída, como no podría ser de otra manera, de la naturaleza. La orquídea por ejemplo es una flor que se identifica con las virtudes del hombre bueno, ya que su olor se expande a muchos sitios y es al mismo tiempo súmamente frágil.

El crisantemo, está relacionado con esa misma figura del letrado y con la inmortalidad, al igual que el ciruelo en flor cuyas flores blancas representan la pureza. Estas son algunas de las asociaciones que podemos encontrar en una pintura china. Por lo que hemos visto, la interpretación de una pintura necesita de la comprensión de una serie de valores y conceptos de pensamiento insertos en la memoria de las gentes, se trata de contemplar una pintura o caligrafía para una vez leída poder interpretar lo que allí se menciona.

Si hemos considerado a los *Cuatro Nobles*, debemos hacer lo mismo con los *Amigos del Frío* que son el bambú, el pino y el ciruelo ⁵²⁴. El apelativo de amigos del frío es debido a que son las cuatro plantas que resisten el invierno y que perduran verdes todo el año. Por esta razón se relacionan con aquellas personas que poseen esta misma cualidad, la tenacidad.

Fuera de esta clasificación de las plantas, debemos mencionar la peonía y el loto, ambas de gran relevancia en la cultura china. La peonía es la reina de las flores y símbolo de la unión entre el hombre y la mujer, entre el *Yin-Yang* 阴阳. Es el emblema del amor y símbolo de la belleza femenina y se corresponde con la primavera tardía y el verano temprano. El loto, por su parte, es símbolo de los gentiles, los que se mantienen limpios de corazón y de espíritu, además de representar al séptimo mes del calendario.

⁵²⁴ Wang Guixie, crítico de la dinastía Song del Sur, fue quien agrupó con este término las tres plantas por su simbolismo y asociación con la filosofía de los sabios artistas retirados (*yimin*) de los cargos públicos que buscaron la paz y la soledad entre las montañas y la naturaleza, Isabel Cervera “Arte y Cultura en China: conceptos, materiales y términos de la A a la Z”, pag. 173

La idea representada en la obra pictórica posee esa carga de simbolismo requerida en todas las manifestaciones artísticas. Como fenómeno artístico, la pintura intenta plasmar una serie de elementos en la obra y cargarlos de significado, y que en la mayoría de casos es extraído de la cultura. Debemos estudiar los diferentes campos culturales a tratar para poder comprender tal simbología.

En este estudio de la pintura china hemos podido apreciar infinidad de elementos que forman parte de ese mundo simbólico inserto en las pinturas chinas. El mero hecho de que los elementos naturales sean los protagonistas conlleva un significado claramente relacionado con las potencialidades del entorno. El arte educa a los seres y los hace emocionarse ante la contemplación de las obras. Cuando lo que observamos es producto de la naturaleza lógicamente los sentimientos que se produzcan en nuestro interior serán más puros que aquellos dedicados a representar la violencia o aspectos contra natura.

Comprendiendo las nociones de pensamiento, que ligan a los chinos con la naturaleza, podremos comprender la importancia de la pintura china como manifestación visual de los sentimientos de la naturaleza representados por el pintor. Debemos ver más allá de la mera representación del paisaje, para descubrir los elementos que oculta la pintura.

La pintura como producto de la naturaleza está viva y como todo elemento vivo posee características que la relacionan con la esfera simbólica de los sentimientos. Los elementos naturales se plasman en la escena y son los que originan la pintura. La montaña, en el pensamiento chino, es el símbolo del *Yang* 阳 y los pintores al aplicarlo la entendieron como elemento de posibilidades plásticas, así como símbolo de la naturaleza. Junto con el río simbolizan la pareja *Yin-Yang* 阴阳 y significan el movimiento cambiante de la naturaleza. Entender el pensamiento chino y aplicarlo a la pintura se hace atribuyendo a la naturaleza las características de la cosmología china. Los chinos supieron entender el significado de la naturaleza y crearon una serie de símbolos para explicarlo, lo que posibilitó el nacimiento de la escritura, y más adelante, por influencia del pensamiento, la pintura supo representar esas ideas, comprendiendo a la naturaleza en todo su esplendor, captando su esencia y convirtiendo esos mismos elementos en

símbolos con cualidades humanas. Para decodificar las pinturas chinas, necesitamos un conocimiento de la cultura y el pensamiento.

La gran simbología que poseen las pinturas chinas, unido a las emociones y sensaciones del interior del pintor, hacen de la pintura china la plasmación máxima de los sentimientos. Los símbolos de la naturaleza y los propios de los seres humanos encuentran en el espacio pictórico la más alta representación de los valores culturales de los chinos. Escenas de la naturaleza, con sentimientos naturales de los humanos... que se unen para crear un lenguaje en base a presupuestos pacíficos más que violentos.

3.2. Equilibrio y Armonía

Hemos podido comprobar en los capítulos anteriores la relación que se creó entre los artistas, concretamente los pintores, y el taoísmo como pensamiento predominante. La *Escuela del Dao* considera al ser humano como una parte más del Cosmos y le confiere la importancia de vivir acorde con el resto de elementos que lo componen. En este sentido la armonía, que podemos relacionar con el término de equilibrio, ocupa uno de los episodios de más importancia de la pintura china relacionado, como no podía ser de otra manera, con el pensamiento.

La armonía se relaciona con el Cosmos del que el individuo es parte. El Cosmos está integrado por todas las cosas que surgieron del *Dao* 道 y que deben mantener una serie de “reglas naturales” para poder llevar a cabo una unión recíproca y pacífica de todos los elementos, el equilibrio de todos sus componentes. En este sentido la pintura china está basada en los elementos del Cosmos y el pintor es el encargado de mantener las buenas relaciones entre estos aspectos para poder entablar la armonía como nexo de unión entre todos los elementos del *Dao* 道, del Cosmos o de la naturaleza.

El *pensamiento original* fue gestado en este aspecto; los seres humanos estaban ligados al entorno y en él se desarrollaban. La armonía y el equilibrio es un hecho innegable y prueba de ello la tenemos en el 《*Yi Jing* 易经》 en el que aparecía el

concepto de armonía como el estado por el cual todas las cosas se mantienen en su lugar correcto y ninguna interfiere en otra, sino que conviven equilibradamente. La armonía depende del equilibrio, de la misma manera que el *Dao* 道 depende del *Yin* 阴 y del *Yang* 阳, para mantener sus relaciones. Este tipo de armonía vista en el 《*Yi Jing* 易经》 refleja la importancia que los antiguos chinos concedieron a este estado como elemento promordial en las relaciones con los elementos del Cosmos, del que el ser humano forma parte. Este sentido de armonía y equilibrio visto en este primer momento será extrapolado al campo de las relaciones sociales, cuando los individuos necesiten la concreción de una serie de elementos que hagan posible el desarrollo de todos por igual, pero no debemos olvidar el sentido primigenio del término.

En el capítulo dedicado al *Yin-Yang-Dao* 阴阳道, en el 《*Yi Jing* 易经》, tienen cabida todos los elementos que conforman el Cosmos. Los colores, estaciones, puntos cardinales, materiales, elementos... todos tienen un lugar concreto en el libro y a cada uno se le asigna un contrario, que no opuesto. Los contrarios dieron nacimiento al concepto o a la idea de equilibrio, por la cual éstos viven en armonía con el resto de elementos. Los emperadores y reyes de las diferentes dinastías tenían la costumbre de designar su reinado con un elemento y con un color, siguiendo la teoría de los cambios del Cosmos.

El primero de los trinomios, recogido en el 《*Yi Jing* 易经》⁵²⁵, es visto como los dos aspectos de un elemento que en el proceso de cambio al que están sujetos se transforman y llegan a convertirse en su contrario. El sol sucede a la luna y el día a la noche como elementos que conforman la naturaleza y que en ese cambio son partícipes el resto de las mil criaturas bajo el cielo. El *Yin* 阴 sucede al *Yang* 阳 y viceversa, y mantienen un orden de sucesión sin alteraciones y equilibrado. Pero en el binomio *Yin-Yang* 阴阳 existe un eslabón de máxima relevancia y que hace posible el óptimo funcionamiento de este binomio, el *Dao* 道 que es el medio para alcanzar y mantener la armonía del *Yin-Yang* 阴阳, lo que posibilita el buen funcionamiento del Cosmos. El

⁵²⁵ ver capítulo dedicado al *Yin-Yang-Dao* 阴阳道 en este trabajo, para una mayor profundización del tema

equilibrio es la base de la pintura china en la que cada elemento posee su contrario en el soporte, lo que posibilita la armonía del conjunto.

Paralelo al *Yin-Yang-Dao* 阴阳道, debemos aludir al siguiente trinomio; *Cielo*天, *Tierra*地, *Hombre*人. Siguiendo las indicaciones del 《*Yi Jing*易经》, el cielo tiene su opuesto en la tierra y viceversa. Si el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳 se pueden corresponder con el Cielo y la Tierra, entonces debemos pensar que el *Dao* 道 debe hacer lo mismo con el hombre. El *Dao* 道 lo hemos concretado como el elemento que equilibra el desarrollo armónico de los diferentes elementos del entorno, por lo que el ser humano debe ser entendido de la misma manera pero aplicado a la esfera de lo social. Éste debe regir las cosas bajo el cielo, es decir en la tierra, y mantener el equilibrio entre las dos esferas, el cielo y la tierra, alcanzando un estado armónico, sin conflicto violento. Sólo él tiene la capacidad de equilibrar sus poderes, en pro de la armonía, para conseguir que el desarrollo de las sociedades se haga de la misma manera que el desarrollo del entorno, es decir, de manera natural, no forzando ninguna cosa y dando posibilidad al desarrollo del individuo dentro de la sociedad sea un hecho. En la sucesión de los acontecimientos de manera natural, sin interferir contra el *Dao* 道, la violencia y las guerras no tienen cabida, ya que cualquier tipo de concepto derivado de un acto violento va en contra de la propia naturaleza de la que forma parte el individuo.

Los sentimientos de aquellos pintores que vieron en la pintura un modo de vida, estaban en relación con los sentimientos de la propia naturaleza, como vimos. Si hemos dicho que el hombre equilibra el cielo y la tierra y que no podemos ir en contra de los designios de la naturaleza, entonces podemos decir que la pintura china, como representación de estos valores, se sitúa como método educativo extraído de la naturaleza, hecha por y para la educación de los seres humanos y como medio de alcanzar estados armónicos aplicables a esa misma educación.

El equilibrio alcanzado en las pinturas se refleja en la armonía de la que el hombre es responsable y que encuentra en los ejemplos pictóricos en China su máxima expresión, abriendo un campo de entendimiento en las relaciones pacíficas de los individuos para

con ellos y con el entorno. Los cuadros chinos muestran los valores pacíficos de la pintura. Debemos ser capaces de ver, aprender y extraer de ellos los elementos que posibiliten un mejor entendimiento entre los grupos humanos. Todos tenemos a la naturaleza como nuestra madre por lo que debemos saber apreciar la importancia de ésta, debemos comprender cómo se lleva a cabo el funcionamiento de sus elementos y cómo se desarrollan de manera igualitaria, sin necesidad de recurrir a elementos no naturales como las guerras y las armas.

Cuando los elementos son contrarios a su propia naturaleza, se produce el desequilibrio, y el resultado no será armónico. Los sentimientos trasladados por el pintor a la obra, ayudan a crear el estado de equilibrio necesario en la escena y en sus elementos. La no correspondencia del objeto con lo representado, fue uno de los puntos de los *Liu Fa* 六法, escritos por Xie He 谢赫 y recuperados por Jing Hao 荆浩. La resonancia, *Yun* 韵, ligaba las cosas con su propio espíritu, y el no captar esta esencia, este *Qi* 气, hace que la pintura se encuentre alejada de poder considerarse armónica, ya que sus elementos en sí mismos no se equilibran de manera natural.

El profesor Zhang Dainian señala que el concepto de armonía tiene muchas acepciones en el pensamiento chino y nos habla de diferentes apreciaciones del término, entre los cuales cabe destacar:

- Significado de la palabra (*He* 和) que es traducido en la actualidad como la conjunción ‘y’, pero que posee un significado original en el campo de la música; el aplicado a la armonía de las escalas.
- En relación a las “*Analectas*” 《*Lun yu* 论语》 de Confucio 孔子, Zhang Dainian considera que el término en el maestro está visto en relación al hombre de bien (el *Junzi* 君子), pero que la armonía no es suficiente para convertirse en hombre de bien.

En relación a la armonía en el Cosmos:

- Recurre de nuevo a las “*Analectas*” donde se recoge que *en relación al ritual la armonía es lo más importante*⁵²⁶
- En el 《*Laozi 老子*》 podemos ver que lo que se consideraba armonía va de la mano con el *Qi 气*. Paralelamente nos dice que desde el tiempo de *Lao Zi 老子* el término armonía llegó a significar –sin conflicto- y que así permanece hoy día.
- Obra titulada 《*Huainanzi 淮南子*》⁵²⁷ hace mención al término de la siguiente manera: *El Dao da origen al Uno. Uno está ahí pero no genera; después se separa en yin-yang. El yin-yang se unen y armonizan y todos los millares de cosas son generadas*

La suprema armonía:

- *el término –suprema armonía- viene de -Comentarios en la Decisión- en el –Libro de los Cambios-. Fue una experiencia de gran popularidad en la dinastía Song. (...) La Suprema Armonía es el estado en el cual cada cosa está en el lugar correcto y ninguna interfiere con otra*⁵²⁸. En relación a esto también se cita a Zhuang Zi 庄子 para quien este concepto expresa la transformación del *Qi 气*.

Como vemos el término armonía puede ser entendido en diferentes contextos de pendiendo de la época histórica y del tipo de pensamiento. Desde nuestro punto de vista, armonía es un estado elevado del entendimiento, por el cual todas las cosas confluyen al mismo nivel y ninguna se superpone a otra. En la música este aspecto viene desencadenada por aquellos sonidos equilibrados que dan lugar a que el conjunto de notas que componen la estrofa musical suenen así, armónicos. En cuanto a Confucio 孔夫子 la

⁵²⁶ 《*Lun Yu 论语*》 “*Analectas*”, I-XII

⁵²⁷ el término Huainanzi 淮南子 alude a la obra taoísta basada en la creencia en tradiciones antiguas muy similares a lo contenido en el *Yi Jing 易经*, y base para el estudio del Budismo Chan. La redacción de esta obra corre de manos de los conocidos como *Huainan Ba Xian 淮南八仙*, “*Obho Inmortales de Huainan*”. Entre sus páginas podemos vislumbrar los concepto de *Yin-Yang 阴阳* y los *Wu Xing 五行*, y fue patrocinado por Liu An 留安, el rey de Huinan 淮南.

⁵²⁸ Zhang Dainian, obra citada, pag.275

armonía es un elemento visto como parte de la concreción del *Junzi* 君子 u hombre de bien⁵²⁹, pero no es vista como el único elemento de este proceso; el hombre de bien necesita cultivar el equilibrio mediante la educación, piedad filial, benevolencia...

*Si no surgen sentimientos de gozo, furor, tristeza o alegría, se dice que se está en el Justo Medio. Si surgen pero están equilibrados, se dice se dice que hay armonía. El Medio es la raíz principal de todo lo que hay bajo el Cielo; la armonía es el gran objetivo del mundo*⁵³⁰

Anterior al pensamiento en relación al ser humano, el pensamiento chino se desarrolló en el Cosmos. La armonía se concreta como el paso necesario para mantener la buena relación entre ambos mundos, el terrenal y el celestial, pero necesita del equilibrio de todos sus componentes para poder llevarse a cabo. En este sentido es en el que creemos Zhang Dainian citó a Confucio 孔夫子 cuando dice que la armonía es lo más importante en el *Li* 礼, *Ritual*, acto por el cual el individuo muestra respeto a los antepasados. En los anteriores capítulos vimos como el sentido de ritual en Confucio 孔夫子 estaba destinado a la relación de los hombres entre sí. Con el Ren 仁 los seres humanos entablan una relación recíprocamente equilibrada necesaria para el funcionamiento de la sociedad que debe verse como ese acto de respeto a los antepasados que son los primeros individuos de la familia, aquellos que antiguamente habitaron la tierra y que por tanto estuvieron relacionados con el entorno del cual extraían el sustento. Confucio 孔夫子 a este respecto considera la armonía como estado en las buenas relaciones sociales, como la manera de mantener a los individuos en una sociedad donde las relaciones fuesen lo más humanas posibles.

Este concepto podríamos verlo en Confucio 孔夫子 como el eslabón entre los individuos y los antepasados que representan el mismo origen del ser humano, y más aún como el objetivo del mundo. Si las pinturas son recreaciones de la naturaleza, podemos decir que una pintura es buena cuando todos sus elementos (sentimientos vistos en

⁵²⁹ esta misma connotación la vemos en el 《Yi Jing 易经》, cuando se dice: “el hombre de bien es el que está en armonía en sus atributos con el cielo y la tierra” pag. 48 de la edición comentada.

⁵³⁰ Confucio 孔夫子, “El Justo Medio”, pag. 401 de la traducción de Joaquín Pérez Arroyo,

Confucio 孔夫子) están equilibrados y la composición es armónica. Las pinturas dotadas de estas cualidades habrán completado el objetivo del mundo.

Continuando con los conceptos dados por Zhang, el siguiente pensador que se nos presenta es Lao Zi 老子. En el capítulo 42 del libro de este maestro podemos ver el sentido dado para el término armonía.

En una traducción hecha al inglés por Arthur Walley dice lo siguiente:

Dao da nacimiento al Uno; el Uno da sucesivamente nacimiento a dos cosas, tres cosas, hasta las diez mil. Esas diez mil criaturas no pueden girar sus espaldas a la sombra sin tener el sol en sus estómagos, y de esta combinación de alientos depende su armonía.

Esta sentencia viene a constatar que la armonía es el estado posibilitado por la unión de los soplos vitales. El *Qi* 气 es el aliento principal, el que infunde vida y es creado, como todo lo que habita el mundo, del *Dao* 道. La armonía es por tanto vista desde el punto de vista de la relación de todas las cosas, y necesita de la compensación, es decir del equilibrio, para lograrla. El *Dao* 道, *los diez mil seres* 万物 y el *Qi* 气 deben armonizarse para poder llevar a cabo la transformación de todos los elementos. De la misma manera que el *Dao* 道 se mutó y dio origen a todo lo que existe, los demás elementos nacidos del *Dao* 道 deben coexistir armónicamente posibilitando el ciclo de cambios naturales.

Según el autor el concepto de armonía en la época de Lao Zi 老子 fue usado como aquel estado de no conflicto. Lao Zi 老子 como representante del Taoísmo supo ver en este concepto elementos aplicables a la naturaleza y a las buenas relaciones entre todos los elementos.

Siguiendo los comentarios de Zhang al respecto, en el 《*Yi Jing* 易经》 este término estaba referido al estado por el cual todo está donde tiene que estar, donde todas las cosas conviven y donde ninguna se superpone a otra por ningún motivo, es la jerarquía natural de las cosas. Podemos ver que el concepto extraído del 《*Yi Jing* 易经》

está en consonancia con el pensamiento extraído del 《Laozi 老子》. Ambos textos aciertan en considerar que para un buen funcionamiento, todas las cosas deben poseer su lugar equilibrado, no deben alterar a las restantes elementos. Una vez creadas todas las cosas, la mejor manera de mantener una relación entre ellas es mediante la armonía.

Estos diferentes aspectos en relación a la armonía vistos por el profesor Zhang nos dan una visión general del concepto en diversos campos del entendimiento. Extraído del pensamiento de Lao Zi 老子, Zhang nos dice que para este maestro la armonía estaba muy relacionada con el concepto de *Qi* 气, es decir soplo vital. Si recordamos las teorías en relación a la estética china vistas en el capítulo de la pintura, dijimos que el *Qi* 气 es uno de los elementos para considerar una obra de arte como buena. El *Qi* 气 debía estar presente como parte esencial de la pintura y no era un elemento de fácil alcance. Si Lao Zi 老子 entiende el *Qi* 气 en relación a este concepto, y si el *Qi* 气 es ese aire o atmósfera comentado anteriormente, podemos decir que el aire y la atmósfera son los elementos que armonizan la pintura china. El *Qi* 气 entendido por Lao Zi 老子 no se ve pero está presente, y de la misma manera que el *Dao* 道 (que armoniza el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳) es un elemento que no tiene forma pero que se convierte en lo imprescindible para el desarrollo de la naturaleza y de la pintura.

En relación al *Qi* 气 tenemos el concepto de *Li* 力, la fuerza. Ambos conceptos componen un nexo de gran importancia, considerándose como ese “cuerpo- alma” del que nos hablaba Kuo Da Wei. El *Qi* 气 es lo que confiere la importancia a la pintura, el hombre confiere importancia a la tierra y al cielo, y el *Dao* 道 hace lo propio con el *Yin* 阴 y el *Yang* 阳.

La noción de armonía como elemento imprescindible en las relaciones sociales encuentra en la pintura un ejemplo de relevancia. Es sabido por todos el poder educativo de la pintura. Mediante alusiones simbólicas los pintores chinos continuaron ligados a la tierra, al entorno y de ella se valieron para representar sentimientos de anhelo, tristeza, melancolía, rebeldía... todo aquello que pueda motivar la realización de una obra, pero sin caer en la utilización de ningún tipo de elemento violento para alcanzar el fin

propuesto. La armonía conseguida en las pinturas tiene su representación en el método, por el cual todas las cosas que contemplamos poseen un lugar en la composición, referida a la jerarquía, también natural, de las cosas en el Cosmos. Todo en el Cosmos está armonizado, y esto se consigue con el mantenimiento de este tipo de jerarquías, que se reflejaron en el pensamiento social confuciano, en el concepto de *Xiao* 孝, *Piedad Filial* por el cual se mantiene la armonía en la familia, y por lo tanto en el Estado.

Chang Yen-Yuan⁵³¹ en su obra 《*Li Tai Ming Hua Ji* 历代名画记》“*Famosos pintores a través de las dinastías*”, define la pintura de la siguiente manera:

Los cuadros y las pinturas descifran significados por los cuales la sabiduría y la locura se reflejan y se presagian de manera opuesta, y en donde nuestras emociones y nuestra naturaleza se alivian y satisfacen. Si no se es capaz de desentrañar los delicados misterios más allá de (meros) conceptos, ¿cómo se pueden armonizar los cambios del espíritu con la fuerza del movimiento del Universo?

En esta sentencia el autor incide en la comparación entre el espíritu del ser humano y el Universo que están en continuo cambio. Según el autor el medio para alcanzar la armonía sería aprender a conocer lo que esconden las cosas, más allá de su mera forma. Este aspecto, extraído del pensamiento taoísta de vuelta al origen, puede ser entendido en la pintura china que tiene como principal finalidad el estudio de cada uno de los elementos que componen el entorno para poder extraer de ellos *los delicados misterios más allá (de meros) conceptos*.

La armonía en la pintura china debe ser entendida como el escalón más elevado de la pintura en el cual, mediante la maestría del pintor, los elementos que diariamente observamos en el entorno se nos muestran diferentes a nuestros ojos, donde cada uno de estos aspectos refleja un estado diferente que se puede relacionar con el del mismo pintor

⁵³¹ en la sección titulada “*Origins of Painting*”, dentro de la obra de William R.B. Acker, “*Some Tang and Pre T’ang Texts on Chinese Painting*”, pag 131

y donde lejos de considerar a la pintura como un objeto meramente artístico pasa a designarse como elemento en el campo de la educación y de la cultura; en este estado el individuo puede desarrollarse de manera natural. El ser humano en su ciclo cambiante como parte del Cosmos, debe ser armónico con lo que le rodea, y debe saber adaptarse a los cambios marcados equilibrada y naturalmente. Han Zhuo 韩拙⁵³² deja constancia de un hecho significativo al analizar los sentimientos de las figuras que aparecen en la pintura en relación a los cambios de estación del año.

las pinturas de primavera deben ser pintadas con figuras que esten felices(...)las pinturas veraniegas deben ser pintadas con figuras que sean pacíficas(...) las pinturas invernales deben ser pintadas con figuras solitarias(...)

El hecho de incluir como una de las prioridades de aquellos que hacen pinturas el que el individuo mantenga el ánimo, el equilibrio o consonancia de sus actos en relación a las estaciones, nos hace ver que la pintura china es la búsqueda de los sentimientos del ser humano, de la búsqueda de esos elementos que posibilitan el equilibrio, como el Cosmos, en la obtención del estado armónico. El estudio que anteriormente hicieron de los elementos de la naturaleza es elevado, si se quiere, a la esfera del individuo. De la misma manera que la naturaleza cambia, el individuo como un elemento más está en continuo cambio. Este cambio hace que mantenga una unión con la naturaleza, y que por tanto, como dice Han Zhuo 韩拙, el individuo en primavera está feliz, de la misma manera que le ocurre a la naturaleza, ya que la primavera es abundante en recursos que escasean en época invernales en la que el individuo está solitario.

El precepto del *Taoísmo* de que todo procede del *Dao* 道, y que el *Dao* 道 puede ser entendido en esos dos aspectos que comentamos anteriormente, el de vuelta al origen y el de origen mismo de todas las cosas, se convierte en el eslabón necesario para poder

⁵³² Robert Maeda, pag.35, dentro del capítulo que lleva por nombre “Concerning figures, Bridges, Gateways, Walls, Temples, Monasteries, Mountain Retracts, Boats, and Scenes of the Four Seasons”

llevar a buen cauce este sentido de igualdad, de armonía, que es lo que hace que el desarrollo del individuo, y el del propio entorno donde se desarrolla, mantenga sus propios cambios, se transforme y se desarrolle naturalmente. El *Dao* 道 armoniza todas las cosas y el hombre, en la relación *Tian* 天 (cielo), *Di* 地 (tierra), fue concebido como *Dao* 道.

El mismo autor del 《*Li Tai Ming Hua Chi* 历代名画记》 además de recopilar las biografías de los pintores anteriores añadió algunos comentarios en la obra. El concepto de pintura manejado por Chang Yen-Yuan pone de manifiesto la importancia de la pintura como ese medio para alcanzar un conocimiento superior y poder alcanzar el *Dao* 道.

*Ahora la pintura es una cosa que perfecciona las enseñanzas civilizadas (de los Sabios) y ayuda (a mantener) las relaciones sociales. Penetra completamente la divina permutación (de la naturaleza) y llega a comprender lo recóndito e imaginativo de las cosas. Este mérito es igual a ese de (alguno de) las Seis Artes (de la Antigüedad) y se mueve lado a lado con las cuatro estaciones. Procede de la naturaleza en sí mismo y no de la (humana) invención*⁵³³

Como podemos ver, la noción de pintura extraída de Chang Yen-Yuan lo relaciona con otros trabajos de importancia como las “Seis Artes” de la antigüedad proponiendo, de esta manera, que la pintura fuese considerada como otro arte de la misma importancia que la caligrafía o la poesía. La pintura mantiene el equilibrio social, y se mueve de lado a lado con las cuatro estaciones, es decir, con el *Dao* 道 de la naturaleza y con todos los elementos. Decir que la pintura se mueve paralela a las cuatro estaciones es considerar que los cambios que obedecen a la naturaleza que fue engendrada del *Dao* 道 son también capaces de ser aplicados a la propia pintura. Las estaciones del año conllevan una serie de transformaciones en todos los elementos que

⁵³³ Chang Yen-Yuan, en “*Origins of Painting*”, dentro de la obra 《*Li Tai Ming Hua Chi* 历代名画记》, pag 136

observamos, por lo que la pintura debe ser capaz de extraer y ver esos cambios para poder plasmarlos.

El último punto de la intervención de Chang está referido a que la pintura es un proceso que se extrae de la propia naturaleza, y no es algo creado por el hombre. Lo creado por la naturaleza obedece a los dictados del *Dao* 道, donde todos los elementos han sido creados del *Gran Uno* y mantienen un desarrollo en permanente cambio. Lo creado por el hombre va en contra de la naturaleza, del *Dao* 道 y de sus características, por lo que si consideramos la pintura como creación de la naturaleza podremos decir que su estatus es más elevado que cualquier otra consideración por parte del ser humano.

Sintetizando el pensamiento de Chan Yen-Yuan vemos que la pintura procede de la naturaleza y no del hombre; que está basada en el equilibrio de los elementos naturales y que con ellos mantiene una unión armónica. Procedente de la naturaleza se basa en ella para extraer elementos que educan a aquellos que aprecian la obra. Representando la armonía de la naturaleza con un medio de igual categoría como la pintura el espectador podrá extrapolar esos sentimientos naturales a su propio ser.

El *Yin* 阴 es a la montaña, *Shan* 山 y a la tierra, *Di* 地, lo que *Yang* 阳 es al agua, *Shui* 水, y a al cielo, *Tian* 天, y todos estos elementos deben ser entendidos como los que posibilitan el equilibrio de todas las cosas. Estos binomios están en continuo cambio, como se deja constancia en el 《*Yi Jing* 易经》 y como elementos en continuo cambio deben sucederse unos a otros sin interferir de manera no natural para posibilitar la armonía. El equilibrio es un proceso necesario para las relaciones pacíficas entre los individuos, pero también lo es en la esfera de la naturaleza. Basándonos en la naturaleza y comprendiendo cada uno de los aspectos que encierra, podremos extrapolar estos sentimientos al campo de lo social y alcanzar ese equilibrio entre todos los individuos del planeta.

Las pinturas *Shan Shui* 山水画 al igual que para el concepto de armonía poseen ese binomio. La montaña y el río pueden estar en continuo cambio y ese aspecto de la

naturaleza debe ser aplicado en la ejecución de las composiciones. De la misma manera que el día domina mientras no lo hace la noche, existen *pinturas de Montaña y Río* en las que la montaña domina y el río ocupa un segundo plano, o aquellas en las que es el río es el protagonista y la montaña el actor secundario. Los dos elementos que equilibran la composición son aquellos que dan nombre al género pictórico, es decir *Montaña y Río*. Éstos equilibran al resto de elementos de la naturaleza como el ser humano, que aparece en estas composiciones como el elemento más pequeño de la composición, o todas sus invenciones (puentes, caminos, carretas, pabellones en los bosques, casas...).

La *Montaña y el Río* son el equilibrio de la pintura de este género, de la misma manera que el cielo y la tierra lo son en la sociedad. La tierra y el cielo son entendidos en el pensamiento chino como los dos elementos que posibilitan el equilibrio, y el hombre es la unión de ambos conceptos para alcanzar la armonía. El cielo en el *pensamiento original* chino, y cuya idea se ha conservado durante muchos siglos en el pensamiento de los chinos, es el que designa el futuro de los hombres. Los designios del cielo marcan el desarrollo de la tierra, de los hombres y ésta a su vez concede la importancia que tiene el cielo como estado superior. Este aspecto de reciprocidad propio de los binomios chinos hace que el hombre se sienta en la necesidad de convertirse en el mediador entre ambos estratos y mantenga el equilibrio.

Resumiendo podríamos decir que la armonía designa la relación entre todos los elementos del Universo, y que el equilibrio es el acto por el cual ninguno de esos elementos se solapan y siguen los ciclo de los contrarios.

La armonía en la pintura se refleja en el buen desarrollo y disposición acorde de los elementos. Los ríos, montañas, nubes, niebla, sol, sombra... todos esos elementos viven pacífica y armónicamente. En esa armonía también se desarrollan actividades humanas como la pesca, paseos, charlas... elementos que posibilitan el equilibrio de la misma manera que ocurre en el entorno. Los espacios de sombra y los de luz no se solapan, sino que se mantienen unidos en ese ciclo de cambios.

Derivados de idénticos planteamientos, el equilibrio y la armonía son vistos en la naturaleza y entendidos en la pintura como el elemento necesario para que la pintura pueda ser considerada buena. Se trata de mantenerse acorde con el resto de las cosas para posibilitar la armonía como estado ligado al propio movimiento del Universo. La luna y el sol mantienen tal disposición en el Universo, y de ese equilibrio depende la armonía. Armonía, equilibrio... conceptos relacionados con el buen funcionamiento de las cosas, con estados anhelados por todos los que anhelan tiempos de paz.

Ambos conceptos son la base de los movimientos actuales acerca del desarrollo sostenible y el ecologismo. Estos elementos encontrados en la naturaleza deben ser recuperados en la actualidad, y el mejor ejemplo que documenta visualmente este hecho es la pintura china. El hombre vive en consonancia con la naturaleza, la respeta y mantiene una relación recíproca para con ella. Este proceso es el que se necesita en la actualidad para poder mantener el entorno vivo, ya que con la pérdida de la armonía y el equilibrio perderemos la relación hombre-naturaleza. La equidad entre el hombre y los recursos del planeta, al igual que vemos que ocurre en el Universo, en el Cosmos al que pertenecemos como seres naturales da lugar a un estado armónico, en consonancia con lo que nos rodea, de sentimiento pacífico y de no conflicto, entendido como proceso natural.

*se podría entender también que aquellos grupos humanos que mantuviesen una mejor armonía con la Naturaleza, que gestionasen mejor las energías y mantuvieran mayores niveles de equilibrio y sostenibilidad con sus ecosistemas serían más pacíficos para consigo mismo y para con las generaciones futuras*⁵³⁴

La vida del ser humano en el planeta puede llevarse a buen cauce siempre y cuando exista una cierta complicidad con los problemas del entorno, el medio ambiente y la buena relación de *todo lo que existe bajo el cielo*. El ser humano es visto como un elemento más de la naturaleza, que necesita de lo que ésta le ofrece para su propio

⁵³⁴ “Manual de Paz y Conflictos”, Pag. 49

sustento. Esta igualdad para con el medio es palpable en las escenas pictóricas que hemos venido comentando y es un elemento indispensable en la figura de aquellos que dedicaron su vida a la pintura llevando una vida de ermitaños al amparo del propio entorno natural. Estos personajes supieron ver la necesidad de mantener esa relación armónica entre todas las cosas, de la misma manera que el Taoísmo consideró necesaria la igualdad de todas las cosas.

4. A MODO DE SINTESIS

Las manifestaciones pictóricas han estado presentes en todas las civilizaciones de los pueblos desde sus orígenes. Basadas en la cultura de cada uno de los pueblos, la pintura se ha moldeado a las exigencias culturales de cada lugar.

Mientras que Occidente y su cultura beben de su pasado griego, romano y más tarde cristiano, y de la Biblia como principal documento histórico de esos primeros momentos, dando lugar a una serie de representaciones pictóricas de los episodios mitológicos o de los narrados en los pasajes bíblicos, China se debe a su pasado original, fundamentado en la observación del entorno, en los ritmos armónicos del Universo y en el movimiento equilibrado de todos sus elementos.

Estas diferencias entre Europa y China conllevan también diferencias en la plástica, y en especial en la finalidad de tal manifestación. La pintura europea, hasta relativamente pocas décadas, ha servido como vehículo de educación al servicio de la Iglesia, desarrollándose toda una producción de obras encaminadas a adoctrinar al pueblo en los pensamientos extraídos de la Biblia, y ésta fue su finalidad.

Las religiones del mundo tienen como máxima de sus doctrinas la esperanza y la salvación del ser humano (en esta vida o en la siguiente), lo que las diferencian son los medios para alcanzar tal salvación. Mientras las cultura europeas ven la salvación a través del sufrimiento y del sacrificio, en China el ser humano se liberaba a través de las ideas extraídas del pensamiento individual, mediante la meditación y el cultivo del propio

espíritu. Es en este punto donde radica la gran diferencia entre nosotros los europeos, y los chinos, y que podemos contemplar en la pintura como manifestación plástica de la cultura.

La gran cantidad de obras que nos ha legado la historia del arte europeo han estado al servicio de la religión, por lo que abundan escenas en las que el martirologio, drama, violencia, sangre, dolor y sufrimiento se suceden narrativamente con la única finalidad de educar al pueblo. En lugar de representar la cara más humana de los episodios bíblicos, los pintores, previo encargo, plasmaban obras en las que el espectador al contemplarlas podía sentir el sufrimiento y dolor de aquel que se representaba, relegando los elementos de la naturaleza a un mero decorado. La excepción de estas obras la tenemos en escenas de Madonnas en las que radian sentimientos humanos, maternos de una madre hacia su hijo, y que están más próximas a estados armónicos y pacíficos que las escenas de batallas sangrientas o de mártires de la iglesia.

Si esto ocurre en Europa hemos podido ver cómo los pintores chinos en su lugar optaron por representar los elementos naturales, en un estado natural y sin intervención del ser humano, creando un mundo de fantasía que los liberaba de los condicionantes de las ciudades, en el que se podía todo, incluso volar como los inmortales, entre el cielo y la tierra. Estas escenas nos presentan las bondades de tales elementos, sus grandiosidades y bellezas, devolviendo al ser humano a esos estados naturales a los que se debe como ser natural. Son escenas tratadas en estado natural, pintadas tras mucho tiempo de meditación y asimiladas en la mente de artista, para una vez en el estudio, y recostado sobre el suelo dejarse llevar por lo contemplado y, en un viaje al estilo de los inmortales taoístas, poder volar por encima de todas esas cimas, montañas, e incluso podrá alcanzar a tocar las nubes. Este es el sentimiento que tienen los pintores a la hora de elaborar una obra, poder experimentar las sensaciones naturales y plasmarlas como método de liberación.

En esa contemplación de lo que les rodea, los chinos supieron comprender las bondades de los elementos y seguidamente las aplicaron a los seres humanos. De esta manera el agua puede ser símbolo del hombre bondadoso, y el bambú del ser humano con recto. Estar al mismo nivel que el resto de cosas que existen nos acerca a la armonía y nos

hace entender la importancia en el cuidado y respeto de las cosas naturales, ya que nosotros, como seres naturales, nos debemos a ese espacio.

La finalidad de la ejecución de una pintura en China no es mercantil sino espiritual. El considerar la pintura como un acto de liberación del espíritu, y el plasmar los elementos de la naturaleza en el soporte, convierte a la pintura china en un ejemplo de gran importancia en los estudios para la paz. De la misma manera que la pintura libera al artista, también lo hace con el espectador y con el propio objeto representado, al que confiere espíritu, propio de las cosas vivas. Captar el espíritu de las cosas requiere de una contemplación y comprensión de tal objeto hasta el punto de poder captar su espíritu, lo que convierte en una cosa viva. Considerar que todas las cosas tienen vida y poder captar su esencia es colocar al ser humano a un nivel de igual con respecto al entorno. Es considerar que los ríos, las montañas, pájaros y demás elementos que componen la naturaleza, son iguales de importantes que el ser humano, y que éste es uno de los elementos más insignificantes de entre los restante que componen la naturaleza.

Contemplando una pintura china nos adentramos en un mundo natural, confeccionado por la mano del pintor, quien encuentra en estas representaciones el estado ideal para vivir. En estos parajes los inmortales ascienden las montañas y están en contacto con las nubes, con los dioses superiores. Estos inmortales, que viven entre los dos mundos, lograron la inmortalidad a través del cultivo del espíritu y de la meditación, algo que los pintores comprendieron al representar esas escenas naturales de grandes dimensiones que se muestran a los ojos de los espectadores como auténticos escenarios de la naturaleza, de los que el artista pudo plasmar la realidad interna de todo lo observado. No se trata de la mera representación de las montañas sino de extraer de ellas lo que las hace seres vivos, el espíritu la energía vital.

Estas representaciones constituyen un documento visual de gran valía en el campo educativo de la paz, ya que con la mera contemplación de la obra, y sin necesidad de saber mucho acerca de la civilización y cultura china, el espectador podrá sentir emociones diferentes de aquellas sentidas ante una escena de batalla o ante la escena violenta del infierno.

Los pintores chinos no sienten ni quieren representar la cruda realidad que contemplan, como una mera fotografía, sino que crean una naturaleza adaptada a sus necesidades sentimentales, en las cuales el equilibrio y la armonía posibilitarán estados de paz. Con todo, la pintura china se convierte en un elemento para estar bien con uno mismo, para alcanzar la felicidad, que se refleja en el sosiego, a diferencia de la vitalidad y el frenetismo de las culturas occidentales.

Para alcanzar la felicidad, los pintores chinos no necesitan plasmar elementos violentos en sus cuadros porque provocarían el desequilibrio y la desarmonía. Así encuentran que las sociedades están repletas de violencia, de actos contrarios a lo natural, mientras que ven que los estados de soledad, insertos en las montañas encaminan su ser a estados pacíficos.

El pintor chino se libera con la pintura, y el espectador recibe una serie de emociones y sentimientos que lo ligan a su origen, la tierra a la que ofrendaron los primeros moradores chinos, y que se mantiene como un nexo de unión entre el hombre y su origen, proporcionándole todo conjunto de elementos de la esfera sentimental más acordes con las necesidades espirituales de los seres humanos, que aquellas en las que los aspectos violentos dominan toda la composición.

Las pinturas chinas están cargadas de elementos, sentimiento y emociones que nos acercan a estados de tranquilidad, armonía, equilibrio... que nos relacionan con el entorno, y que podría servir de modelo para los estudios acerca del desarrollo sostenible, y de la paz.

El mundo recogido en estas obras refleja el interior de los pintores, todo aquello que posibilita estados pacíficos, de tranquilidad y de armonía, contrario a la representación fiel de la realidad adoptada por los pintores occidentales, haciendo de la pintura un reflejo de los acontecimientos históricos, muchos de ellos de temática bélica.

Pintar, para un chino se convierte en la plasmación y al mismo tiempo liberación del espíritu del individuo. Es un método individual y que tiene como finalidad última,

para aquellos dedicados a la pintura como modo de vida, la creación de escenas ligadas a los estados anímicos de quien la ejecuta, y que de igual manera influye en quien la contempla. Las emociones de los maestros pueden sentirse en la obra, y todos sus elementos contribuyen a crear estados equilibrados, dotando de sentimientos pacíficos y tranquilos a todo aquel o aquella que la contemple, sin necesidad de tener un gran conocimiento en la materia. Es un arte por y para la convivencia entre los seres humanos, para el entendimiento de la necesidad de preservar el entorno y de acabar con el estado de superioridad del ser humano sobre la naturaleza, comprendiendo que todos los seres somos iguales y que todas las cosas están vivas.

GLOSARIO

Anhui 安徽: provincia de China

Atisa Dipamkara Shrijnana (982-1054): monje que llevó a Tíbet el Budismo. Su contribución a budismo fue notable en esa zona, con la traducción de obras del sánscrito al tibetano, para la comprensión del budismo en Tíbet.

Ba Gua 八卦: (*Ocho Trigramas*). Son la base del *Yi Jing* 易经 (*Libro de los Cambios*). Se originan a partir de la combinación entre *Yin* 阴 y *Yang* 阳, es decir, la línea discontinua — — y la continua —, en la que todos los elementos que componen la naturaleza tienen su representación, y que da lugar a los 64 Hexagramas. Su origen posee relación con lo legendario al considerar que fue el propio *Huang He* 黄河 (*Río Amarillo*), el que hizo entrega al mítico *Fu Xi* 伏羲 del mapa por el cual surgieron los *Ba Gua* 八卦. Alrededor del canon que configura el *Yi Jing* 易经 surgió la *Yin Yang Wu Xing Jia* 阴阳五行家 (*Escuela del Yin-Yang y las Cinco Fases*), y sirvió de base para los dictados de *Daojia* 道家 (*Escuela del Dao*). *Ver *Fu Xi* 伏羲, *Zhou Wen* 周文, *Yi Jing* 易经, *Dao Jia* 道家.

Ba Xian Dao 八仙道: (*Ocho Inmortales Taoístas*). Nombre con el que se conoce a los autores del *Huainanzi* 淮南子, obra clave en el Budismo chino. Estos filósofos estuvieron auspicados por Liu An 留安, el rey de Huinan, quien contribuyó a la producción de dicha obra. *Ver *Huainanzi* 淮南子, Liu An 留安

Bai Jia 百家: (*Cien Escuelas de Pensamiento*). Nombre que alude a la gran cantidad de escuelas de pensamiento que emergieron en China. *Ver *Ru Jia* 儒家, *Mo Jia* 墨家, *Dao Jia* 道家, *Yin Yang Wu Xing Jia* 阴阳五行家, *Fo Jiao* 佛教.

Bai Ma Miao 白吗庙: (*Templo del Caballo Blanco*)

Ban Biao 班彪(3-54): historiador a quien se considera el iniciador en la redacción del *Han Shu* 汉书 (*Historia de la Dinastía Han Anterior*), que será englobado bajo el nombre de *Si Shi* 四使 (*Cuatro Libros Historiográficos*), trabajo que heredó su hijo *Ban Gu* 班固, y su hija *Ban Zhao* 班昭. *Ver *Han Shu* 汉书, *Si Shi* 四使, *Ban Gu* 班固 y *Ban Biao* 班彪.

Ban Gu 班固 (32-92): hijo de *Ban Biao* 班彪, e historiador al que se le atribuye la continuación en la redacción de la obra comenzada por su padre, *Han Shu* 汉书 (*Historia de la Dinastía Han Anterior*), pero que será editado por su hermana *Ban Zhao* 班昭, debido a ciertos altercados en la vida de *Ban Gu* 班固 que le hicieron cumplir condena en la cárcel. *Ver *Han Shu* 汉书, *Hou Han Shu* 后汉书, *Ban Biao* 班彪, *Ban Zhao* 班昭.

Ban Zhao 班昭 (35-100 n.e.): hija de *Ban Biao* 班彪 y hermana de *Ban Gu* 班固. Considerada la primera historiadora china editó el *Han Shu* 汉书 (*Historia de la Dinastía Han Anterior*), previa labor de los dos Ban 班. Entre sus escritos destaca la obra *Lecciones para Mujeres*, en las que aconseja a las damas sobre asuntos de modales y comportamientos en público. *Ver *Han Shu* 汉书, *Hou Han Shu* 后汉书, *Ban Biao* 班彪 y *Ban Gu* 班固

Beijing 北京: *Pekín*, capital actual de la Republica Popular de China.

Bianzhe 辩者: (*Polemistas*), término que alude a un grupo de pensadores dedicados al debate en relación a la lógica, por lo que se les compara con aquellos de la Escuela de los Lógicos de la Antigua Grecia.

Bodhidharma (470-543): nombre de un monje budista que estuvo en India e introdujo en China el Budismo Chan. Fue el 28º patriarca directo de Buda. Parece que en el año 610 n.e. fundó la Escuela Wei Shi, del Norte y del Sur, basada en la doctrina del *Budismo Mahayana*. De sus técnicas de defensa se llegó a conformar el conocido como Boxeo Shaolín, propio de este monasterio en el que se instaló Bodhidharma. *Ver *Budismo Hinayana* y *Mahayana*, *Budismo Chan*.

Bodhisattva: figura del budismo que pudiendo alcanzar el Nirvana optó por quedarse en la tierra y ayudar a los seres a encontrar el camino hacia la liberación. Bodhi (iluminación) y sattva (ser viviente).

Buda: personaje nacido en el año 556 a.n.e. en el Reino de los Sakyas, y que se convertirá en el fundador del *Budismo*, como escuela y doctrina de pensamiento. Llamado Siddharta Gutama “*el despierto, el iluminado*”. Murió en el año 476 a.n.e. tras comunicar a los hombres las *Cuatro Verdades* y las *Cinco Reglas de la Vida*, que asentaron la base del *Budismo*.

Budismo: corriente del pensamiento nacida en India de manos de Buda (*El Iluminado*), y que se expandirá a China entrado el I milenio n.e. de manos del Bodhidharma. La variantes del Budismo son el *Mahayana* (*Gran Vehículo*), y el *Hinayana* (*Pequeño Vehículo*). El primero de ellos tendrá gran aceptación en China, llegando a fusionarse con el pensamiento de la *Escuela del Dao*, lo que se conoce como *Budismo Chan*, o *Zen* en Japón. Las enseñanzas de Buda se basan en las *Cinco Reglas de la Vida* (la compasión, el no tomar nada indebidamente, no mentir, no usar drogas o alcohol y el respeto a la mujer) y las *Cuatro Verdades* (la vida es sufrimiento, el sufrimiento o dolor procede del deseo, el cese del dolor es posible eliminando las pasiones y la salvación se hace en ocho caminos llamados *Octuple Noble Vía*). El arte budista contribuyó en gran medida a la concreción de la pintura de paisaje en China que se valía de los muros de las grutas para expandir sus enseñanzas a todos los individuos. Estos vedas plasmados en la roca pudieron incitar a los maestros chinos al desarrollo del género *Shan Shui Hua* 山水画 (*Pintura de Paisaje*). *Ver *Bodhidharma*, *Mahayana*, *Hinayana*, *Chan*.

Cao Cao 曹操 (155-220): padre del poeta *Cao Zhi* 曹植 y un renombrado militar de la época de los *Tres Reinos*. Fue diestro en poesía así como en tácticas de guerra, de las cuales dejó algo escrito.

Cao Pi 曹丕 (187-226): segundo hijo de *Cao Cao* 曹操 su hermano *Cao Zhi* 曹植 fue poeta y literato de la época *San Guo* 三国, *Tres Reinos*.

Cao Shu 草书: (*estilo de hierba*). Estilo caligráfico de la escritura china que se caracteriza por caracteres cursivos y rápidos. *Ver *Dazhuan* 大篆, *Kaishu* 楷书, *Lishu* 隶书, *Xiaozhuan* 小篆, *Xingshu* 行书 y *Zhuanshu* 篆书.

Cao Xueqin 曹雪芹 (1715-1763): autor de la novela *Hong Lou Men* 红楼梦 (*Sueño en el Pabellón Rojo*), como parte de las célebres *Si Da Ming Zhu* 四大名著 (*Cuatro Novelas*). *Ver *Si Da Ming Zhu* 四大名著.

Cao Zhi 曹植 (192-232): poeta chino de los *Han del Este* 东汉 y de la época conocida como *Los Tres Reinos* sobresaliente en poemas de cinco caracteres. Su padre fue *Cao Cao* 曹操 y su hermano *Cao Pi* 曹丕 quien se convirtió en emperador del reino de Wu. Además fue autor de la novela de Lady Zhen que inspiró al pintor *Gu Kaizhi* 顾恺之 en la realización de la pintura titulada *Luo Shen Fu Tu* 洛神赋图 (*La Ninfa del Río Luo*). *Ver *Cao Cao* 曹操, *Cao Pi* 曹丕, *Luo Shen Fu Tu* 洛神赋图 y *Gu Kaizhi* 顾恺之.

Chan 禅 o Zen: *dhyana, meditación budista*. Rama del Budismo en China con clara fusión de preceptos de la *Escuela del Dao*, y del *Budismo Mayahana (Da Cheng 大乘)*. Introducido por Bodhidharma. *Ver *Budismo, Bodhidharma, Hinayana o Xiao Cheng 小乘, Mahayana o Da Cheng 大乘*

Chang'an 长安: capital de China durante los *Han 汉代* y los *Tang 唐代*, situada en el noroeste de la provincia de Shanxi 陕西. La fundación de la ciudad se remonta a la antigüedad. Con la *Dinastía Ming 明代* se cambió el nombre a *Xi'an 西安*, el mismo que se conserva en la actualidad. Con la *Dinastía Tang 唐代* la ciudad fue una de las más populosas y extensas del mundo.

Chang Cheng 长城: (*Gran Muralla*). Esta megalómana construcción, patrimonio de la Humanidad, comenzó a erigirse durante la época de *Huang Di 皇帝 (Primer Emperador)* de los *Qin 秦代* y prosiguió su ejecución durante las siguientes dinastías chinas, así que su remodelación duró desde el siglo III a.n.e. hasta el siglo XVII n.e.. Erigida como barrera de defensa contra los Bárbaros, contra los extranjeros y pueblos del norte como los Hunos, nunca fue utilizada para tal fin. Fue construida en el noreste del país, y parte desde el mar de Bohai 渤海, alcanzando una longitud que supera los 6000 km.

Chang Jiang 长江: *Río Yangtsé*. El río más largo de China con más de 6000 km. de longitud recorre el país de oeste a este, desembocando en las cercanías de Shanghai 上海.

Chen Gusihan 成吉思汗 (1162-1227): nombre con el que se conoce en China a *Genghis Khan o Tai Zu 太祖*, su nombre de reinado. *Ver *Tai Zu 太祖*

Chen Shou 陈寿 (233-297): autor de la obra *San Guo Zi 三国志 (Crónicas de los Tres Reinos)*. *Ver *San Guo Zi 三国志*.

Cheng Wang Song 成王诵: Rey Cheng 成 de los *Song 宋*. Tuvo como regente a *Zhou Gong Dan 周公旦*, hasta que alcanzó la mayoría de edad y pudo hacerse cargo de la *Dinastía Zhou 周代*. *Ver *Zhou Gong Dan 周公旦, Zhou Dai 周代*

Cheng Zu 成祖: *Ver *Yongle 永乐*.

Chunlian 春联: *pareado de la fiesta de la primavera*. Escritos sobre papel rojo decoran las puertas de los chinos durante la Fiesta de la Primavera. Los pareados representan palabras de buen augurio y suerte para el buen año que entra.

Chunqiu Shi Dai 春秋时代 (772-481 a.n.e.): (*Época de Primaveras y Otoños*) nombre con el que se denomina este período histórico de China.

Ci Xi 慈禧太后 (1835-1908): emperatriz regente de la *Dinastía Qing 清代* también llamada *Xidaihou 西太后 (Emperatriz Dowager)*. De nombre Nala, ocupó el cargo de emperatriz regente del príncipe *Tongzhi 同治*.

Confucianismo: escuela de pensamiento china de las conocidas como *Bai Jia 百家 (Cien Escuelas de Pensamiento)*. Este término fue popularizado en Occidente para referirse a *Ru Jia 儒家 (Escuela de los Literatos)*, de la que *Kong Fu Zi 孔夫子* es el máximo representante, de ahí el nombre de *Confucianismo* para referirse a esta escuela. El *Confucianismo* es un tipo de pensamiento social enfocado, que basado en principios como la *Benevolencia 仁*, los *Ritos 礼*, la *Piedad Filial 孝* y la *Confianza 心*, entre otros aspectos, pretende establecer las reglas que marquen el buen funcionamiento social. Seguidores de Confucio será *Meng Zi 孟子*. *Ver *Bai Jia 百家, Kong Fu Zi 孔夫子*

Confucio: *Ver *Kong Fu Zi 孔夫子*

Cui Yu Zhong 崔予忠 (1574-1644): pintor de los *Ming 明代*

Da Cheng 大乘: (*Gran Vehículo*), nombre con el que se conoce en china al *Budismo Mahayana*. *Ver Mahayana, Hinayana

Da Xue 大学: (*Gran Estudio, Gran Enseñanza*), documento en el que se resalta la importancia del estudio para el cultivo del individuo. Se dice que este documento fue redactado por un discípulo de Confucio llamado Zeng Zi 曾子 (505-436 a.n.e.), como parte del *Li Ji 礼记 (Libro de los Ritos)*, y que se concretó en los *Wu Jing 五经 (Cinco Clásicos)*. *Ver Wu Jing 五经, Li Ji 礼记, Confucianismo

Da Yu 大禹: Mítico emperador de la antigüedad china. Aparece en el *Shu Jing 书经* al que se dedica un capítulo que lleva por título *El tributo de Yu*. En este capítulo se dice que *Da Yu 大禹* fue Emperador de la mítica *Dinastía Xia 夏代*. Entre sus bondades está el dominio de las aguas. Durante su reinado dividió el país en nueve provincias y a cada una le asigna un cualidad.

Da Zhuan 大篆: estilo de la caligrafía china.

Dai Jin 戴进 (1388-1462): pintor chino también llamado *Jing An 静庵 (Cabaña Silenciosa)*, y *Yuquan Shanren 玉泉山人 (Ermitaño de la Fuente de Jade)*. Procedía de *Hangzhou 杭州* y fue el fundador de *Zhe Jia 浙家 (Escuela de Zhe)*. *Ver Zhe Jia 浙家, Wu Jia 吴家

Dan de Zhou 周公旦: *Ver Zhou Gong Dan 周公旦.

Dang Qi Wu 当其无: *los espacios donde no hay nada*, sentencia extraída de *Lao Zi 老子*, en relación al *Vacío*, como concepto del pensamiento que se extrapola al plano estético, en concreto en la pintura. Estos *espacios vacíos* de los que habla el maestro son los más relevantes y de mayor utilidad de los objetos. La funcionalidad de las cosas se encuentra en el *Vacío*. *Ver Xu 虚

Dao 道: *Camino, Vía, Sendero*. Término extraído del *Dao De Jing 道德经*, obra del Maestro *Lao Zi 老子*. *Ver Taoísmo, Lao Zi 老子, Dao De Jing 道德经

Dao De Jing 道德经: (*Libro de la Vía y de la Virtud*), atribuido a *Lao Zi 老子* y que se convirtió en la base de *Dao Jia 道家 (Escuela del Dao)*. En el se da cuenta de la importancia de seguir el ritmo natural de las cosas siguiendo el *Dao 道* de la misma manera que lo hacen el resto de elementos de la naturaleza. El *Dao 道* y el *De 德*, la *virtud*, ocupan el gran grueso de esta obra clave para el entendimiento de lo que se concretó como *Dao Jia 道家*. Ver *Dao 道*, *Daojia 道家*, *Lao Zi 老子*, *Zhuang Zi 庄子*, *Hangu 函谷*, *Yinxi 尹喜*.

Dao Jia 道家: (*Escuela del Dao*) apelativo dado en la dinastía *Han 汉代* a esta escuela de pensamiento centrada en el individuo, en contraposición al *Ru Jia 儒家* o *Confucianismo* que es visto como pensamiento social. *Ver Taoísmo, Confucianismo

Dao Yuan 道原: autor de *《Jing de Juan deng lu 京得卷灯录》 “Anales de Transmisión de la Lámpara”*, clave para el estudio del Budismo en China.

Dao Xuan 道宣: autor de *《Xu gaoseng zhuan 续高僧传》 “Biografías de eminentes monjes”*, junto con *Dao Yuan 道原* son claves para el estudio del Budismo Chan.

De 德: (*moral, virtud, corazón*), término confuciano, centro del pensamiento del Maestro en relación a la sociedad. *Ver Ren 仁, Xiao 孝, Xin 信, Jing 敬

Deng Xi 邓析: integrante de la *Escuela del Dao 道家*.

Dharma: *las cosas como son*, palabra sánscrita que en el Budismo está íntimamente relacionado con el ciclo de reencarnaciones que prosigue a la muerte del individuo. *Ver Budismo

Dhyana: palabra sánscrita que se puede traducir como *libre de apegos*. Una de los principios el Budismo es la liberación del individuo y esto sólo es posible mediante este principio.

Di 地: (*tierra*), junto con *Tian* 天, el cielo, y *Ren* 人, la persona, conforman los elementos básicos del pensamiento chino, que beben de aquellos extraídos de la observación del Cosmos, *Yin-Yang* 阴阳, *Dao* 道.

Dian 点: el punto es uno de los trazos de los ocho característicos de los caracteres chinos. *Ver *Heng* 横, *Gou* 钩, *Na* 捺, *Pie* 撇, *Shu* 竖, *Ti* 提 y *Zhe* 磔.

Dong Qichang 董其昌: Pintor, calígrafo y crítico de arte de la *Dinastía Ming* 明代 (1555-1636). Perteneciente a la *Escuela Hanlin* 翰林, donde tuvo la oportunidad de observar las mejores obras de la pintura china. Entre sus contribuciones teóricas destaca el haber dividido la pintura en dos escuelas, la del norte y la del sur.

Dong Wu Hua 动物画: *Pintura de Animales*, uno de los géneros de la pintura china. *Ver *Hua Niao Hua* 花鸟画, *Shan Shui Hua* 山水画, *Ren Wu Hua* 人物画.

Dong Yuan 董源 (-962): Pintor Académico de los *Tang* 唐代 (618-907 n.e.) y de las *Cinco Dinastías* 五代.

Du Fu 杜甫 (712-770): célebre poeta de la *Dinastía Tang* 唐代 (618-907 n.e.), también llamado *Du Shao Ling* 杜少陵, y cuyo nombre de cortesía fue *Zi Mei* 子美.

Er Ya 尔雅: el diccionario chino más antiguo que se conoce.

Er Shi Shi 二十史: 24 historias, compendio de documentos desde el año 3000 a.n.e. hasta el siglo XVIII n.e., coincidiendo con la *Dinastía Ming* 明代.

Fa 法: ley, uno de los tres conceptos del pensamiento de *Fa Jia* 法家 (*Escuela de la Ley, Legismo*). Ver *Shu* 术 y *Shi* 势.

Fa Jia 法家: *Escuela de la Ley, Legismo*, dentro del pensamiento social como parte de las llamadas *Bai Jia* 百家 (*Cien Escuelas de Pensamiento*). El *Legismo* basa su pensamiento en la ley, *Fa* 法, método o arte de gobernar, *Shu* 术 y el poder, *Shi* 势, como mecanismo de regulación social. Los integrantes del legismo son *Shang Yang* 商鞅, *Shen Buhai* 申不害, *Shen Dao* 慎到 (IV-III a.n.e.) y *Han Fei Zi* 韩非子 quien sintetiza el pensamiento de sus contemporáneos. *Ver *Fa* 法, *Shi* 势 y *Shu* 术

Fashu Zhishi 法术知识: *Hombres de ley o método*, apelativo con el que se conocían a los integrantes del *Legismo*. *Ver *Fa Jia* 法家

Fan Guan 范瑋: pintor relacionado con la academia de los *Song del Norte* 北宋 (960-1279), quien consideraba a la naturaleza como su principal maestro.

Fangshi 方士: (*adivino, alquimista*). Dentro de esta categoría social de a antigüedad china estaban los primeros escribas de la historia, que podían conocer el significado de las imágenes de los *Jia Gu Wen* 甲骨文 y de los *Jin Wen* 金文, como los primeros caracteres escritos. *Ver *Jia Gu Wen* 甲骨文, *Jin Wen* 金文

Fan Ye 范曄 (398-445): Autor del *Hou Han Shu* 后汉书 (*Libro de los Han Posteriores o Libro de los Han del Este*). *Ver *Si Shi* 四使, *Han Shu* 汉书, *Shi Ji* 史记, *Sanguo Zhi* 三国志.

Fo 佛: Nombre con el que se conoce en China a *Buda*. *Ver *Buda*

Fojiao 佛教: *Budismo*, término chino para referirse a esta religión que procedente de India encontró gran cantidad de adeptos en este país, debido parecido con algunos de los conceptos que se tratan en *Dao Jia 道家 (Escuela del Dao)*. *Ver *Budismo*

Fojing 佛经: sagradas escrituras del *Budismo*, traducidos como *Sutras*.

Fu Xi 伏羲 (300/3322 a.n.e.): personaje mitológico de China junto con los reyes míticos *Shen Nong 神农* y *Huang Di 黄帝*. Entre sus méritos se encuentra la invención de la red que sirvió a los hombres para pescar. Pero si por algo es muy venerado es por haber sido elegido por el *Huang He 黄河 (Río Amarillo)* para recibir, por medio de un dragón-caballo que emergió de las aguas, el mapa sobre el que se gestarán los *Ba Gua 八卦 (Ocho Trigramas)* que encontramos en el *Yi Jing 易经 (Libro de los Cambios)*. Tal hecho liga a esta figura con el nacimiento de los caracteres chinos, para aquellos que consideran los *Ba Gua 八卦* como los primeros caracteres de la lengua. Además de tales méritos, a *Fu Xi 伏羲* se le otorga la concreción del matrimonio. Su esposa y hermana *Nü Wa 女娲* es la responsable de la reconstrucción del firmamento y por tanto creación del mundo.*Ver *Ba Gua 八卦*, *Huang Di 黄帝*, *Nuwa 女娲*, *Shen Nong 神农*, *Yi Jing 易经*.

Gao Qipei 高其佩 (1672-1734): pintor de perteneciente la *Dinastía Qing 清代 (1644-1911)*.

Gao Xiang (1688-1759): uno de los integrantes de los conocidos como *Yangzhou Ba Guai 扬州八怪 (Ocho Excéntricos de Yangzhou)*. * Ver *Yangzhou Ba Guai 扬州八怪*.

Gao Yuan 高远: *Vista Alta*, uno de las *Tres Vistas* de *Guo Xi 郭熙* aplicadas a la pintura. *Ver *Guo Xi 郭熙*, *Shen Yuan 深远* y *Ping Yuan 平远*.

Gao Zong 高宗 (r. 649-684): tercer emperador de la *Dinastía Tang 唐代 (618-907)*

Gao Zu 高祖 (r. 618-626): primer emperador de los *Tang 唐代 (618-907)*. También conocido con el nombre de *Li Yuan 刘元*.

Genghis Khan (1162-1227): conocido en China como *Cheng Gu Si Han 成吉思汗* y cuyo nombre original era Temujin. Fue el fundador de la *Dinastía Yuan 元代 (1280-1367)* como la única dinastía fundada por no chinos, con el nombre de *Tai Zu 太祖*. *Ver *Dinastía Yuan 元代*

Gong Sun Long 公孙龙 (III a.n.e.): integrante de *Xing Ming Jia 姓名家 (Escuela de los Nombres y de las Formas)*, y autor del cánon que lleva el nombre de *Gongsun Long Zi 公孙龙子*. *Ver *Xing Ming Jia 姓名家*, *Bai Ma Fei Ma 白吗非吗*.

Gongsun Longzi 公孙龙子: obra de *Gongsun Long 公孙龙* y que se convierte en parangón del pensamiento de *Xing Ming Jia 姓名家 (Escuela de los Nombres)*. En esta obra el autor deja constancia de su *-defensa del absoluto de los nombres-*, mediante las *-disertaciones sobre la dureza y la blancura-*, *-caballo blanco no es un caballo-*, y sobre *-las cosas señaladas-*. * Ver *Xing Ming Jia 姓名家*

Gongbi 工笔: *trabajo del pincel*, *estilo meticuloso*, aspecto estético y técnico de las pinturas chinas caracterizada por en el detalle de sus elementos. * Ver *Xieyi 写意*.

Gopa: esposa de *Siddharta Gautama*, el futuro *Buda*. La leyenda cuenta que era tan grande el amor de Siddharta por su futura esposa fue lo que lo alentó a salir del palacio, donde vivía alejado del mundo y de sus penurias. Las tres salidas marcarán la llamada *Gran Salida*, en busca de la verdad de las cosas. *Ver *Buda*, *Sidharta Gautama*, *Budismo*

Gu Gong 故宫: edificación amurallada que formaba parte de la ciudad imperial durante la *Dinastía Yuan 元代*. Es el palacio conservado más extenso del mundo con una superficie

de 720.000 metro cuadrados y un total de 9999 habitaciones. Fue residencia de los emperadores y último refugio del último emperador de la *Dinastía Qing* 清代. Actualmente alberga el Museo Imperial de Beijing 北京.

Guli 骨力: *estilo de hueso, firmeza en el trazo*. Principio técnico aplicado a las artes realizadas con pincel. *Gu* 骨 es el hueso y *Li* 力 es la fuerza, por lo que este término tiene que ver con el cuerpo del carácter, el hueso es lo que mantiene la forma y da peculiaridades a los caracteres. *Ver *Li* 力

Gu Kaizhi 顾恺之 (345-406): pintor de los Jin del Este 东晋. Entre sus obras se encuentra la conocida como *Luo Shen Fu Tu* 洛神附图 (*Poema de la Ninfa del Río Luo*), extraído del poema *Cao Zhi* 曹植, y del cual conservamos una copia de la *Dinastía Tang* 唐代.

*Ver *Luo Shen Fu Tu* 洛神附图, *Cao Zhi* 曹植.

Gua 卦: figura encontrada en el *Yi Jing* 易经 y formada por seis líneas conocido como Hexagrama. Los *Gua* 卦 están conformados por dos figuras de una línea que originan cuatro figuras de dos líneas. Éstos a su vez posibilitan los *Ba Gua* 八卦, ocho figuras de cuatro líneas. El resultado final de la multiplicación de las dos figuras de una línea serán los conocidos como Hexagramas. El origen de los *Ba Gua* 八卦 pertenece a lo legendario, ligado a la figura de *Fu Xi* 伏羲. * Ver *Fu Xi* 伏羲, *Yi Jing* 易经

Guan Daosheng 管道昇 (1262-1319): pintora de la *Dinastía Yuan* 元代 (1280-1367) y una de las pocas dedicadas a tal oficio. Fue esposa del pintor *Zhao Mengfu* 赵孟頫, y el hijo de ambos también se dedicó a este arte. Entre sus obras destacan escenas de bambúes.

*Ver *Zhao Mengfu* 赵孟頫

Guan Zhong 管仲: fue un renombrado político y primer ministro del Duque *Huan de Qi* 齐桓公, y compilador del *Guanzi* 管子.

Guanzi 管子: documentos escritos entre los siglos IV al II. Se dice que fue llevado a cabo por Guan Zhong 管仲, de ahí el nombre de la obra, que vivió en el periodo *Chun Qiu* 春秋 (*Primaveras y Otoños*), y compilado por Liu Xiang 刘向, de los *Han del Oeste* 东汉

Guo Roxuo 郭若虚: teórico de arte y autor de la obra *Tuhua Jianwen Zhi* 图画见闻志 “*Visto y Oído en Pintura*”

Guo Xi 郭熙 (1068-1085): pintor y teórico de la pintura relacionado con la escuela de los *Song del Norte* 北宋 (960-1126). Fue un *pintor no letrado*, como *Fan Guan* 范瑋. Obra clave para la pintura, en el campo teórico, destaca *Linquan Gao Zhi* 林泉高致 (*Notas Sublimes sobre bosques y fuentes*). Entre sus teorías pictóricas podemos destacar *San Yuan* 三远 (*Tres Distancias*) de una pintura, a saber: *Shenyuan* 深远, *Gaoyuan* 高远 y *Pingyuan* 平远. Es célebre su frase 诗是无形, 画是有形 *Poesía es un cuadro sin formas, pintura es un poema con formas*. * Ver *Song Dai* 宋代, *Tres Distancias*.

Han Fei Zi 韩非子 (¿-223 a.n.e.): pensador perteneciente a la escuela de pensamiento *Fa Jia* 法家 (*Legismo*). Su obra lleva por título *Hanfeizi* 韩非子. *Ver *Fa Jia* 法家, *Fa* 法, *Shi* 势 y *Shu* 术.

Hanfeizi 韩非子: obra del autor del mismo nombre, y uno de los primeros trabajos chinos redactados por el propio autor. Dividido en 55 capítulos, la obra es la concreción de las ideas de los legistas, basadas principalmente en la ley, *fa* 法 como principal elemento regulador de la sociedad.

Han Huang 韓滉 (723-787): pintor destacado en el género de Figuras 人物画.

Hanlin Yuan 翰林院: *Academia de los Pinceles o de los Escribas*. Academia poético-literaria dedicada al estudio de los, *Wu Jing 五经 (Clásicos)*. Creada durante la *Dinastía Tang 唐代* (618-907), estuvo vigente hasta el fin de la *Dinastía Qing 清代* en 1911. Esta academia fue modelo para la academia de pintura de los *Song del Norte 北宋* (960-1126), con el emperador *Hui Zong 徽宗*.

Hanlin Tuhua Yuan 翰林图画院: *Academia de Pintura de los Pinceles*, dedicada ala formación de pintores bajo mecenazgo del emperador *Hui Zong 徽宗*.

Hangu 函谷: paso fronterizo dejado por *Lao Zi 老子* antes de abandonar el mundo, y donde dejó constancia de su famoso *Dao De Jing 道德经*. *Ver *Yinxi 尹喜*, *Lao Zi 老子*, *Taoismo*.

Han Shu 汉书: *Libro de los Han del Oeste*, también conocido como *Qian Han Shu 前汉书 Libro de los Han Anteriores*. Se atribuye su redacción a *Ban Biao 班彪* (3-54 n.e.), seguido por su hijo *Ban Gu 班固* y editado por su hija *Ban Zhao 班昭*. La obra narra los acontecimientos acaecidos durante la época de los *Han del Oeste 东汉代*. Forma parte de uno de los *Si Shi 四使, Cuatro Historiografías*. *Ver *Si Shi 四使*, *Ban Biao 班彪*, *Ban Gu 班固* y *Ban Zhao 班昭*.

Han Zhuo 韩拙: teórico de la pintura a quien debemos la obra *Shan Shui Chun Quan Ji 山水纯全集 Obras completas sobre puras montañas y ríos*

Hangzhou 杭州: ciudad situada en la provincia de *Zhejiang 浙江* e importante centro cultural y artístico, donde se trasladó la academia durante *Nan Song 南宋, Song del Sur*, y renombrada por haber visto nacer la *Zhe Jia 浙家, Escuela de Zhe*. *Ver *Zhe Jia 浙家*, *Wu Jia 吴家*

He 和: (conjunción Y, armonía. Antiguamente este carácter designaba la armonía en las composiciones musicales, y es aplicable a la Paz, como sinónimo de equilibrio entre todas las partes, de consonancia entre los elementos y de funcionamiento natural de la cosas.

Heng 横: *Trazo horizontal* de los ocho trazos caligráficos chinos. *Ver *Dian 点*, *Gou 钩*, *Na 捺*, *Pie 撇*, *Shu 竖*, *Ti 提*, *Zhe 磔*.

Heng Shan 衡山: *Monte Heng* situado en la provincia de *Hunan 湖南*.

Hinayana: del sánscrito se traduce como *pequeño vehículo*, conocido en China como *Xiao Cheng 小乘*, el *Hinayana* es una rama del *Budismo*. Junto con el *Mahayana* son las dos variantes más aceptadas del *Budismo*. El *Hinayana* considera que la salvación sólo puede llegar para aquellos que se cultiven en los monasterios, al amparo de los maestros. El *Hinayana* cree la salvación sólo al alcance de los monjes. * Ver *Mahayana*, *Budismo*

Honglou Meng 红楼梦: *Sueño en el Pabellón Rojo*. Novela escrita por *Cao Xueqin 曹雪芹* en el siglo XVIII. Forma parte de los *Si Da Ming Zhu 四大名著, Cuatro Grandes Novelas*. Narra la vida privada de una familia china, profundizando en las realidades del mundo femenino. *Ver *Si Da Ming Zhu 四大名著*.

Hong Ren 弘仁(1610-1664): pintor de los *Qing 清代* (1644-1911) pertenecientes a los conocidos como *Si Seng 四僧, Cuatro Monjes*. *Ver *Si Seng 四僧*

Hou Han Shu 后汉书: *Libro de los Han Posteriores o del Este*. Escrito por *Fan Ye 范晔*, narra los acontecimientos de los *Dong Han 东汉, Han del Este*. Parece que en su redacción se recurrió al *Shi Ji 史记, Libro de la Historia* y al *Han Shu 汉书, Libro de los Han del Oeste*. Es uno de los libros que componen los *Si Shi 四使, Cuatro Historias*. *Ver *Han Shu 汉书*, *Han Dai 汉代*, *Shi Ji 史记*, *Si Shi 四使*

Hua 画: pintura, dibujo

Huazhou 画轴: pintura de rollo, también llamado *Huajuan 画卷*.

Hualong dian jing 画龙点睛: traer a la vida un dragón pintado añadiéndole las pupilas de los ojos.

Hua Niao Hua 花鸟画: *Pintura de Flores y Pájaros*, uno de los géneros de la pintura china. Este tipo de pintura fue muy elogiada por el Emperador *Hui Zong 徽宗*, quien era aficionado a este arte. La predilección del Emperador por reflejar las grandezas y riquezas de su imperio le llevaron a elevar la categoría de este género. *Ver *Dong Wu Hua 动物画*, *Hui Zong 徽宗*, *Ren Wu Hua 人物画*, *Shan Shui Hua 山水画*

Hua Yuan 画院: academia de arte imperial y pintura académica. La más famosa es la del Emperador *Hui Zong 徽宗* de los *Song 宋代* (960-1279). *Ver *Hanlin Tu Hua Yuan 翰林图画院*

Huan Gong 桓公: duque del estado de *Qi 齐*.

Huang Di 黄帝: *Emperador Amarillo*. A este mítico personaje se le atribuye la invención de la escritura, entre otras cosas. La importancia de *Huang Di 皇帝* radica en haber sido el primer emperador mítico de China, y renombrado durante los siguientes períodos por sus bondades. Su esposa descubrió las posibilidades de los gusanos de seda, y fue la primera en experimentar con el tejido de la seda.

Huainan Ba Xian 淮南八仙: *Ocho Inmortales de Huainan*, quienes bajo protección y patrocinio de *Liu An 留安* redactaron el *Huainan Zi 淮南子*. Los Ocho Inmortales fueron: *Jin Chang 晋昌*, *Lei Bei 雷被*, *Li Shang 李尚*, *Mao Bei 毛被*, *Su Fei 苏非*, *Tian You 田由*, *Wu Bei 伍被* y *Zuo Wu 左吴*. *Ver *Huainanzi 淮南子*, *Liu An 留安*

Huai Nan Zi 淮南子: *Maestros Filósofos de Huainan*. Documento clave para el estudio del Budismo Chino. Datado del siglo III a.n.e., contiene teorías acerca del *Yin-Yang 阴阳* y los *Wu Xing 五行*. Escrito bajo patrocinio de *Liu An 留安*, el rey de *Huainan 淮南*, y redactado por los llamados *Huainan Ba Xian 淮南八仙*, *Ocho Inmortales de Huainan*. *Ver *Huainan Ba Xian 淮南八仙*

Huang Di Nei Jing 皇帝内经: *Cánon Interno del Emperador Amarillo*. Compendio de medicina de gran importancia en la cultura china.

Huang Gongwang 黄公望 (1269-1354): pintor *Yuan 元代* (1280-1367), también conocido como *Dachi 大蚩* (*El Gran Chiflado*)

Huang He 黄河: *Río Amarillo*, nace en *Qinghai 青海*, al igual que el *Chang Jiang 长江 Yangtsé*, y desemboca en el *Bohai 渤海*. *Ver *Chang Jiang 长江*.

Huang Shen 黄慎 (1687-1766): Pintor perteneciente a los llamados *Yangzhou Ba Guai 扬州八怪*, *Ocho Excéntricos de Yangzhou*. *Ver *Yangzhou Ba Guai 扬州八怪*

Hui Hua Yi Shu 绘画艺术: *Habilidad para el arte*

Hui Neng 惠能 (638-713): es el sexto patriarca budista chino y el 33 budista. De procedencia humilde, era un pastor, llegó a convertirse en sucesor del quinto patriarca debido a su capacidad para comprender las enseñanzas del *Budismo*. A él se atribuye el *Sutra de Huineng*, relevante para el estudio del *Budismo*. *Ver *Budismo*

Hui Ke 慧可 (487-593): a la muerte de *Bodhidharma*, se convierte en su sucesor, siendo el 29° patriarca directo de Buda y el 2° del *Budismo Chan*. *Ver *Budismo*

Hui Shi 惠施 o Hui Zi 惠子 (380-305 a.n.e.): pensador chino del grupo de pensadores *Xing Ming Jia 姓名家* (*Escuela de los Nombres y de las Formas*).

Hui Zong 徽宗 (1082-1135 o 1100-1125): emperador de los *Song 宋代* (960-1279). También conocido como *Zhao Ji 赵佶*. Este emperador fue un gran mecenas de las artes, y bajo su reinado la academia tuvo gran repercusión. El mismo emperador se dedicó a la pintura, dentro del género *Hua Niao Hua 花鸟画*, *Pintura de flores y pájaros*, como medio de plasmar las bondades de su imperio, la fauna y flores de su territorio.

Jia Gu Wen 甲骨文: *Primer hueso escrito*. Término que hace referencia a los huesos y caparazones oraculares de los inicios de la cultura china, y que constituyeron los primeros caracteres de la lengua. *Ver *Jin Wen 金文*

Jian Ai 兼爱: *Amor sin Discriminación, amor universal*. Una de las ideas en el pensamiento de Mo Zi 墨子.

Jin Dai 晋代 (265-420): etapa dinástica de la historia de China. Los *Jin 晋* estuvieron divididos en *Dong Jin Dai 东晋代*, *Jin del Oeste*, del año 265 al 316 n.e., y *Xi Jin Dai 西晋代*, *Jin del Este*, entre el año 317 al 420 n.e.

Jin Dai 近代 (1115-1234): dinastía china que precedió a la única dinastía no china de la historia de este país, *Yuan Dai 元代*, *Dinastía Yuan*.

Jin Nong 金农(1687-1764): pintor miembro del grupo conocido como *Yangzhou Ba Guai 扬州八怪*, *Ocho Excéntricos de Yangzhou*, durante la *Dinastía Qing 清代* (1644-1911). También fue conocido como *Li Fangying 李放膺*. *Ver *Yangzhou Ba Guai 扬州八怪*

Jing Shan Gong Yuan 京山公园: *Parque de la Colina de las Vistas*, parque situado en *Beijing 北京*, también conocido como la *Colina del Carbón*.

Jinwen 金文: *escritura en metal*. Escritura de la época de los *Zhou 周代* continuadora de la escritura *Jiaguwen 甲骨文*. *Ver *Jiaguwen 甲骨文*.

Jing 敬: *respeto*, término confuciano relacionado con el concepto de *Xiao 孝*, *Piedad Filial*. *Ver *Confucio*

Jing Hao 荆浩 (870-930): pintor y teórico de arte de la época *Wu Dai Shi Guo 五代十国*, *Cinco Dinastías y Diez Estados*, reconocido por su obra *Bi Fa Ji 笔法记*, *Anotaciones sobre el Método del Pincel*, en la que recupera la teoría de *Xie He 谢赫*, en relación a *Liu Fa 六法*, *Seis Principios*. *Ver *Xie He 谢赫*

Jingtianzhi 井田制: *sistema de los nueve cuadrados*, aplicado como medida de cultivo del campo en la época feudal de China, por el que ocho familias cosechan un trozo de tierra y dedican el centro al cultivo destinado al señor de la tierra. Este sistema fue tratado por *Mencio 孟子* como medida ideal para el desarrollo de los campesinos.

Junzi 君子: *caballero*. Término recogido por *Confucio 孔夫子* para designar al hombre de bien supremo.

Kaifeng 开封: ciudad de la provincia de *Henan 河南*. Esta ciudad tuvo la capitalidad durante la época conocida como *Wu Dai Shi Guo 五代十国*, *Cinco Dinastías y Diez Estados*, y floreció durante la siguiente dinastía de los *Song 宋代*. *Ver *Wu Dai Shi Guo 五代十国*, *Song Dai 宋代*.

Kai Shu 楷书: *caligrafía regular*. Tipología caligráfica más legible, si se quiere, y. Este tipo caligráfico es utilizado en para los caracteres de imprenta en la actualidad.

Kang Xi 康熙帝(r.1661-1722): segundo emperador de la *Dinastía Qing 清代*.

Karma: palabra del sánscrito referida a los estados de causa-efecto a los que estamos sujetos los individuos. La vida presente es consecuencia de una vida anterior y será el

condicionante para la futura existencia. En chino *Karma* se denomina *Yin Guo* 因果, literalmente *causa-efecto*.

Kong Fu Zi 孔夫子 (551-479 a.n.e): pensador chino, conocido en Occidente como *Confucio*, que vivió en la época *Chunqiu Shi Dai* 春秋时代 (772-256 a.n.e.). Su nombre personal era *Qiu* 丘 y el de cortesía *Zi Zhong Ni* 字仲尼 y el de familia *Kong* 孔. Nació en la actual *Qufu* 曲阜, que formaba parte del Estado de Lu, actual provincia de *Shandong* 山东. A él debemos el nombre de *Confucianismo* para designar *Ru Jia* 儒家, *Escuela de los Literatos*, como escuela de pensamiento social chino. Llevó a cabo a recopilación de *Lu Shi Chunqiu* 录事春秋, *Anales de Primavera y Otoño*, *Shijing* 诗经, *Libro de las Odas o Cantos*, *Yue Jing* 乐经, *Libro de la Música*, desaparecido, notas al *Yi Jing* 易经, *Libro de los Cambios* y *Liji* 礼记, *Libro de los Ritos*. Estos trabajos constituyen el canon de este pensamiento, que más adelante será englobado bajo el nombre de *Wu Jing* 五经, *Cinco Clásicos* y *Liu Jing* 六经, *Seis Clásicos*. * Ver *Ru Jia* 儒家, *Wu Jing* 五经, *Liu Jing* 六经.

Ku Can 髡殘 (1612-1686): pintor de la corte de los *Qing* 清代 y uno de los llamados *Si Seng* 四僧, *Cuatro Monjes*. Ver *Si Seng* 四僧.

Kuanzhi 款识: inscripción en un rollo, bronce o piedra; colofón.

Kublai Khan : (1215-1294): líder de los mongoles que llegó a ser emperador de la *Dinastía Yuan* 元代. Conocido en China como *Hu Bi Lie* 忽必烈. *Ver *Dinastía Yuan*

Kui Ji 窥基 (632-682):discípulo de *Xuan Zang* 玄奘 y autor de la *Enciclopedia Mahayanista*. *Ver *Xuan Zang*, *Budismo Chan*.

Kun 坤: segunda figura *Yin* 阴 de los *Ba Gua* 八卦, *Ocho Trigramas*, según el *Yijing* 易经, *Libro de los Cambios*. Se relaciona con la tierra *Di* 地, y simboliza la madre. Es el segundo trigramas de los ocho y se compone de tres líneas *Yin*. *Ver *Qian* 乾, *Yinyang* 阴阳, *Yi Jing* 易经, *Ba Gua* 八卦.

Lady Zhen: fue la esposa de *Cao Pi* 曹丕. La historia de *Lady Zhen* se convirtió en una de las novelas más representativas en China. *Cao Zhi* 曹植, el hermano de *Cao Pi* 曹丕, renombrado poeta, estaba enamorado de *Lady Zhen*, pero ésta fue concertada en matrimonio con *Cao Pi* 曹丕. Poco después de contraer matrimonio *Lady Zhen* murió y *Cao Pi* 曹丕 regaló a su hermano la almohada de su esposa. De vuelta a casa, *Cao Zhi* 曹植 soñó que su amada emergía del *Rio Luo* 洛河, y hablaba con él. *Lady Zhen* le dijo que conservara esa almohada como símbolo de su amor. Más tarde, el poema llegó a manos del Emperador quien vio en esta obra la figura legendaria de la *Princesa Mi* que, de la misma manera que en sueño de *Cao Zhi* 曹植, emergía del *Rio Luo* 洛河.

Lao Zi 老子 o Lao Dan 老聃: al que todos consideran el padre del *Taoísmo* como escuela de pensamiento y modo de vida. Sus pensamientos se recogen en la obra *Dao De Jing* 道德经. Se dice que decidió abandonar el mundo y que en su camino tuvo que atravesar el paso *Hangu* y que dejó al guardián sus pensamientos recogidos en esta obra. *Ver *Dao* 道, *Dao Jia* 道家, *Hangu* 函谷, *Yinxi* 尹喜 *Zhuang Zhi* 庄子.

Li 力: fuerza, es uno de los elementos esenciales en la ejecución del trazo de un carácter chino. *Ver *Qi* 气.

Li 礼 (禮): ritual: término utilizado por *Kong Fu Zi* 孔夫子 y que es considerado como un acto por el cual los individuos conviven, como acto social desligado de todo condicionamiento religioso, sino centrado en lo social.

Li Bai 李白 (701-762): poeta de los *Tang* 唐代. Junto con *Du Fu* 杜甫 son reconocidos como los más sobresalientes poetas chinos. Tuvo un puesto en la *Academia Hanlin* 翰林院.

Li Fangying 李放膺: *Ver Jin Nong 金农

Li Ji 礼记: *Libro de los Ritos*. Uno de los *Wu Jing* 五经, *Cinco Clásicos del Pensamiento Chino*. *Ver *Wu Jing* 五经, *Liu Jing* 六经.

Li Shu 隶书: escritura derivada de la *Zhuanshu* 篆书. *Ver *Zhuanshu* 篆书

Li Si 李斯 (-208 a.n.e.): Ministro de los *Qin* 秦代, bajo el Emperador *Shi Huang Di* 始皇帝. Ambos personajes son responsables de la unificación del país, así como de la quema de todos los documentos de épocas anteriores, a excepción de los dedicados a la cría de ganado, medicina y adivinación.

Li Tang 李唐 (1050-1130): pintor de la corte de los *Song del Sur* 南宋 (1127-1279).

Li Yuan 刘元 (r. 618-626): primer emperador de la *Dinastía Tang* 唐代. *Ver *Gao Zu* 高祖

Lie Zi 列子: pensador chino integrante de la *Escuela del Dao* 道家 cuya obra es conocida con el nombre de *Tratado de la Perfecta Vacuidad*

Liu An 留安: rey de *Huinan* 淮南, promotor de los *Huainan Ba Xian* 淮南八仙, *Ocho Inmortales de Huinan*, que fueron los redactores del *Huainan Zi* 淮南子. Fue nieto de *Liu Ban* 留班, fundador de los *Han* 汉代.

Liu Fa 六法: *Seis Principios* de la pintura. El primero que hizo alusión a los Seis Principios para la pintura fue el teórico *Xie He* 谢赫, y recuperado luego por *Jing Hao* 荆浩. Para *Xie He* 谢赫 estos seis puntos son: *Resonancia espiritual, método óseo, correspondencia con el objeto, adaptabilidad al tipo y transmisión de la copia*, mientras que para *Jing Hao* 荆浩 los *Seis Principios* son: *espíritu (Qi 气), resonancia, ritmo armónico (Yun 匀), pensamiento (Si 思), esencia (Jing 京), fuerza del pincel (Bi 笔) y habilidad con la tinta (Mo 墨)*. *Ver *Jing Hao* 荆浩, *Xie He* 谢赫

Liu Jing 六经: *Seis Clásicos del pensamiento chino* donde se encuentran recogidos los *Cinco Clásicos* o *Wu Jing* 五经 más el *Yue Jing* 乐经 o *Libro de la Música*, hoy desaparecido. *Ver *Wu Jing* 五经, *Kong Fu Zi* 孔夫子.

Liu Shu 六书: las seis grafías chinas, que son *Xiangxing* 象形, *pictogramas*, *Zhi Shi* 指事, *ideogramas*, *Huiyi* 会意, *ideopictogramas* y *Xingsheng* 形声, *ideofonogramas*.

Liu Songnian 刘松年(1190-1224): pintor de los *Song* 宋 e integrante de los conocidos como *Cuatro grandes de los Song del Sur*, junto con *Li Tang* 礼堂, *Xia Gui* 夏圭 y *Ma Yuan* 马远. *Ver *Sisong Jia*

Liu Xizhi 刘熙载 (1813-1881): calígrafo al que debemos la obra “*Tratado general sobre las artes. Tratado general de caligrafía*”

Long Feng Shi Nü 龙凤士女: *Dragón, Fénix y Dama*, pintura perteneciente al periodo *Zhanguo Si Dai* 战国时代, *Periodo de los Reinos Combatientes*.

Longmen 龙门: situada en la provincia de *Henan* 河南 y que alberga una de las tres grutas budistas más relevantes de China que data de la época conocida como *San Guo* 三国(220-265). *Ver *Fo Jiao* 佛教, *Mogao* 莫高 y *Yungang* 云岗.

Longshan Wen Hua 龙山文化 (3500-2000 a.n.e.): *Cultura Longshan*. Corresponde a uno de los primeros asentamientos de la civilización china. *Ver *Yangshao Wen Hua* 仰韶文化.

Lu Shan 庐山: *Monte Lu*, situado en la provincia de *Jiangxi* 江西, y cargada de significado para la población china, es uno de los paisajes a los que recurren algunos pintores para representarlos en sus obras.

Lu Shi Chunqiu 录事春秋: *Anales de Primavera y Otoños*, nombre de uno de los *Cinco Clásicos*, o *Wu Jing* 五经, *Cinco Clásicos del pensamiento chino* y que debe su nombre a

la época histórica en la que se gestó, la de “*Primaveras y Otoños*”. Es un documento relevante en la historia de China atribuido a *Confucio* y que recoge las crónicas del Estado de Lu, curiosamente el estado de *Confucio*. *Ver *Wu Jing* 五经 *Liu Jing* 六经

Lun Yu 论语: *Analectas*. Legado de las ideas de *Kong Fu Zi* 孔夫子. Esta obra fue compilada por los discípulos del maestro, y concentra los aspectos que concretarán lo que en Occidente se dará a conocer como *Confucianismo* o *Ru Jia* 儒家. *Ver *Kong Fu Zi* 孔夫子, *Ru Jia* 儒家.

Luo He 洛河: *Río Luo*. Escenario de muchas de las grandes obras literarias de China.

Luo Pin 罗聘 (1733-1799): pintor perteneciente al círculo de los llamados *Yangzhou Ba Guai* 扬州八怪, *Ocho Excéntricos de Yangzhou*

Luo Shen Fu Tu 洛神赋图: *Poema de la Ninfa del Río Lu*, atribuido a *Cao Zhi* 曹植 y del que el pintor *Gu Kaizhi* 顾恺之 realizó una de las primeras pinturas sobre seda de la pintura china. *Ver *Cao Zhi* 曹植, *Gu Kaizhi* 顾恺之.

Mahayana: *Gran Vehículo*, *Da Cheng* 大乘, la corriente del Budismo que más influyó en China. Esta corriente se divide a su vez en *Madhyamaka* o *Doctrina del Medio* y *Vijnanavada* o *Doctrina de sólo la conciencia*. La primera de estas doctrinas, más afianzadas en China, es conocida como *Sunyavada* o *Doctrina del Vacío* y fue tratado por *Najarguna* en el sgl II n.e. *Ver *Hinayana*, *Budismo*

Mara: dios budista que tentó a *Siddharta* en su intento para alcanzar la liberación. *Ver *Buda*.

Ma Xia Jia 马夏家: *Escuela Ma Xia*, creada por los pintores *Ma Yuan* 马远 y *Xia Gui* 夏圭, caracterizada por ser una pintura en la que abundan los vacíos al situar las escenas en los laterales. *Ver *Xia Gui* 夏圭, *Ma Yuan* 马远

Maya: según la leyenda fue la esposa del rey de los Sakyas, quien alumbró al futuro *Buda*. Esta misma fuente narra cómo *Maya* tuvo un sueño en el que un elefante le clavaba una de sus puntas y quedaba embarazada. Tras diez meses de gestación nació *Buda*, del lado derecho del costado de *Maya*.

Ma Yuan 马远 (1190-1225): pintor de la *Dinastía Song* 宋代, y perteneciente a la llamada *Ma Xia Jia* 马夏家, *Escuela Ma Xia*, junto con el pintor *Xia Gui* 夏圭. *Ver *Ma Xia Jia* 马夏家, *Xia Gui* 夏圭.

Mawangdui Bo Hua 吗王堆帛画: *Estandarte en seda de Mawangdui*. Encontrado en *Changsha* 长沙, en la provincia de *Hunan* 湖南. Uno de los primeros y ejemplos de pintura china sobre seda hallados.

Meng Zi 孟子 (372-289 a.n.e.): pensador chino englobado bajo el *Confucianismo*, y discípulo de *Confucio*. Conocido en Occidente como *Mencio*, nació al sur de *Qufu* 曲阜. Sirvió como oficial en la época *Zhanguo Shi Dai* 战国时代, *Estados Combatientes*. Su obra legada a la historia lleva se llama *Mengzi* 孟子.

Mi Fu 米芾 (1051-1106): pintor de la corte de los *Song del Norte* 北宋 y crítico de arte como muchos de sus contemporáneos, también conocido como *Yuan Zhang* 元章. Entre sus escritos destaca la obra *Hua Li Shi* 画历史, *Una Historia de la pintura*. Tanto él como su hijo fueron destacados pintores y crearon un nuevo estilo pictórico muy cercano al puntillismo europeo. *Ver *Mi Youren* 米友仁.

Mi Youren 米友仁 (1074-1153): pintor de los *Song del Norte* 北宋 e hijo de *Mi Fu* 米芾. *Ver *Mi Fu* 米芾.

Ming Dai 明代 (1368-1644): penúltima de las dinastías chinas, y última dinastía gobernada por chinos. Durante esta época se trasladó la capital de *Nanjing* 南京 a *Beijing* 北京 de manos del emperador *Yongle* 永乐, y se construyó la ciudad de palacios y monumentos que conocemos en la actualidad, caso de *Gugong* 故宫, *Ciudad Prohibida* entre otros.

Ming Di 明帝 (r.57-75): segundo emperador de la corte de los *Han del Este* 东汉代 (25-220).

Ming Jia 名家: *Escuela de los Nombres*, que formaba parte de las conocidas como *Bai Jia* 百家, *Cien Escuelas de Pensamiento*. Entre sus integrantes destacan *Deng Xi* 邓析, *Gongsung Long* 公孙龙 y *Hui Shi* 惠施. Esta escuela fue conocida como los *lógicos*, al centrar sus reflexiones en la realidad de las cosas y de los nombres, simulando a los lógicos griegos.

Mogao 莫高: situado en la provincia de Gansu 甘肃 alberga una de las tres mejores grutas budistas de China. *Ver *Fo Jiao* 佛教, *Longmen* 龙门, y *Yungang* 云岗.

Mo Jia 墨家: *Escuela de Mo* o *Moísmo*. Una de las escuelas de las *Bai Jia* 百家, *Cien Escuelas de Pensamiento*. Su máximo representante es *Mo Zi* 墨子. *Ver *Mo Zi* 墨子

Mo Zi 墨子 (470-390): *Maestro Mo*. Conocido en Occidente como *Mozi*. Es el representante de la corriente de pensamiento conocida como *Mo Jia* 墨家 o *Moísmo*. Su obra recopilada por sus discípulos lleva su mismo nombre, como marcaba la tradición, el *Mozi* 墨子. Una de las máximas de Mo Zi fue su concepto de *Jian Ai* 兼爱, *Amor Universal*.

Mozi 墨子: cánon de *Moísmo*, como corriente de pensamiento china, cuya autoría se debe al *Maestro Mo*. El documento está dividido en tres partes, las diez tesis moístas *Mo Jia* 墨家, cánon moísta *Mojing* 墨经, y el tercero dedicado a la ingeniería militar.

Na 捺: *Trazo descendiente hacia la derecha*. Uno de los ocho trazos de los que se puede componer un carácter chino. *Ver *Dian* 点, *Gou* 钩, *Pie* 撇, *Shu* 竖, *Ti* 提 y *Zhe* 磔

Nanjing 南京: capital de China en el siglo III a.n.e. y retomada más tarde por los Yuan 元代, quienes dieron el nombre actual a la ciudad.

Ni Zan 倪瓚 (1306-1374): pintor, calígrafo y poeta *Yuan* 元代, al que consideran uno de los *Yuan Si Jia* 元四家, *Cuatro de los Yuan*". *Ver *Yuan Si Jia* 元四家.

Niepan 涅槃: *Nirvana* en la lengua china.

Nirvana: estado más elevado de la doctrina budista por el cual el individuo se extingue como tal y alcanza a liberarse del *Samsara*. *Ver *Budismo*, *Samsara*

Nüwa 女娲: personaje legendario en China, a quien se debe la restauración de la bóveda celeste, tras la caída de sus pilares, que restauró con las cuatro patas de una tortuga y las cinco piedras de colores. Además de tales hazañas fue hermana, y en algunas historias esposa de *Fuxi* 伏羲.

Pan Gu 盘古: nombre de una figura mitológica a la que se considera el creador del mundo mismo.

Pie 撇: Se denomina así al trazo de caída hacia la izquierda, que forma parte de los ocho trazos de un carácter chino. *Ver *Dian* 点, *Heng* 横, *Shu* 竖, *Na* 捺, *Ti* 提, *Gou* 钩 y *Zhe* 磔.

Ping Mayong 兵马俑: conocidos en Occidente como *Guerreros de Terracota*, constituyen el hallazgo más increíble de la arqueología. La gran cantidad de soldados hallados en estas excavaciones es una mínima parte de lo que, dicen los textos, se encuentra ahí abajo.

Mandado construir por *Qin Di Shi Huang* 秦帝始皇, Emperador *Qin Shi Huang* para defender su propio mausoleo, encierra en su interior guerreros armados, uniformados y dispuestos para el ataque con la singularidad de que todos sus rostros son diferentes, pudiendo ser un documento acorde para la antropología. Se encuentra en Xi'an 西安, provincia de *Shaanxi* 陕西.

Ping Yuan 平远: *Vista Plana*, término que definido por el pintor y teórico *Guo Xi* 郭熙, en relación a las Tres Distancias para ejecutar una pintura. *Gao Yuan* 高远 y *Shen Yuan* 深远, completan las diferentes perspectivas pictóricas.

Pinyin 拼音: romanización de la traducción fonética de los caracteres chino, con el objetivo de normalizar e universalizar la traducción de la lengua china. Fue aprobado en 1958 y adoptado por el gobierno chino en 1979. Anterior al *Pinyin* 拼音 se recurría al sistema *Wades-Giles* para tal romanización de caracteres chinos.

Putonghua 普通话: *lengua común del chino*. Considerada una lengua común a todos los chinos, con la que se pretende hacer más viable el entendimiento en diferentes partes del país, debido a la diversidad de dialectos que lo inundan. Principalmente se habla en la capital, *Beijing* 北京, pero es conocido por gran parte de la población china.

Qi 气: *energía, espíritu*. En la antigüedad este carácter era 氣, simbolizando vapor que sale de una paleta de arroz, *Mi* 米, de ahí el significado de *gas, energía, vapor, espíritu...* Junto con *Li* 力 conforman los dos elementos que debe tener un trazo en la ejecución de un carácter chino. Este concepto se aplicará en el campo de la estética, de manos de los teóricos *Xie He* 谢赫 y *Jing Hao* 荆浩, como una de los dictados de una buena pintura, *captar la esencia de las cosas*. *Ver *Li* 力

Qi Baishi 齐白石(1864-1957): pintor de finales de los *Qing* 清代 y principios de la República de China.

Qi Gong 气功: Fuerza o trabajo con el *Qi* 气, o la energía. Una de las prácticas que propician el bienestar del cuerpo en la cultura china.

Qian 乾: Primera figura *Yang* 阳 de los *Ocho Trigramas* o *Ba Gua* 八卦 que el *Huang He* 黄河 entregó a *Fu Xi* 伏羲. Según el *Yi Jing* 易经 es el padre y el cielo. Su trigramma se compone de tres líneas *yang*, es decir, líneas enteras. *Ver *Kun* 坤.

Qian Long 乾隆 (r.1735-1796): emperador de los *Qing* 清代

Qian Xuan 钱选 (1239-1299): pintor de los *Yuan* 元代.

Qilin 麒麟: animal mitológico chino. El macho es llamado *Qi* 麒 y la hembra *Lin* 麟, creando una simbología que alude a la relación hombre-mujer. El *Qilin* 麒麟 tiene cuerpo de venado y rabo de búfalo, y presenta escamas de dragón en su cuerpo.

Qin Dai 秦代 (221-207 a.n.e.): dinastía china de gran importancia en la historia de este país por ser la encargada de una serie de cambios en todos los campos. Bajo esta corte se estandarizaron los pesos, las medidas y se creó una escritura común para lengua china. También en este momento se llevó a cabo la famosa quema de libros del ministro del Emperador, de los cuales se salvaron únicamente aquellos necesarios para la búsqueda, por parte del emperador, del elixir de la inmortalidad que con tanto ahínco buscó toda su vida. En cuanto a lo que al campo arquitectónico se refiere, esta dinastía llevó a cabo la construcción de *Chan Cheng* 长城, *La Gran Muralla*, *Ping Mayong* 兵马俑, *Guerreros de Terracota*.

Qing Dai 清代 (1644-1911): última de las dinastías chinas que precede al derrocamiento de los emperadores, concluyendo la etapa imperial de la historia de China. Su último emperador fue Aisin Gioro Puyi 溥仪.

Qing Cheng Shan 青成山: *Montaña de la Ciudad Azul*, en la provincia de Sichuan 四川. Es considerada una de las montañas taoístas más importantes de China.

Qiyun 气韵: *esencia de las cosas vivas, capacidad para captar la atmósfera, vitalidad, ritmo*, donde *Qi 气* se entiende como espíritu, energía, esencia y *Yun 韵* puede ser entendido como *armonía*. Es el primer principio de *Liu Fa 六法, Seis Principios*, de Xie He 谢赫. Este concepto estético es considerado uno de los puntos para considerar una buena pintura, relacionado con la figura del pintor. Junto con *Shengdong 生动, vívido*, ligado a la noción de que las cosas vivas están sujetas a ciclos de cambios. La pintura se convierte en representante del espíritu armónico de las cosas vivas. *Jing Hao 荆浩* recupera el concepto de *Qi 气* y de *Yun 韵* de su predecesor. *Ver Xie He 谢赫, *Jing Hao 荆浩*
Ren 人: *persona*, extraído del pensamiento cosmológico, *Ren 人, Tian 天 y Di 地* se relacionan con *Yin-Yang 阴阳, Dao 道*, como la *triada cósmica 三才* del pensamiento chino. *Ver *Di 地, Tian 天*

Ren 仁: *bondad, humanidad*. Concepto extraído del *Lun Yu 论语*, de Kong Fu Zi 孔夫子. *Ver Kong Fu Zi 孔夫子

Ren Ren Fa 任仁发 (1254-1327): pintor de la corte de los Yuan 元代, y especializado en *Dong Wu Hua 动物画*, concretamente en los caballos. De este pintor poseemos una obra titulada *Er Ma Tu 二马图, Dos Caballos*, en la que mediante la representación de dos caballos, uno gordo y otro flaco, ironiza a los funcionarios corruptos y alaba a los honestos.

Ren Wu Hua 人物画: *Pintura de Personajes*, uno de los géneros de la pintura china. *Ver *Dong Wu Hua 动物画, Hua Niao Hua 花鸟画, Shan Shui Hua 山水画*.

Ru Jia 儒家: *Escuela de los Literatos o Confucianismo*, es la escuela de pensamiento que lleva el nombre de su fundador, el *Maestro Kong Fu 孔夫子*, y que se engloba dentro de la categorización de pensamiento social chino, para diferenciarlo del pensamiento individual referido al daoísmo y budismo. *Ver Kong Fu Zi 孔夫子, *Dao Jia 道家, Fo Jia 佛家*.

Sakyamuni (556-476 a.n.e.): *Sabio de los Sakyas, o Gautama, Siddharta*. Iniciador del *Budismo* en India, quien se convertirá en la figura de *Buda*. Su madre fue *Maya*, quien alumbró a Siddharta por el costado derecho. La esposa de Siddharta fue *Gopa*.

San Cai 三才: *triada cósmica. Cielo, tierra y hombre, Tian 天, Di 地, Ren 人*

San Guo 三国: *Tres Reinos*. Nombre dado a la época comprendida entre 220 y 265 n.e. y que se caracteriza por la división en los reinos de *Wei 魏, Shu Han 蜀汉 y Wu 吴*.

San Guo Yan Yi 三国演义: *Romance de los Tres Reinos*. Forma parte de los *Si Da Ming Zhu 四大名著, Cuatro Grandes Novelas*. Fue editado y añadido por Pei Song Zhi (372-451)

San Guo Zhi 三国志: *Crónica de los Tres Reinos*, escrita por Chen Shou 陈寿 (233-297), y que forma parte de los *Si Shi 四史, Cuatro Libros Historiográficos*. Narra historias breves de la época *San Guo 三国, Tres Reinos (220-265)*, dividido en tres libros, uno para cada reino, de 65 volúmenes. Parece ser la base de la novela *San Guo Yan Yi 三国演义, Romance de los Tres Reinos*.

San Jiao Jiu Liu 三教九流: *Tres Religiones y Nueve Escuelas*, que son el *Confucianismo*, *Taoísmo*, *Budismo*, *Escuela del Yin yang*, *Legismo*, *Lógicos*, *Moistas*, *estrategas políticos*, y *escuela de los académicos*.

San Jue 三绝: Término que designa las tres perfecciones, que son la poesía, la caligrafía y la pintura.

San Yuan 三远: *tres distancias*. Término adoptado por el pintor *Guo Xi 郭熙* para referirse a las diferentes vistas a la hora de contemplar y plasmar una pintura. Las Tres Vistas son *Gaoyuan 高远*, *Pingyuan 平远* y *Shenyuan 深远*

Samsara: *Rueda de los Nacimientos y de las Muertes* a los que estamos sujetos según la doctrina del *Budismo*. Para alcanzar la liberación de las reencarnaciones, insertas en el Samsara, el individuo debe alcanzar el *Nirvana*, sólo alcanzable a través de la meditación y de la liberación del espíritu de todo deseo.

Sermón de Benarés: primer discurso dado por Buda, en el que deja constancia de su pensamiento, abstraerse de todo deseo, que es lo que provoca el sufrimiento.

Shaanxi 陕西: provincia de china, aquí se ubica la ciudad de *Xi'an 西安*, que alberga la el Mausoleo del Emperador *Qin 秦代*, *Di Shi Huang Di 帝始皇*. *Ver *Xi'an 西安*

Shan Shui Hua 山水画: *Pintura de Montaña y Río*. Uno de los géneros de la pintura china. Ver *Dong Wu Hua 动物画*, *Ren Wu Hua 人物画*, *Hua Niao Hua 花鸟画*.

Shandong 山东: provincia que vio nacer a grandes personajes, como *Confucio*.

Shangai Jing 山海经: *Libro de las Montañas y los Mares*, atribuido a Yu el Grande *大禹*, y que se convierte en parte del cánón original de la historia de china. En la obra se narran mitos, geografía y gentes.

Shang Di 上帝: *Supremo Soberano*, que predominó en el pensamiento chino de la antigüedad. *Shang Di 上帝* fue sustituido por la figura del Emperador, que fue considerado *Tian Zi 天子*, *Hijo del Cielo*, y los seres humanos le debieron la misma obediencia que al Supremo Soberano de las anteriores épocas.

Shang Yang 商鞅 (- 338 a.n.e.): pensador de la escuela legista como una de las ramas del pensamiento chino. Entre sus pensamientos destaca el concepto de poder o *Shi 势*, que centrará el pensamiento de los legistas. *Ver *Fa Jia 法家*

Shen Buhai 申不害 (¿-337 a.n.e.): integrante del *Legismo*, junto con *Shang Yang 商鞅* y *Han Fei Zi 韩非子*, entre otros. centra su pensamiento el concepto de método o *Arte de Gobernar*, *Shu 术*, como medio más idóneo para gobernar la sociedad. *Ver *Fa Jia 法家*

Shen Dao 慎到 (S. IV-III a.n.e.): integrante de la escuela de pensamiento *Fa Jia 法家*, *Legismo*. Su contribución a la escuela fue el concepto de *Fa 法*, la ley que debe regir en toda sociedad. * Ver *Fa Jia 法家*.

Shen Nong 神农: héroe mitológico que vivió hace 5000 años. Relacionado con la agricultura, fue conocido como el *divino labrador o campesino*. Su conocimiento acerca de la agricultura fue transmitido a la humanidad como medio de sustento.

Shen Yuan 深远: *Vista Profunda*, termino acuñado por *Guo Xi 郭熙* en relación a las *Tres Distancias* de una pintura. *Ver *San Yuan 三远*

Shen Zhou 沈周 (1427-1509): Pintor, poeta y calígrafo de *Wu Jia 吴家*, *Escuela de Wu*. *Ver *Wu Jia 吴家*, *Zhe Jia 浙家*

Shen Zong 神宗 (1067-1085): emperador de los *Song 宋代*

Shi 士: clase social china entre el alto funcionariado y el pueblo

Shi 实: *realidad de los objetos*, término extraído del pintor y crítico de arte *Jing Hao* 荆浩.
*Ver *Jing Hao* 荆浩.

Shi 势: Término legista que hace referencia a una de los tres puntos de esta corriente filosófica. El *Shi 势* puede definirse como el *poder*. Los otros dos puntos del legismo son *Shu 术* y *Fa 法*. *Ver *Fa Jia* 法家.

Shi 史: escribanos y adivinos de la antigüedad china.

Shidafu 士大夫: *funcionario*, estamento social nacido en la antigüedad china. Para llegar a ser funcionario, los aspirantes debían presentarse a un duro exámen que incluía el conocimiento de los *Wu Jing* 五经, *Cinco Clásicos*.

Shiguwen 石鼓文: *estilo de piedra* característico de la dinastía Tang 唐代

Shi Huang Di 始皇帝 (r. 221-203 a.n.e.): primer emperador de los *Qin* 秦代 (221-207 a.n.e.), responsable de la unificación del país, para lo cual generalizó la escritura y los pesos y medidas, entre otros proyectos. *Huang Di* 皇帝 mandó construir *Ping Mayong* 兵马俑. * Ver *Ping Mayong* 兵马俑, *Qin Dai* 秦代

Shi Ji 史记: *Memorias Históricas* (109-91 a.n.e.), uno de los *Si Shi* 四使, *Cuatro Historiografías*, cuya autoría se atribuye a los *Sima* 司马, padre e hijo, y que se convierte en documento de envergadura para el estudio de la antigüedad china en todos sus aspectos, al tratar de los tiempos históricos del *Río Amarillo* 黄河 hasta la época de la narración de la obra. Está redactado más de 500.000 y 103 volúmenes y su recopilación fue comenzada por el *Sima* 司马 padre, es decir, *Sima Tan* 司马谈 (110 a.n.e.), quien dio el relevo a su hijo *Sima Qian* 司马迁. *Ver *Si Shi* 四使.

Shi Jing 诗经: *Libro de las Odas o de las Canciones*, forma parte del *Wu Jing* 五经, *Cinco Clásicos* del pensamiento chino. *Ver *Wu Jing* 五经 y *Liu Jing* 六经.

Shi Tao 石涛 (1642-1707): pintor durante la última dinastía china, la de los *Qin* 秦代 que aúna todas las características de los pintores que habitaron en las montañas, huyendo de las ciudades, y cercanos a planteamientos de la *Escuela del Dao* y del *Budismo*.

Shu 竖: *Trazo vertical* en la composición de un carácter chino. *Ver *Dian* 点, *Heng* 横, *Gou* 钩, *Ti* 提, *Pie* 撇, *Na* 捺 y *Zhe* 磔.

Shu Fa Yi Shu 书法艺术: *arte de la caligrafía*.

Shu Han 蜀汉: uno de los reinos del periodo *San Guo* 三国, *Tres Reinos*. * Ver *Wei* 魏, *Wu* 吴, *San Guo* 三国.

Shu Jing 书经: *Libro de los Documentos*. Forma parte de los *Cinco Clásicos* del pensamiento clásico chino. *Ver *Wu Jing* 五经

Shun 舜: mítico rey de la antigüedad china. *Ver *Yao* 尧, *Da Yu* 大禹.

Si Junzi 四君子: *Cuatro Nobles*, referido a las cuatro flores más rememoradas en la cultura china, a saber: crisantemo, la orquídea, el bambú y el ciruelo

Si Seng 四僧: *Cuatro Monjes Budistas*. Se conoce con este término a un grupo de pintores de la *Dinastía Qing* 清代, que son: *Hong Ren* 弘仁, *Ku Can* 髡殘, *Shi Tao* 石涛 y *Zhu Da* 朱耷, quienes deciden abandonar las ciudades y encontrar refugio en las montañas, donde desarrollan toda su producción artística.

Si Sheng 四声: *Cuatro Tonos* en la lengua china, enfocado a diferenciar aquellos caracteres homófonos.

Si Shi 四使: *Cuatro Historiografías*, término que alude a documentos de gran valía para el estudio de la historia de China. Estos cuatro libros son: *Shi Ji* 史记, *Han Shu* 汉书, *Hou*

Han Shu 后汉书, *San Guo Zhi* 三国志. Este grupo de historias se encuadran también como parte de las *Er Shi Shi* 二十史, *veinticuatro historias*, como un compendio de libros que cubren desde el año 3000 a.n.e. hasta el siglo XVIII n.e., coincidiendo con la *Dinastía Ming* 明代.

Si Shu 四书: *Cuatro libros*, nombre que aglutina a los cuatro documentos relevantes del pensamiento confuciano. *Da Xue* 大学, *Zhong Yong* 中庸, *Lun Yu* 论语, *Meng Zi* 孟子

Si Wang 四王: *Cuatro Wang*, nombre con el que se conoce a cuatro pintores de la *Dinastía Qing* 清代 y que además de su afición a la pintura compartían el apellido, de ahí el nombre que recibió el grupo. *Wang Hui* 王翬, *Wang Yuanqi* 王原祁, *Wang Shimin* 王时敏 y *Wang Jian* 王鉴.

Sida Mingzhu 四大名著: *Cuatro Grandes Novelas*. Término que alude a las novelas *Romance de los Tres Reinos* (1330), *“Márgenes del Agua”* (1573), *Viaje al Oeste*” (1590), y *“Sueño en el Pabellón Rojo”* (1792).

Sima Qian 司马迁 (145-86 a.n.e.): célebre historiador chino a quien se atribuye la recopilación del *Shi Ji* 史记, *Memorias Históricas*, como parte de los *Si Shi* 四使, *Cuatro Historiografías*, labor que hereda de su padre *Sima Tan* 司马谈 (110 a.n.e.). *Ver *Si Shi* 四使, *Sima Tan* 司马谈

Sima Tan 司马谈 (110 a.n.e.): historiador chino pionero en la recopilación de la obra *Shi Ji* 史记, *Memorias Históricas*, como parte de los *Si Shi* 四使, *Cuatro Historiografías*, que se convertirá en documento de gran importancia para el estudio de la antigüedad en China. *Ver *Sima Qian* 司马迁, *Si Shi* 四使.

Sisong Jia 四宋家: *Cuatro Grandes de los Song*, nombre que define al grupo de pintores formado por Liu Songnian 刘松年, Ma Yuan 马远, Xia Gui 夏圭 y Li Tang 李唐.

Siyuan Jia 四远家: *Cuatro de los Yuan*, nombre con el que se conoce a los cuatro pintores más relevantes de esta época de la historia de China. Entre ellos están *Huang Gongwang* 黄公望, *Wu Zhen* 吴镇, *Ni Zan* 倪赞 y *Wang Meng* 王蒙.

Song Dai 宋代: época dinástica de la historia de China. Comprende del 960 al 1126 y antecesora de la dinastía *Yuan* 元代.

Su Dong Po 苏东坡: *Ver *Su Shi* 苏轼.

Su Shi 苏轼 (1036-1101): también conocido como *Su Dong Po* 苏东坡. Poeta, calígrafo y pintor de los *Song del Norte* 北宋代 (960-1126). Junto con su hermano, *Su Che* 苏辙, y su padre *Su Xun* 苏寻, son conocidos como *San Su* 三苏, *Tres Su*, célebres literatos en la historia de china.

Sui Dai 随带 (581-618 a.n.e.): dinastía que conforma uno de los periodos históricos de China.

Sun Bin 孙臏: estratega chino al que se le atribuye la obra *Bing Fa* 兵法, *El Arte de la Guerra*.

Sun Guoting 孙过挺 (648-703): calígrafo de la dinastía Tang 唐代, autor de *《Shupu* 书谱》 “*Tratado de caligrafía*”

Sun Yat-sen o Sun Zong Shan 孙中山 (1866-1925):

Sunyata: término traducido del sánscrito como *vacío* como concepto en el que se basa el *Budismo* en su búsqueda del *Nirvana*.

Sunyavata: *Doctrina del Vacío*, referido a una de las doctrinas del *Budismo Mahayana*, también llamada *Madhyamaka* o *Doctrina del Medio*. Fue expuesta por Nagarjuna en el siglo II n.e.

Suzhou 苏州: ciudad ubicada en la provincia de Jiangsu 江苏, fue un centro económico y cultural en el que se dieron cita los más célebres eruditos chinos, especialmente durante la dinastía *Ming* 明代 y posteriores. En esta ciudad, anteriormente conocida como *Wu* 吴, floreció la *Wu Jia* 吴家, *Escuela de Wu*, que convivió con la *Zhe Jia* 浙家, *Escuela de Zhe*, en el estudio y aprendizaje del arte de la pintura. Los más célebres pintores chinos estuvieron ligados en algún momento a alguna de estas escuelas. *Ver *Wu Jia* 吴家 y *Zhe Jia* 浙家.

Tai He 太和: armonía suprema. Categoría filosófica del pensamiento chino, extraída del pensamiento original y recuperado más tarde por *Dao Jia* 道家, *Escuela del Dao*.

Tai Ji Quan 太极拳: considerada como una de las prácticas de cultivo del cuerpo en China, basada en movimientos lentos de las artes marciales. El centro de esta práctica es valerse de la fuerza del otro para llevar a cabo tus propios ejercicios. Este ejercicio de canalización de la energía del oponente es una de las prácticas más comunes en China, aún en la actualidad.

Taiping 太平: (1850) alzamiento que tuvo lugar en la provincia de *Guangxi* 广西

Tai Xu 太虚: *Gran Vacío, Universo*, extraído de la obra de *Lao Zi* 老子, el *Dao De Jing* 道德经.

Tai Yin 太阴: *la gran oscuridad*, referido a la luna. *Ver *Yin-yang* 阴阳

Tai Yang 太阳: *la gran claridad*, referido al sol. *Ver *Yin-yang* 阴阳

Tai Zong 太宗: emperador de la *Dinastía Song* 宋代

Tai Zu 太祖: también conocido como *Cheng Gu Si Han* 成吉思汗, *Genghis Khan* o *El Gran Khan de los Mongoles*. *Ver *Genghis Khan*, *Yuan Dai* 元代

Tang Dai 唐代: *Dinastía Tang* reinante entre el 618 y el 907 n.e. y caracterizada por ser una de las dinastías más renombradas y relevantes en China. Bajo los Tang florecieron las artes como la poesía y la pintura. La poesía Tang es una de las más bellas de todas las épocas.

Tang Yin 唐寅 (1470-1559): pintor de la *Dinastía Ming* 明代 e integrante de *Wu Jia* 吴家, *Escuela de Wu*, de gran renombre durante esta dinastía. *Ver *Wu Jia* 吴家

Taoísmo: Nombre con el que se conoce en Occidente a *Dao Jia* 道家, *Escuela del Dao*, como pensamiento centrado en el individuo, en el cultivo del espíritu y del cuerpo, y centro de los pensamientos de los artistas chinos. Los más relevantes dentro del *Taoísmo* son los Maestros *Lao Zi* 老子 y *Zhuang Zi* 庄子. El documento básico para el estudio del Daoísmo es el *Dao De Jing* 道德经, *Libro de la Vía y de la Virtud*, seguido de la obra del *Zhuangzi* 庄子 que como era costumbre posee el mismo nombre de su autor. *Ver *Dao Jia* 道家, *Lao Zi* 老子, *Zhuang Zi* 庄子, *Zhuangzi* 庄子, *Dao De Jing* 道德经.

Temujin: *Ver *Tai Zu* 太祖

Ti 悌: *amor y respeto hacia el hermano mayor*, concepto confuciano relacionado con *Xiao* 孝 o *Piedad Filial*. *Ver *Kong Fu Zi* 孔夫子

Ti 提: *Trazo ascendente*, como uno de los ocho trazos existentes en la configuración de un carácter chino. *Ver *Dian* 点, *Heng* 横, *Gou* 钩, *Na* 捺, *Shu* 竖, *Pie* 撇 y *Zhe* 磔.

Tian 天: *cielo*, forma parte de la triada en el pensamiento chino, *Tian 天, Di 地, Ren 人*, basada a su vez en los conceptos de *Yin-Yang 阴阳, Dao 道*.

Tian Ming 天名: *Mandato del Cielo*, por el cual el emperador estaba directamente relacionado con el cielo, el emperador era hijo del cielo.

Tian Tan 天坛: “*Templo del Cielo*”, en *Beijing 北京*. Conjunto de edificaciones en las que se ofrecía al cielo, por lo que dominan construcciones circulares simbolizando al cielo.

Tian Xia 天下: *tierra bajo el cielo*, China o el mundo. *Ver *Wan Wu 万物*

Tian Zi 天子: *Hijo del Cielo*, como se denominó al Emperador en la antigüedad china, cuando se sustituyó la figura de *Shang Di 上帝* por la de *Tian Zi 天子*, que heredó todos los honores de su antecesor. El *Hijo del Cielo* reverenciaba al Cielo, a su protector, de quien recibía los mandatos. *Ver *Tian Ming 天名*.

Tres Distancias: * Ver *San Yuan 三远*,

Vijnanavada: *Doctrina de sólo la conciencia*, como corriente filosófica dentro del *Budismo Mahayana*, junto con *Madhyamaka, Doctrina del Medio*. *Ver *Budismo, Mahayana*

Wan Wu 万物: *todas las cosas y seres de la tierra*, hace referencia a todo lo que existe.

Wan 万 significa el número 10.000 que alude a todas las cosas que existe, las 10.000 cosas y seres, simbología que perdura en la actualidad y que centra muchas de las supersticiones en China. El número cuatro es de mal augurio mientras que el ocho simboliza buena suerte y prosperidad. Esta sentencia la podemos encontrar también como *Wan Wu Xia Tian 万物下天*, referido a todas las cosas y seres que existen en la tierra, en China o en el mundo.

Wang Hui 王翬 (1632-1720): pintor bajo la *Dinastía Qing 清代* y uno de los *Si Wang 四王, Cuatro Wang*. *Ver *Si Wang 四王*.

Wang I 王廙 (276-322): pintor y calígrafo que obtuvo el número uno de pintura durante la *Dinastía Qin 秦代*

Wang Jian 王鉴 (1598-1677): pintor de la corte de los *Qing 清代* y perteneciente al grupo de los *Si Wang 四王, Cuatro Wang*. * Ver *Si Wang 四王*.

Wang Meng 王蒙 (1308-1374): pintor de la corte *Yuan 元代* y nieto del pintor *Zhao Mengfu 赵孟頫*.

Wang Mo 王默: también conocido como *Wang el Silencioso*, quien llevaba a cabo sus pinturas utilizando como brocha su propio cabello.

Wang Shimin 王时敏 (1592-1680): pintor bajo la corte de los *Qing 清代* y uno de los llamados *Si Wang 四王, Cuatro Wang*. *Ver *Si Wang 四王*.

Wang Wei 王微 (415-443): teórico de la pintura que nos legó la obra *Xu Hua 许画, Elogio sobre pintura*.

Wang Wei 王维 (699-759): pintor, poeta, músico floreciente en la *Dinastía Tang 唐代*, también llamado *Mo Jie 摩诘*, o el Buda Poeta. De labor como pintor no sobreviven escenas. Fue considerado por *Dong Qichang 董其昌* como el creador de la escuela del sur, escribió *Hua Shan Shui Lun 画山水论, Fórmulas para la pintura Shan Shui*.

Wang Xizhi 王羲之: Famoso calígrafo chino de la *Dinastía Jin 晋代* (265-316 n.e.). Su hijo y sobrino también destacarán en esta labor.

Wang Yuanqi 王原祁 (1642-1715): pintor bajo los *Qing 清代*, también conocido por ser uno de los miembros de *Si Wang 四王, Cuatro Wang*. *Ver *Si Wang 四王*.

Wei 魏: Uno de los reinos que conforman el periodo conocido como *San Guo* 三国 o *Los Tres Reinos* (220-265 n.e.), junto con el reino de *Shu Han* 蜀汉 y el de *Wu* 吴. *Ver *San Guo* 三国, *Shu Han* 蜀汉 y *Wu* 吴.

Wei-Lang (638-713): maestro Dhyana relevante en el Budismo en China, más conocido como Hui Neng 惠能. *Ver *Hui Neng* 惠能

Wen Ren Hua 文人画: *pintores ilustrados*. Clasificación que debemos al poeta Su Dongpo (Su Shi), par diferenciar a los pintores profesionales de aquellos que vieron en la pintura un modo de vida y un elemento para cultivo del espíritu.

Wen Ren Min 文人民: *Gente Ilustrada*. A raíz de este término se concretan los *Wen Ren Hua* 文人画 como una de las divisiones de los pintores y de la pintura china, para diferenciarla de aquellos dedicados a la pintura profesionalmente, como medio de sustento, sin acatar las leyes ni las directrices, y de aquellos dedicados a la pintura como modo de vida, más allá de los meros condicionantes metodológicos y académicos.

Wen, Zhou 周文: Rey mítico de la antigüedad china. * Ver *Zhou Wen* 周文

Wen Zhengming 文征明 (1470-1559): pintor de la *Dinastía Ming* 明代. Miembro de *Si Yuan Jia* 四远家, *Cuatro de los Yuan*.

Wenfang Sibao 文房四宝: *cuatro tesoros del estudio*. Término que alude a los materiales imprescindibles para el calígrafo y el pintor, a saber: pincel 笔, tintero 墨水瓶, tinta 墨 y papel 纸.

Wu 吴: Reino del periodo de los *San Guo* 三国, *Tres Reinos* (220-265 n.e.).

Wu Dai Shi Guo 五代十国 (907-960): *Cinco Dinastías y Diez Estados*, época de la historia de China característica por la división y desunión del país.

Wu Daozi 吴道子 (705-¿): pintor activo en la *Dinastía Tang* 唐代, y a quien se le atribuye la creación del género *Shan Shui* 山水, junto con *Wang Wei* 王维 y *Jing Hao* 荆浩 de la siguiente dinastía. *Shan Shui* 山水 se convertirá en una de la temática más floreciente y características de la pintura china.

Wu Jia 吴家: *Escuela de Wu*. Nombre con el que se conoce a la escuela desarrollada en la actual ciudad de *Suzhou* 苏州 en la provincia de *Zhejiang* 浙江, durante la *Dinastía Ming* 明代. En torno a esta escuela se reunieron calígrafos, poetas y pintores de la época para llevar a cabo la producción de sus obras. En contraposición a la *Zhe Jia* 浙家 esta escuela se desarrolla ajena a los dictados de la academia y sus componentes se sienten liberados de ésta y de los condicionantes técnicos que se imponen desde ella. Algunos de sus integrantes son los pintores *Shen Zhou* 沈周, *Tang Yin* 唐寅 y *Wen Zhengming* 文证明. Ver *Zhe Jia* 浙家.

Wu Jing 五经: *Los Cinco Clásicos*. Se conoce con este nombre a los cinco libros que constituyen el canon del pensamiento chino. Los integrantes de este canon son el *Shu Jing* 书经, *Libro de los Documentos*, el *Yi Jing* 易经, *Libro de los Cambios*, el *Li Ji* 礼记, *Libro de los Ritos*, y el *Shi Jing* 诗经, *Libro de las Odas o las Canciones*, y por último el *Chun Qiu* 春秋 conocido en Occidente con la traducción de los *Anales de Primavera y Otoño*. Si a estos *Cinco Clásicos* añadimos el *Yue Jing* 乐经, *Libro de la Música*, tendremos el conocido como los *Liu Jing* 六经, *Seis Clásicos* del pensamiento chino.

Wu Jingzi 吴敬梓 (1701-1754): célebre literato chino que alcanzó el nivel de su condado en los exámenes a funcionario. Parece ser que en Nanjing 南京 fue donde llevó a cabo su obra maestra, *Historia Indiscreta del Bosque de los Letrados*.

Wu Li 吴力 (1632-1718): pintor que tuvo como maestros a los *Si Wang 四王* y ligado a los jesuitas con el nombre de Simón A Cunha.

Wu Si Yong Dong 五四运动: Movimiento del Cuatro de Mayo de 1919

Wu Wei 无为: *no hacer, inacción, dejar que las cosas sigan su curso*, concepto taoísta aplicado al correcto funcionamiento de todas las cosas. Con este concepto, extraído de la observación del ciclo natural del Cosmos, la sociedad puede desarrollarse por el buen camino, el camino de *no hacer nada*. *Ver *Dao Jia 道家*

Wu Wei 吴伟 (1450-1508): pintor autodidacta y genio de la temática de figuras durante la *Dinastía Ming 明代* y perteneciente a la *Escuela de Zhe 浙家*.

Wu Wei 无为: *no-acción*. Término inserto en el pensamiento de la *Escuela del Dao 道家*. Con este concepto se pretende que el individuo no actúe en contra de las cosas naturales, que no actúe con la fuerza.

Wu Xing 五行: *Cinco Fases o elementos*, concepto filosófico extraído del pensamiento original chino, que aparece en el *Hong Fa 洪範, Gran Plan*, como parte del *Shu Jing 书经, Libro de los Documentos*. Existen los cinco colores (amarillo 黄色, verde 绿色, blanco 白色, negro 黑色 y rojo 红色), los cinco elementos (tierra 地, madera 木, metal 金, agua 水 y fuego 火), los cinco puntos cardinales (incluyendo el centro), los cinco sabores, olores... el *Yin-Yang 阴阳* y los *Wu Xing 五行* constituirán la base de *Dao Jia 道家* o *Escuela del Dao*.

Wu Zetian 武则天 (r.690-705): Emperatriz de la *Dinastía Tang 唐代* y esposa del emperador *Gao Zong 高宗*. *Ver *Tang Dai 唐代* y *Gao Zong 高宗*.

Wu Zhao 武照: *Ver *Wu Zetian 武则天*.

Wu Zhen 吴镇 (1280-1354): también conocido como el *taoísta de la flor del melocotón*, pintor de *Dinastía Yuan 元代*, y de quien se decía que nunca vendió sus obras, sino que eran regaladas a sus amigos.

Wu Zhou Wang 武周王: rey Wu de los *Zhou 周代*, cofundador de la dinastía junto con *Zhou Wen 周文* y *Zhou Gong 周公*.

Xi Wangmu 西王母: *diosa madre del Oeste*. Deidad taoísta relacionada con el metal, el otoño, oeste y fuerza Yin 阴. Fue la esposa del Emperador de Jade 玉皇大帝. Esta figura aparece en el clásico 《*Shanhai Jing 山海经*》 “*Clásico de los Mares y las Montañas*” y se convertirá en la figura representativa de la inmortalidad.

Xia Gui 夏圭 (1180-1230): renombrado pintor de los *Song 宋代* y miembro, junto con el pintor *Ma Yuan 马远*, de *Ma Xia Jia 马夏家, Escuela Ma Xia*

Xian 西安: ciudad ubicada en la provincia de *Shanxi 陕西*, y capital china durante

Xiao 孝: *piedad filial*, concepto confuciano extraído del *Lun Yu 论语, Analectas* de *Kong Fu Zi 孔夫子* con sus discípulos. Para el Maestro, el mejor método en las buenas relaciones sociales se encuentra en la obediencia filial, que alberga desde el hijo con el padre, hasta del padre con el soberano. *Ver *Kong Fu Zi 孔夫子, Ru Jia 儒家, Lun Yu 论语*.

Xiao Cheng 小乘: *Pequeño Vehículo* o *Budismo Hinayana*. *Ver *Hinayana*.

Xiao Ren 小人: *persona pequeña*, término referido a gente común del pueblo, no destacada y que formaba parte de las capas más bajas de la sociedad. Lo contrario es el concepto de *Junzi 君子* o *caballero*, referenciado en los grandes pensadores como *Confucio*.

Xiao Zhuan 小篆: estilo caligráfico durante la *Dinastía Han* 汉代, derivado del anterior *Zhuan Shu* 篆书, la escritura oficial durante la unificación de *Huang Di* 黄帝.

Xiao Zong 孝宗 (r.1487-1505): emperador de la *Dinastía Ming* 明代.

Xie He 谢赫 (500-553): teórico de la pintura a quien debemos su tratado titulado *Gu Hua Pin Lu* 古画品录, *Catálogo de Pintura Antigua*, donde deja constancia de los conocidos como *Liu Fa* 六法, *Seis Principios*, recuperados más tarde por *Jing Hao* 荆浩. *Ver *Liu Fa* 六法.

Xie Yi 写意: *en la pintura china, un estilo de pincelada libre y espontánea*. *Ver *Gongbi* 工笔

Xiyou Ji 西游记: “*Viaje al Oeste*”, obra publicada en 1590 y atribuida a Wu Cheng En 吴承恩 (1504-1583?), que narra las aventuras de Xuan Zang 玄奘, el monje que viajó a India en busca de los Sutras budistas, y que más tarde tradujo al chino.

Xin 信: *confianza*. Término confuciano extraído del *Lun Yu* 论语. La confianza debe verse como otro de los medios necesarios en el buen desarrollo social.

Xing 形: *forma*, concepto que aparece en muchos documentos antiguos, tales como el *Yi Jing* 易经.

Xing Ming Jia 刑名家: “*Escuela de las Formas y de los Nombres*”, como una de las *Bai Jia* 百家, *Cien Escuelas de Pensamiento*. Los integrantes de esta escuela son conocidos como lógicos, quienes se dedicaron a la relatividad de las cosas. De entre sus integrantes destaca Hui Shi 惠施, Deng Xi 邓析 y Gongsun Long 公孙龙.

Xingshu 行书: escritura cursiva de la caligrafía china. *Ver *Kaishu* 楷书, *Lishu* 隶书, *Da Zhuan* 大篆, *Xiaozhuan* 小篆 y *Zhuanshu* 篆书.

Xu 虚: *vacío, hueco*, concepto del pensamiento chino basado en la importancia de lo espacios carentes de materia. En pintura *Xu 虚* se convierte en uno de los elementos más importantes y claramente apreciables. En Maestros como *Lao Zi* 老子, el *Xu 虚* es visto como aquellos espacios en los que reside la utilidad de las cosas, y en *Zhuang Zi* 庄子 el *Xu 虚* se relaciona con el propio individuo, con la liberación de su mente. el *Xu 虚* de la mente nos aproxima al estado anhelado de no deseo. *Ver *Tai Xu* 太虚, *Xu Guo* 虚果

Xu Guo 虚果: *espacios vacíos*, término estético que define el *Xu 虚*, el *vacío* comentada por *Lao Zi* 老子

Xu Shen 许慎: autor de *Shuowen Jiezi* 说文解字, *Diccionario Etimológico o Explicación breve y análisis de los componentes de los caracteres* elaborado entre el 100 y el 121 n.e., durante la *Dinastía Han* 汉代.

Xu Wei 徐渭: pintor de la *Dinastía Ming* 明代, también conocido como *Tianchi Shanren* 天池山人, el *hombre-montaña del estanque celestial*, *Qingteng Jushi* 青藤居士, *residente de la casa de los sarmientos verdes*, *Shutian Shui Yue* 暑田水月, *cabaña del agua y de la luna*.

Xuan Zang 玄奘 (603-664): monje chino que estuvo en India y tradujo los sutras al chino. Seguidor del Budismo Yogacara, o *sólo a conciencia*, estableció en China la *Escuela Faxiang* 法相宗 en el este de Asia, que tendrá repercusión en el Budismo Chan 禅 y redactó la obra “*Tratado de la Realización*”. Su viaje a India queda documentado 《*Datang Cheng Ji* 大唐西域记》 “*Sobre el país de occidente*”, y que será la base del clásico Ming 明 de la literatura china 《*Xiyouji* 西游记》 “*Viaje al Oeste*”, Kui Ji 窥基,

discípulo suyo, llevó a cabo en el 680 n.e. una *Enciclopedia Mahayanista*. *Ver Chan, *Budismo, Kuiji*

Xuan Zong 宣宗 (r.1426-1435): Emperador de la *Dinastía Ming* 明代 quien, bajo su mandato, da más libertad creativa a los pintores en la Academia Imperial.

Xun Zi 荀子 (340-305 a.n.e.): filósofo integrante de la escuela legista, dentro de *Ba Jia* 百家, *Cien Escuelas de Pensamiento*. Su obra se conoce como *Xunzi* 荀子. Los pensamientos del Maestro se centran en la igualdad hombre-cielo.

Ya Pian Zhan Zheng 鸦片战争: *Guerra del Opio (1840)*. Enfrentamiento entre China e Inglaterra por el control en el comercio del opio. Perdida la guerra, China tuvo que entregar Hong Kong a Inglaterra.

Yan Liben 阎立本 (600- 673): pintor de la *Dinastía Tang* 唐代

Yangshao Wenhua 仰韶文化: *Cultura Yangshao*. Una de las primeras culturas que se conocen en China y que data del 5000-2700 a.n.e. Esta cultura parece haber poseído un sistema matriarcal. *Ver *Longshan Wenhua* 龙山文化

Yangzhou Ba Guai 扬州八怪: *Los Ocho Excéntricos de Yangzhou*. Bajo este nombre se engloban una serie de pintores que vivieron en esta ciudad de la provincia de *Jiangsu* 江苏, desempeñando su labor artística. Los conocidos como *Ocho Excéntricos* son: *Jin Nong* 金农, *Huang Shen* 黄慎, *Wang Shisen*, *Gao Xian*, *Li Shan* 李单 o *Li Futang*, *Li Fangying* 李放膺 y *Zheng Xie* 郑燮 o *Zheng Bangqiao* y *Luo Pin* 罗聘.

Yao 尧: rey legendario y mitológico chino. Se conoce como descendiente del mítico *Huang Di* 黄帝 o *Emperador Amarillo*, junto con *Shun* 舜. *Ver *Shun* 舜 y *Da Yu* 大禹.

Yi, el arquero: personaje legendario en la cultura china, que vivió en una época en la que la tierra estaba dominada por diez soles. El arquero lanzando sus flechas pudo terminar con nueve de los diez soles y acabar con los demonios que habitaban en el cielo. De esta manera Yi devolvió a los seres humanos sus tierras, abrasadas por la decena de soles, que volvieron a ser cultivables.

Yi Bu La 夷部落: *tribu Yi*. Una de los primeros asentamientos de la civilización china.

Yi He Yuan 颐和园: *Palacio de Verano*, en Beijing 北京. Conjunto de edificios, templos, jardines zona de recreo de la familia imperial. Fue ampliado y decorado por *Qian Long* 乾隆 como residencia de verano en el siglo XVIII. Abandonado durante años fue recuperado por la *Emperatriz Cixi* 慈禧 un siglo más tarde. Está rodeado por el lago *Kunming* 昆明.

Yi Jing 易经: *Libro de los Cambios*, también conocido como *Zhouyi* 周易 o *Mutaciones de los Zhou*, por ser en esta época cuando se llevó a cabo la recopilación del texto por el rey *Wen de los Zhou* 周文 y el Duque *Zhougong* 周公. En este documento se reflejan las relaciones entre los diferentes elementos que componen el universo, se relacionan unos con otros en relaciones de reciprocidad y se establece, entre otras cosas que los elementos opuestos son necesarios en el desarrollo de los movimientos cíclicos del universo. Este documento se convirtió para unos en un manual de vivencia y para otros en elemento de claro corte adivinatorio.

Yimin 逸民: *ermitaño, persona que vive en soledad*, pero en el campo del arte es también aplicado a aquellos que abandonaron las ciudades para retirarse a las montañas, y allí en el refugio de la naturaleza terminaron sus días, dedicados casi exclusivamente a la observación y estudio de los elementos que les rodean. En muchos casos estos ermitaños estuvieron ligados a las academias. *Ver *Wen Ren Hua* 文人画.

Yin Guo 因果: literalmente *causa-efecto*. Esto dos caracteres designan el término sanscrito de *Karma*. *Ver *Karma*, *Budismo*

Yin Xi 尹喜: Guardián al que se dice que *Lao Zi 老子* hizo entrega del *Dao de Jing 道德经*, *Libro del Camino y de la Virtud*, que más tarde se convertiría en canon de la escuela *Dao Jia 道家* o *Taoísmo*. *Ver *Daojia 道家*, *Lao Zi 老子*, *Zhuang Zi 庄子*, *Hangu 函谷*.

Yin Yang Wu Xing Jia 阴阳五行家: *Escuela del Yin Yang y las Cinco Fases* que trata de explicar el funcionamiento de los contrarios y las fases de los elementos. Esta escuela toma como base lo constatado en el *Yi Jing 易经*.

Yingwu 影物: *sombra de las cosas*, término estético que podemos traducir como *correspondencia con el objeto*. Este término es el tercer principio de *Liu Fa 六法*, *Seis Normas de Xie He 谢赫*. * Ver *Xie He 谢赫*, *Liu Fa 六法*,

Yong Zheng 雍正 (r.1722-1735): emperador de la *Dinastía Qing 清代*.

Yongle 永乐 (r.1398-1424): tercer emperador de los *Ming 明代* también conocido como *Cheng Zu 成祖*. Trasladó la capital a *Beijing 北京* y edificó *Gu Gong 故宫*, la *Ciudad Prohibida*. A él también debemos *Yongle Da Dian 永乐大典*, la *Enciclopedia Yongle*.

Yonglegong Bihua 永乐宫壁画: *pinturas murales del templo Yongle*, en la provincia de *Shaanxi 陕西*.

Yu el Grande 大禹: *Ver *Da Yu 大禹*

Yuan Dai 元代 (1271-1368): *dinastía Yuan*. Etapa de la historia de China, fundada por el clan de los mongoles con *Genghis Khan* a la cabeza. Durante esta dinastía se cierra la academia.

Yuan Jun 元君: duque de los *Song 宋代*, al que *Zhuang Zi 庄子* le dedica parte de su obra, concretamente el capítulo XXI cuando el duque descubrió quién de entre los aspirantes a pintor de la corte eran pintores reales. La extravagancia en la actitud de uno de los presentes fue lo que motivó al duque a considerarlo un auténtico pintor. *Ver *Zhuang Zi 庄子*

Yuan Si Jia 元四家: *Cuatro de la Dinastía Yuan*. Nombre por el que conocemos a los pintores *Huang Gongwang 黄公望*, *Wu Zhen 吴镇*, *Ni Zan 倪瓚* y *Wang Meng 王蒙*.

Yue Jing 乐经: *Libro de la Música*, hoy desaparecido e incluido con los *Wu Jing 五经*, *Cinco Clásicos*, para formar los *Seis Clásicos*, *Liu Jing 六经*. *Ver *Wu Jing 五经* y *Liu Jing 六经*.

Yuang Dadi 玉皇大帝: *Emperador de Jade*. Una de las deidades del panteón taoísta. Según el *Yijing*, el dios del cielo tiene dos entidades: cielo infinito o fuerza cósmica del Universo, y Emperador de Jade. Según el taoísmo éste no es el creador del Universo sino un humano que se convirtió en inmortal y se encargó de administrar un puesto en el cielo, que para los taoístas se divide en 33 niveles. El emperador de Jade controla el cielo y la tierra desde el *大罗天*, el nivel más alto del cielo, y habita en el “Palacio de la Claridad y del Jade Puro”. Su esposa fue la diosa madre del oeste *西王母*

Yun Shouping 恽寿平 (1633-1690): pintor discípulo de los llamados *Si Wang 四王*, *Cuatro Wang* de la *Dinastía Qing 清代*. *Ver *Si Wang 四王*.

Yungang 云岗: alberga una de las tres grutas budistas más famosas de China. Construidas en la época *San Guo 三国* en la provincia de *Shanxi 山西*. *Ver *Longmen 龙门* y *Mogao 莫高*.

Zeng Zi 曾子 (505-436 a.n.e.): discípulo de *Confucio* y al que se le atribuye la redacción del *Da Xue 大学*, *Gran Estudio*.

Zhan Guo Shi Dai 战国时代 (403-221 a.n.e.): *Reinos Combatientes*, nombre dado a una de las épocas históricas en la formación del país.

Zhang Heng 张衡 (78-139): renombrado científico y astrólogo de la Dinastía de los *Han del Este* 东汉 al que se le atribuye la invención del primer sismógrafo de la historia

Zhang Huai Guan 张怀瓘: calígrafo de los Tang 唐代, autor de la obra 《*Shudian* 书断》 “*Comentarios Caligráficos*” y 《*Shupinduan* 书品断》 “*Decisiones sobre la clasificación de los pintores*”.

Zhang Lu 张路 (1464-1538): pintor de *Zhe Jia* 浙家, *Escuela de Zhe*.

Zhang Zeduan 张择端: pintor de los *Song del Norte* 北宋.

Zhang Ziqian 展子虔: pintor de la *Dinastía Sui* 随代.

Zhao Ji 赵佶: *Ver Huizong* 徽宗.

Zhao Mengfu 赵孟頫 (1254-1322): *pintor Wen Ren Hua* 文人画 o ilustrado.

Zhao Zhiqian 赵之谦 (1829-1884):

Zhe 磔: *trazo de caída hacia la derecha* en la caligrafía china. Forma parte de los ocho trazos en la creación de un carácter chino. **Ver Dian* 点, *Heng* 横, *Gou* 钩, *Na* 捺, *Pie* 撇, *Shu* 竖 y *Ti* 提.

Zhe Jia 浙家: *Escuela de Zhe* llamada así por estar localizada en la provincia de *Zhejiang* 浙江, concretamente en la ciudad de *Hangzhou* 杭州. Esta escuela se desarrolló durante la *Dinastía Ming* 明代 y ocupó uno de los puestos más importantes en el campo de la producción plástica en este país, en lo que a pintura académica y profesional se refiere, ya que será la *Wu Jia* 吴家, *Escuela de Wu* la que sobresalga como centro de producción más liberal si se quiere, y que se desvincula de los dictados preponderantes en ese momento. Algunos de los integrantes que dan nombre a la escuela son *Wu Wei* 吴伟, *Zhang Lu* 张路 y *Zhou Chen* 周臣. **Ver Wu Jia* 吴家

Zhejiang 浙江: aunque es la provincia más pequeña de China albergó durante muchos años algunos de los centros culturales de las épocas. Aquí se encuentran *Hangzhou* 杭州, *Suzhou* 苏州, que fueron centro de acopio y llegada de artistas desde todos los puntos del país. **Ver Hangzhou* 杭州, *Suzhou* 苏州.

Zheng Bang Qiao 郑板桥 (1693-1765): pintor de los *Qing* 清代 conocido *Zheng Xie* 郑燮 y uno de los *Yangzhou Ba Guai* 扬州八怪, *Ocho Excéntricos de Yangzhou*. **Ver Yangzhou Ba Guai* 扬州八怪.

Zheng Xie 郑燮 (1693-1765): **Ver Zheng Bang Qiao* 郑板桥.

Zhengming 正名: término confuciano que significa *Rectificación de los Nombres*.

Zhong Yong 中庸: *La Doctrina del Medio*, obra atribuida a *Confucio*

Zhong Guo 中国: *el país de en medio*, nombre por el que los chinos designan a China.

Zhou Chen 周臣 (1450-1535): pintor integrante de *Wu Jia* 吴家, *Escuela de Wu* ubicada en la ciudad de *Suzhou* 苏州, en la provincia de *Zhejiang* 浙江. **Ver Suzhou* 苏州, *Zhe Jia* 浙家 y *Wu Jia* 吴家.

Zhou Gong Dan 周公旦: *Duque Dan de Zhou*. Estuvo encargado de la regencia durante la dinastía *Zhou* 周代 durante siete años hasta que *Cheng Wang Song* 成王诵, el *Rey Cheng*, alcanzó la mayoría de edad.

Zhou Wen 周文: *Rey Wen de Zhou*. Fundador de la *Dinastía Zhou* 周代, junto con el *Rey Wu* 武周王 y *Zhou Gong Dan* 周公旦. A este personaje se le atribuye, junto con su hijo

Dan 旦, la redacción del *Yi Jing* 易经, también conocido como *Zhou Yi* 周易, *Mutaciones de los Zhou*, alrededor del siglo XII n.e. *Ver *Yi Jing* 易经

Zhou Yi 周易: *Mutaciones de los Zhou*, nombre con el que se conoce al *Yi Jing* 易经 o *Libro de las Mutaciones*, por haber sido recopilado por el rey *Wen* de los *Zhou* 周文 en esta misma época. *Ver *Yi Jing* 易经, *Zhou Wen* 周文.

Zhu Da 朱耷 (1626-1705): también conocido como *Ba Da Shan Ren* 八大山人, pintor de la *Dinastía Qing* 清代 y miembro de los llamados *Si Seng* 四僧. *Ver *Si Seng* 四僧.

Zhu Yuan Zhang 朱元璋 (r.1368-1398): Fundador de la *Dinastía Ming* 明代, también conocido como *Tai Zu* 太祖. Durante su reinado pretendió establecer un tipo de mecenazgo para los pintores de la academia, reabierta en los *Ming* 明代. *Ver *Tai Zu* 太祖.

Zhushu Jinian 竹书纪年: *Anales de Bambú*, historia del *Estado de Wei*, en el periodo *Zhanguo Shi Dai* 战国时代, *Reinos Combatientes*. El documento, sin título, debe su nombre al material en el que fue realizado. Está dividido en 13 secciones que narran episodios de la *Dinastía Xia* 夏代, *Shang* 商代, *Zhou* 周代, periodo *Chun Qiu* 春秋时代 y *Reinos Combatientes* 战国时代. Muchos de estas narraciones están extraídas de los *Jiaguwen* 甲骨文 y de los bronce de las primeras dinastías.

Zhuan Shu 篆书: estilo caligráfico *de sello*, adoptado por *Huang Di* 皇帝, *Primer Emperador*, y considerado el más antiguo de la caligrafía china.

Zhuang Zi 庄子: erudito del pensamiento chino que basó su formación en el Daoísmo. Parece que fue oriundo de la provincia de *Shangdong* 上冻, al igual que *Lao Zi* 老子, y ostentó un cargo político previo a su retiro. De él conservamos la obra del mismo nombre *Zhuangzi* 庄子. *Ver *Daojia* 道家, *Lao Zi* 老子, *Zhuangzi* 庄子

Zhuangzi 庄子: obra del autor del mismo nombre y perteneciente a la corriente de pensamiento de la *Escuela del Dao* en cuyas páginas el autor da respuesta a diversos planteamientos y donde, siguiendo la práctica del *Dao De Jing* 道德经 utiliza las metáforas extraídas de la naturaleza para solventar los problemas de los seres humanos. Según *Sima Qian* 司马迁, la obra contiene 100.000 caracteres, la mayoría de ellos alegóricos. Las alusiones al agua para referirse al no actuar son de gran importancia.

Zi Mei 子美: nombre de cortesía del poeta *Du Fu* 杜甫.

Zong Bing 宗炳(374-443): uno de los primeros teóricos chinos del arte de los que se tienen noticia. Su tratado lleva el título de *Hua Shan Shui Xu* 画山水序, *Introducción a la Pintura de Montaña y Río*.

Cronología Histórica:

▪ Antigüedad China

<u>Cultura Yangshao</u>	仰韶文化	(5.000-2.700 a.n.e.)
<u>Cultura Longshan</u>	龙山文化	(3.500 – 2.000 a.n.e.)
<u>Dinastía Xia</u>	夏代	(2.205 – 1.818 a.n.e.)
<u>Dinastía Shang</u>	商代	(1.523 – 1.027 a.n.e.)
<u>Dinastía Zhou</u>	周代	(1.027 – 256 a.n.e.)

<u>Zhou Occidentales</u>	西周	(1.027 – 771 a.n.e.)
<u>Zhou Orientales</u>	东周	(770 –256 a.n.e.)
<u>Primaveras y Otoños</u>	春秋时代	(772 – 481 a.n.e.)
<u>Reinos Combatientes</u>	战国时代	(403 – 221 a.n.e.)

▪ **Dinastías Imperiales Chinas**

<u>Dinastía Qin</u>	秦代	(221 – 207 a.n.e.)
<u>Dinastía Han</u>	汉代	(206 a.n.e.- 220 n.e.)
<u>Han Oeste</u>	西汉	(206 a.n.e. – 9 n.e.)
<u>Han Este</u>	东汉	(25 – 220 n.e.)
<u>Tres Reinos</u>	三国	(220 –265 n.e.)
<u>Jin Oeste</u>	西晋	(265 – 316 n.e.)
<u>Jin Este</u>	东晋	(317 – 420 n.e.)
<u>Dieciseis Reinos</u> (en el norte)	六十国	
<u>Dinastías del Norte y del Sur</u>	南北朝	(317 – 589 n.e.)

▪ **Dinastías Clásicas Chinas**

<u>Dinastía Sui</u>	随代	(581 – 618 n.e.)
<u>Dinastía Tang</u>	唐代	(618 – 907 n.e.)

<u>Cinco Dinastías y Diez Estados</u>	五代十国	(907 – 960 n.e.)
<u>Dinastía Song</u>	宋代	(960 – 1279 n.e.)
<u>Song Norte</u>	北宋	(960 – 1126 n.e.)
<u>Song Sur</u>	南宋	(1.127 – 1.279 n.e.)
<u>Dinastía Liao</u>	辽代	(916-1125 n.e.)
<u>Dinastía Jin</u>	近代	(1.115-1.234 n.e.)
<u>Dinastía Yuan</u>	元代	(1.280 – 1.367 n.e.)
<u>Dinastía Ming</u>	明代	(1.368 – 1.644 n.e.)
<u>Dinastía Qing</u>	清代	(1.644 - 1.911 n.e.)

▪ China Pos-Imperial

<u>República de China</u>		(1.911 – 1.949 n.e.)
<u>República Popular de China</u>	中华人民共和国	(1.949 – actualidad)



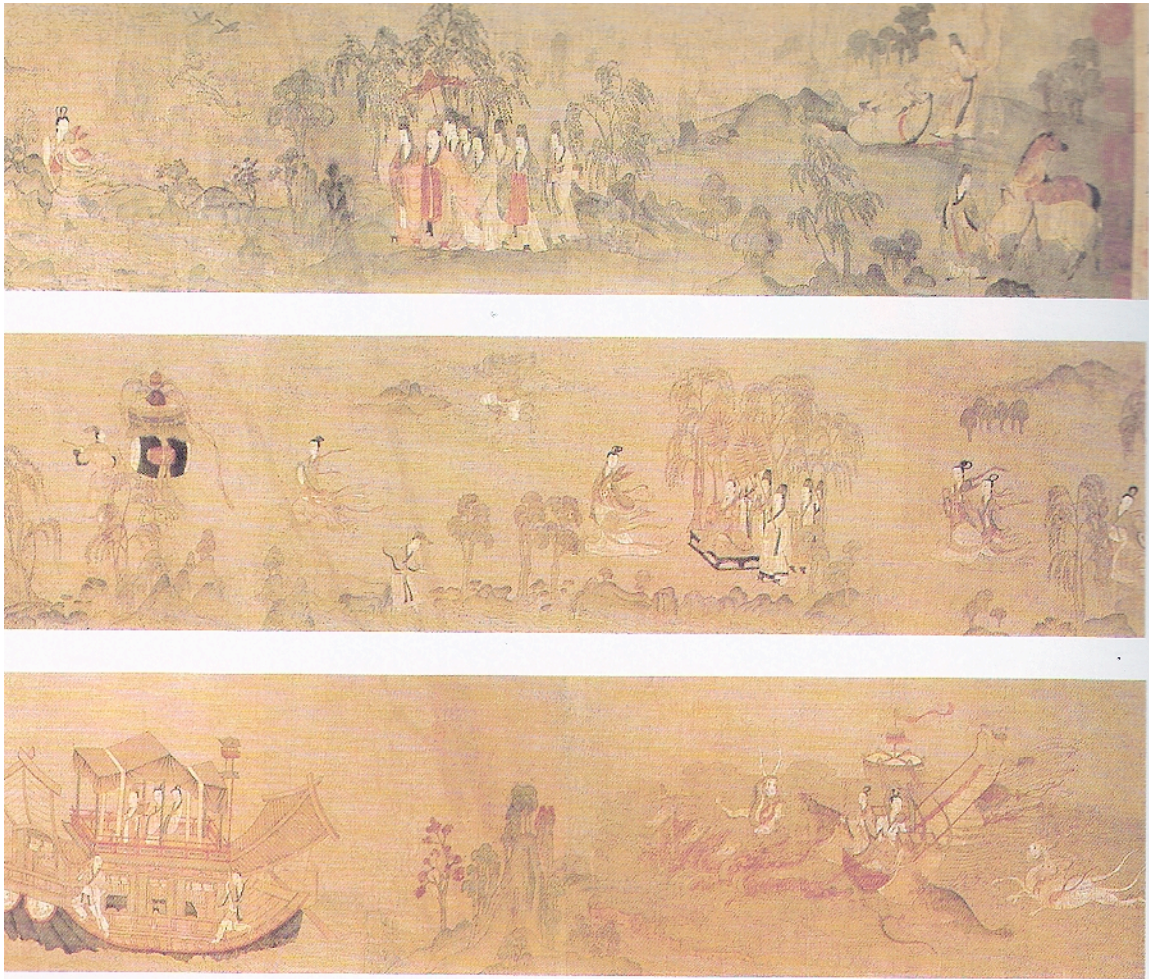
1. 《吗王堆帛画》 “Estandarte funerario en seda de Mawangdui”, Dinastía Han
 汉代, *datada en el 168 a.n.e. Color sobre seda, (205 x 92 x 47.7cm)* Conservada en el
 Museo Provincial de Hunan 湖南, Chansha 长沙.



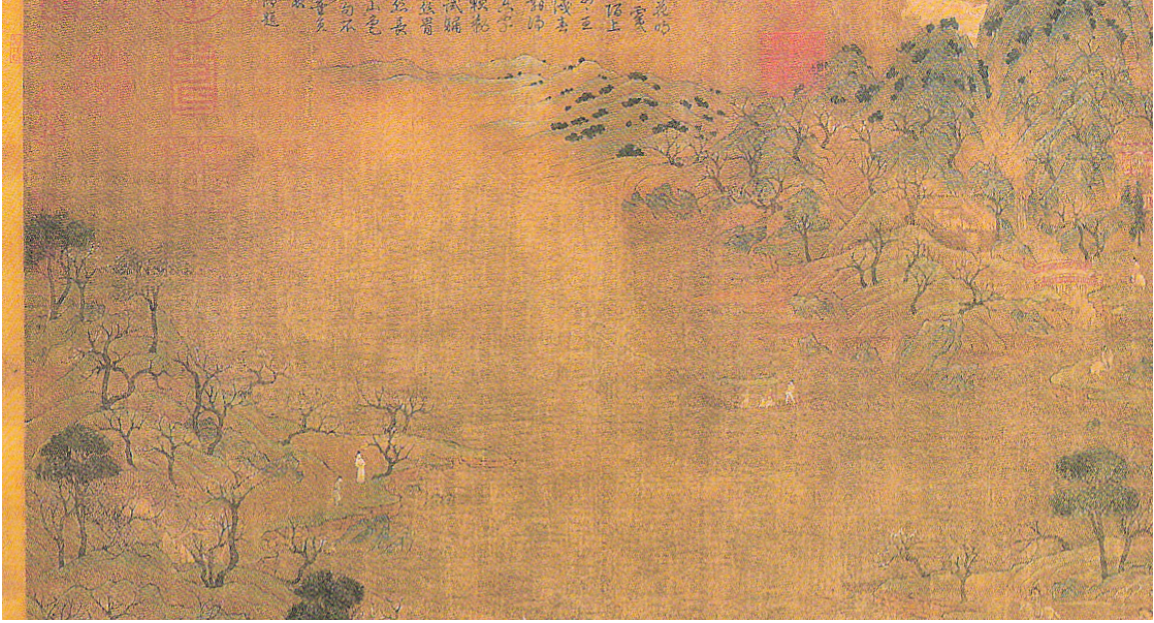
2. Zhang Zeduan 张择端 《清明上河图》 “Escena del lado del río en la fiesta Qing Ming”, rollo horizontal, tinta sobre seda (25.5 x 525cm), 北京故宫博物院藏, Museo del Palacio Imperial de Beijing.



3. 《龙凤士女图》 “Escena de dragón, fénix y dama”, color sobre seda (hallada en una tumba de la época Zhanguo Shidai 战国时代, Reinos Combatientes). Museo Provincial de Hunan 湖南.



4. Gu Kaizhi 顾恺之 (345-406 n.e.), (*Dinastía Jin* 晋代) copia de 《洛神赋图》
“La Ninfa del Río Luo”. Rollo Colgante, tinta sobre papel. (21.7 x 572.8cm). 北京故宫博物院藏. Museo del Palacio Imperial de Beijing



5. Zhan Ziqian 展子虔 (Dinastía Sui 随代) 《游春图》 “Excursión en Primavera”, rollo de color sobre seda, (43 x 80.5cm), 北京故宫博物院藏, Museo del Palacio Imperial de Beijing



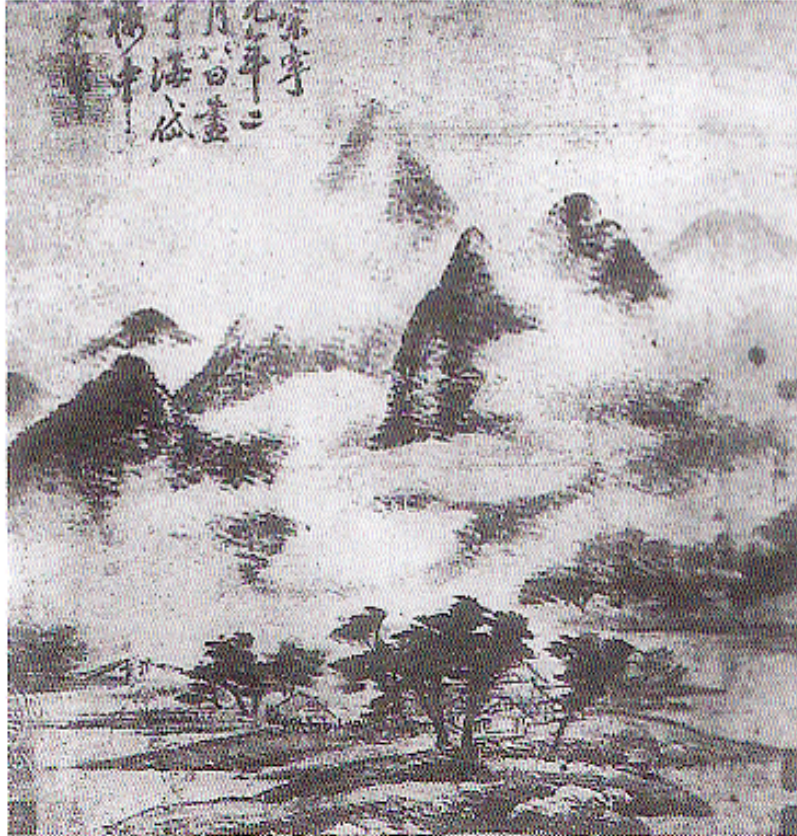
6. Wu Daozi 吴道子 (Dinastía Tang 唐代) “El Emperador y su Hijo” (detalle) rollo horizontal, tinta sobre papel (35.5 x 338.1 cm.)



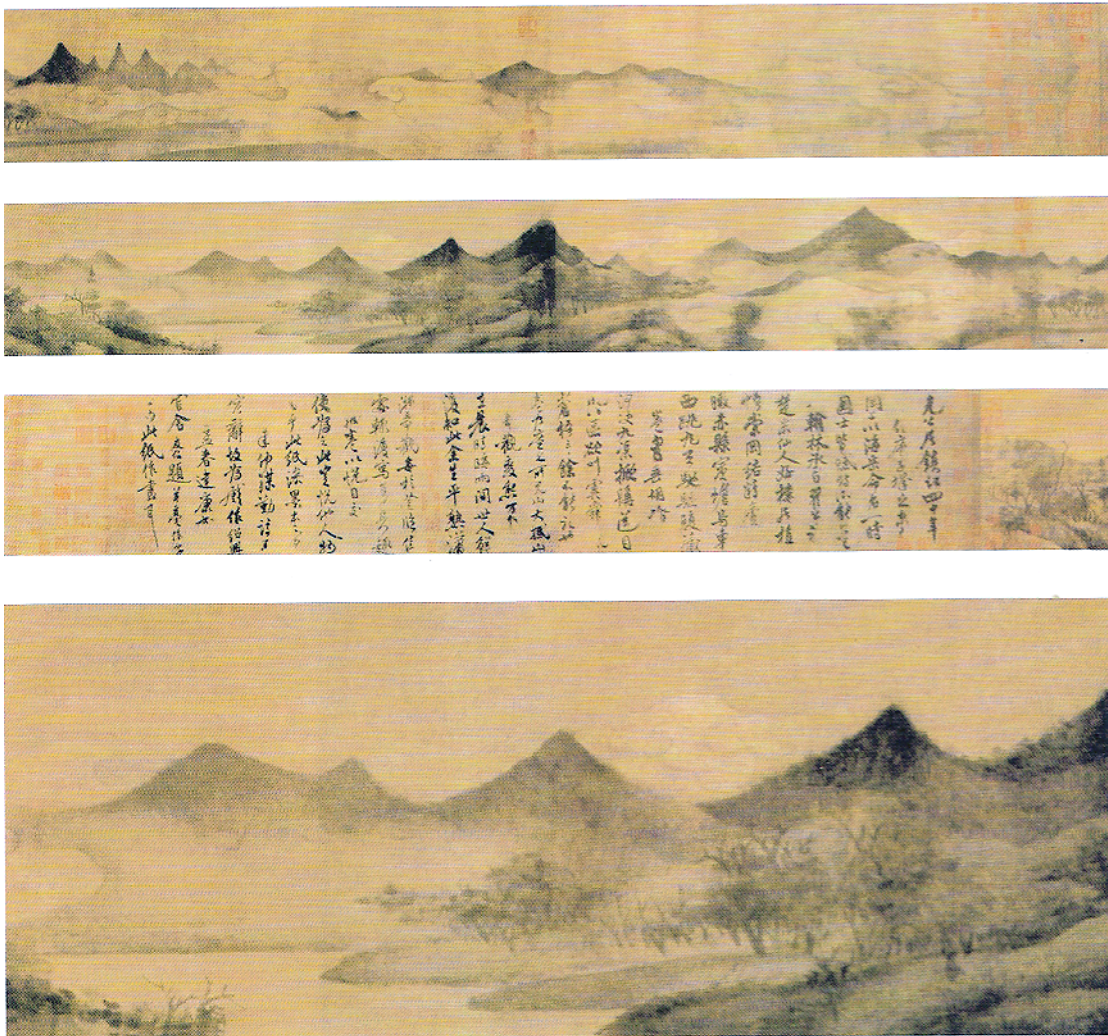
7. Dong Yuan 董源 (-962) (*Tang* 唐代 y *Cinco Dinastías* 五代) 《潇湘图》
“Escena de Xiao Xiang”, rollo horizontal, tinta y color sobre seda (50 x 141.4cm), 北京
 故宫博物院藏, Museo del Palacio Imperial de Beijing



8. Atribuído a Han Huang 韩滉 (723-787) (*Dinastía Tang* 唐代) 《文园图》
“Jardín de Literatos” tinta y color sobre seda, (37.4 x 58.5cm)



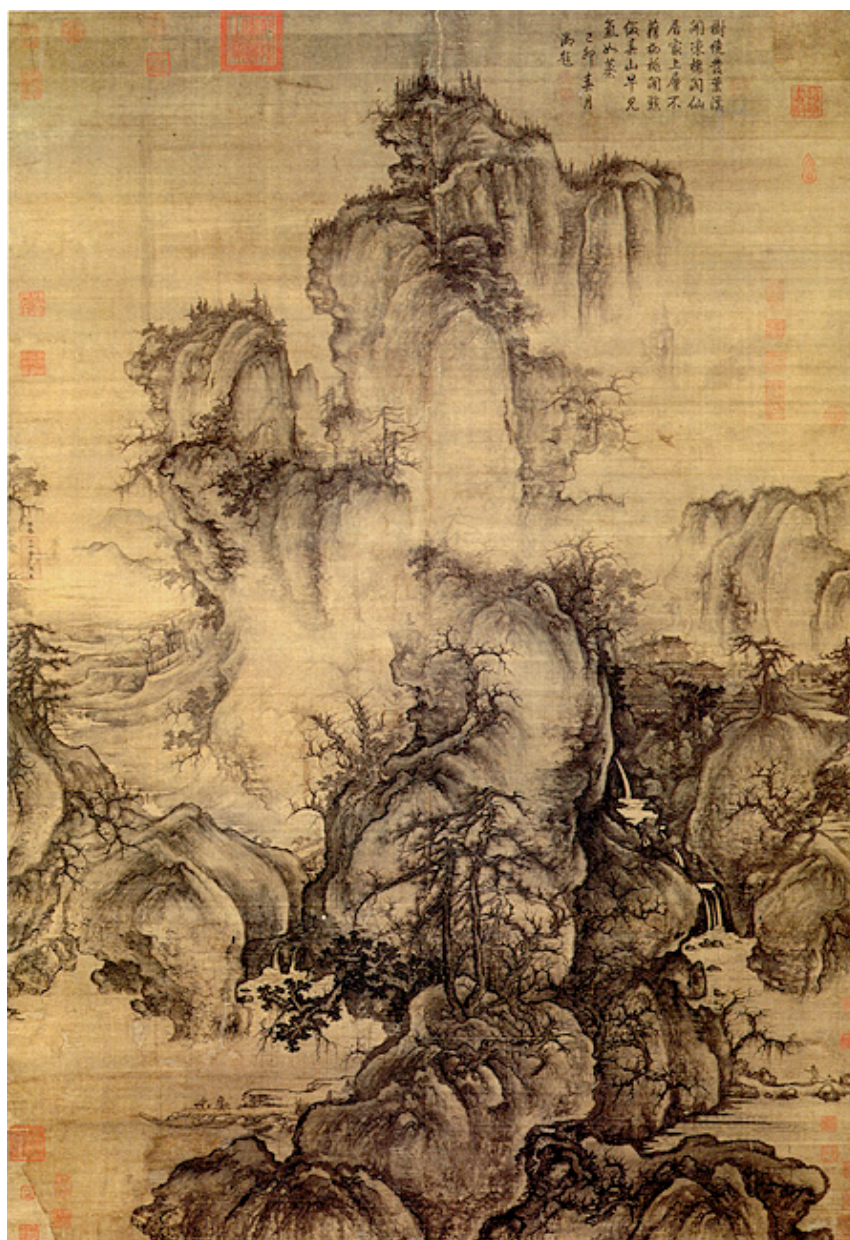
9. Mi Fu 米芾 “*Montañas y Ríos*”



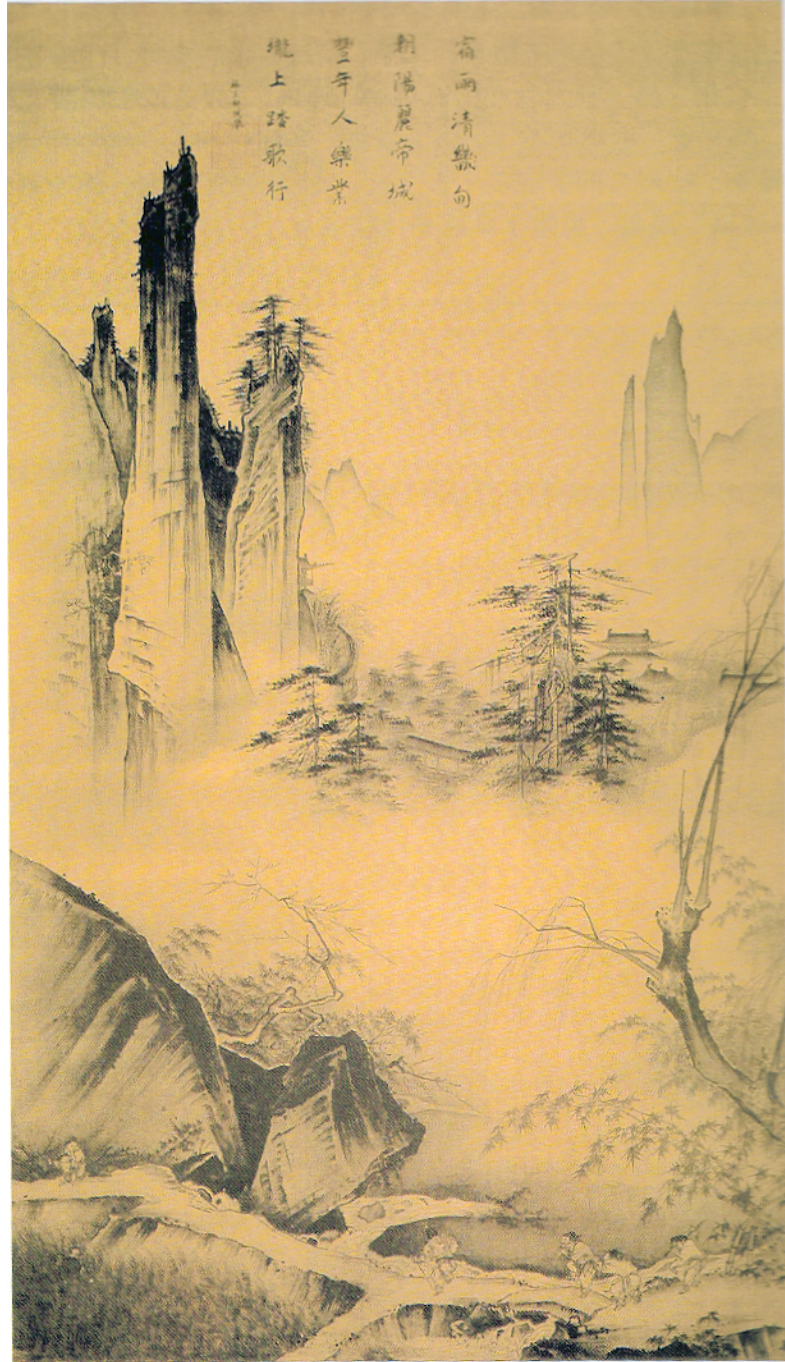
10. Mi Youren 米友人 《潇湘奇观图》 “Extraño Paisaje de Xiao Xiang”, pintura en agua y tinta sobre papel. 北京故宫博物院藏, Museo del Palacio Imperial de Beijing.



11. Fan Guan 范瑄 《溪山行旅图》 “Escena de viaje entre riachuelos y montañas” Dinastía Song 宋代 (206 x 103.3 cm). Rollo Colgante, tinta y color sobre seda. 台北故宫博物院藏, Museo del Palacio Nacional, Taiwán.



12. Guo Xi 郭熙 (Dinastía Song 宋代) 《早春图》 “Primavera Temprana”, rollo colgante, tinta sobre seda (158.3 x 108.1cm) 台北京故宫博物院藏, Museo Nacional, Taiwán



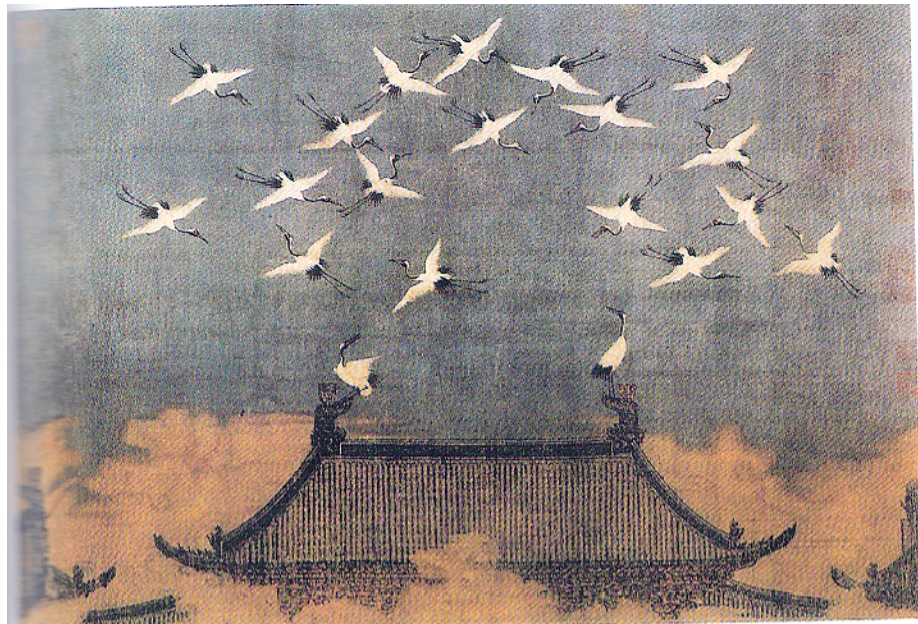
13. Ma Yuan 马远 (Dinastía Song 宋代) 《踏歌图》 “Pasos y Cantos”, rollo a color sobre seda (192.5x111cm), 北京故宫博物院藏, Museo del Palacio Imperial de Beijing.



14. Ma Yuan "*Paisaje lluvioso*", Tokyo



15. Xia Gui 夏圭 《溪山清远图》 “Escenas de riachuelos y montañas claras y distantes”



16. Hui Zong 徽宗 (1082-1135) 《瑞鹤图卷》 “Grullas” rollo, tinta y color sobre seda (81.4 x 54 cm)



17. Qian Xuan 钱选 (1239-1299) “Casa en las Montañas Fuyu”. Rollo vertical, tinta y color sobre papel?, Museo de Shanghai 上海博物院藏.



18. Zhao Mengfu 赵孟頫 (1254-1322) 《浴马》 “Bañando Caballos” (detalle), rollo, color y tinta sobre seda (28.1 x 155.5.cm), 台北故宫博物院藏, Museo Nacional, Taiwán.



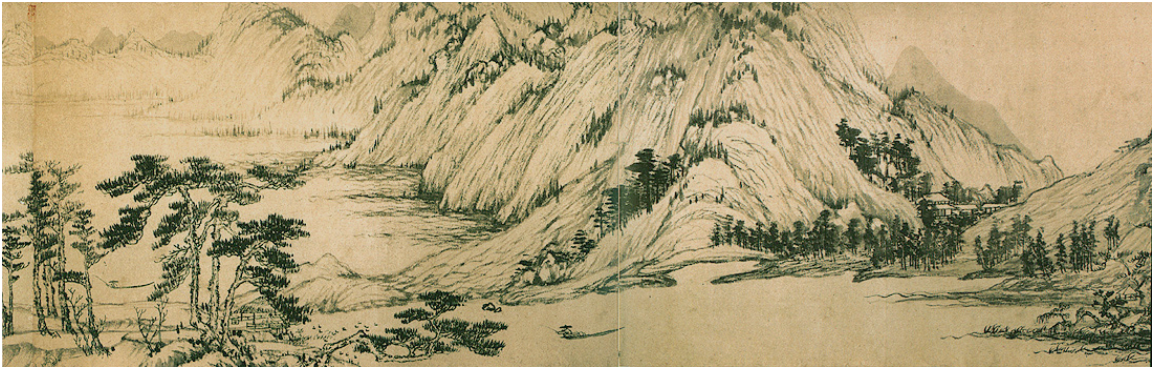
19. Zhao Mengfu 赵孟頫 (1254-1322) *"Bañando Caballos"* (detalle 2)



20. Zhao Mengfu 赵孟頫 (1254-1322) *“Bañando Caballos”* (detalle 3)



21. Guan Daosheng 管道升 (1262-1319) 《烟雨业竹图》 *“Bosquecillo bajo una llovizna nebulosa”*, 台北故宫博物院藏, Museo del Palacio Nacional, Taiwán.



22. Huang Gongwang 黄公望 (1269-1354) 《富春山居》 “*Moradas en las Montañas Fuchun*”, rollo horizontal de tinta sobre papel (33 x 636.9cm) 台北故宫博物院藏, Museo del Palacio Nacional, Taiwán



23. Wu Zhen 吴镇 (1280-1354) 《渔父图》 “*Pescador*”, Dinastía Yuan 元代 (24.8x43.2cm), caracteres escritos por el artista. 上海博物馆 Museo de Shanghai.



24. Ni Zan 倪瓚 “*Maderas y Valles del Monte Yu*” 台北故宫博物院藏, Museo del Palacio Nacional, Taiwán



25. Wang Meng 王蒙 (1308-1385) “Chozas de paja en el Monte Tai”, rollo colgante, tinta sobre papel (111.4 x 34.8cm) Museo del Palacio Nacional de Taiwán.



26. Wang Meng 王蒙 (1308-1385) “Duelo en las Montañas Qingbian”,
 Dinastía Yuan 元代, creado entre 1347 y 1350. Rollo vertical, tinta y color sobre papel,
 (141 x 42.2cm) Museo del Palacio Nacional de Taiwán.



27. Wang Mian 王冕 (1287-1359) “Flores de ciruelo en tinta”, tinta sobre papel



28. Wu Wei 吴伟 (1450-1508) 《渔乐图》 “*Escena de pesca alegre*”
北京故宫博物院, Museo Imperial de Beijing.



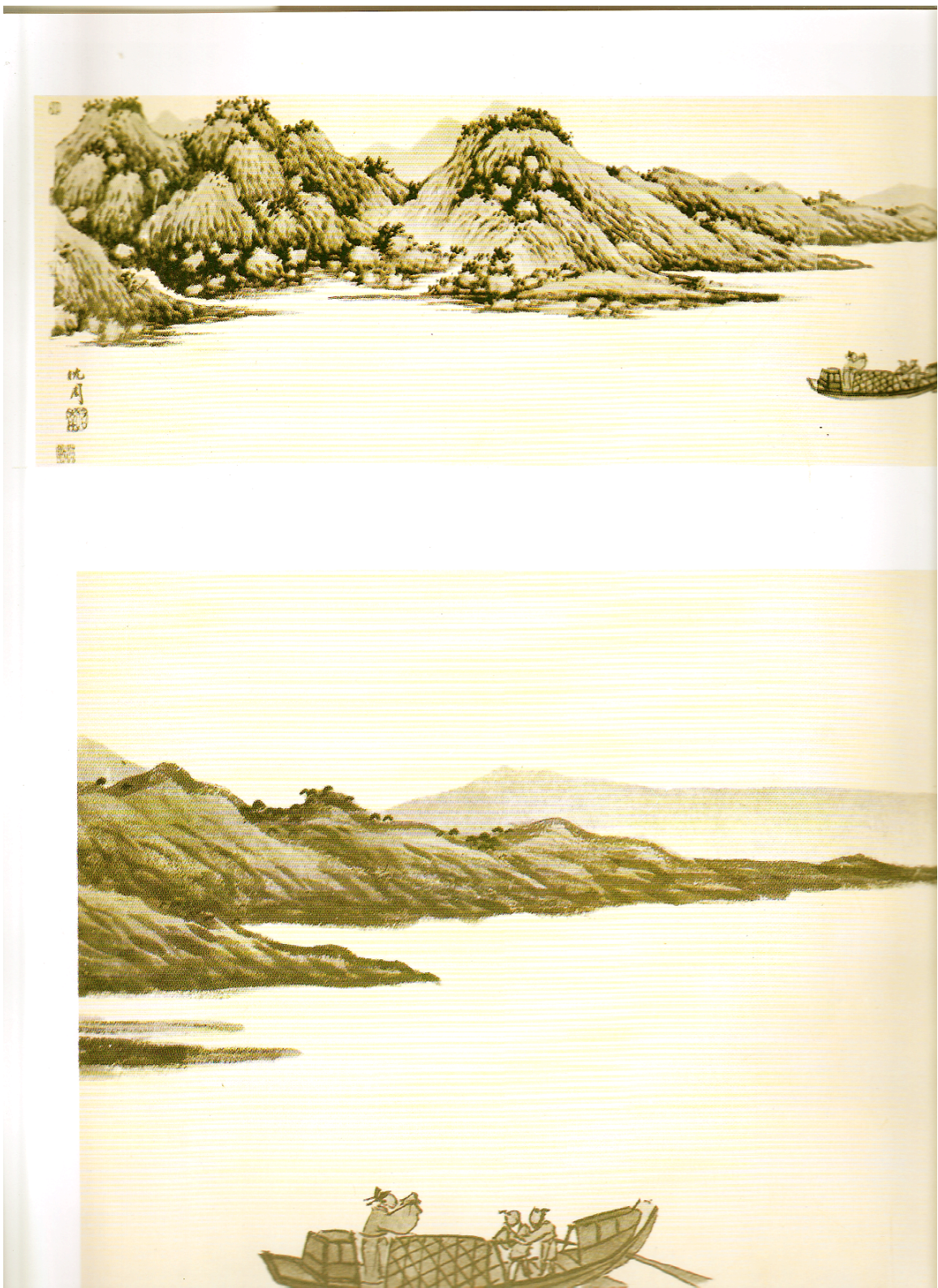
29. Zhang Lu 张路 (1464-1538) 《望月图》 “*Esperando la Luna*”, rollo colgante, tinta sobre papel.



30. Wang Meng 王蒙 (1462-1544) *"Mirando a lo lejos desde un pabellón"* 北京故宫博物院, Museo del Palacio Imperial de Beijing



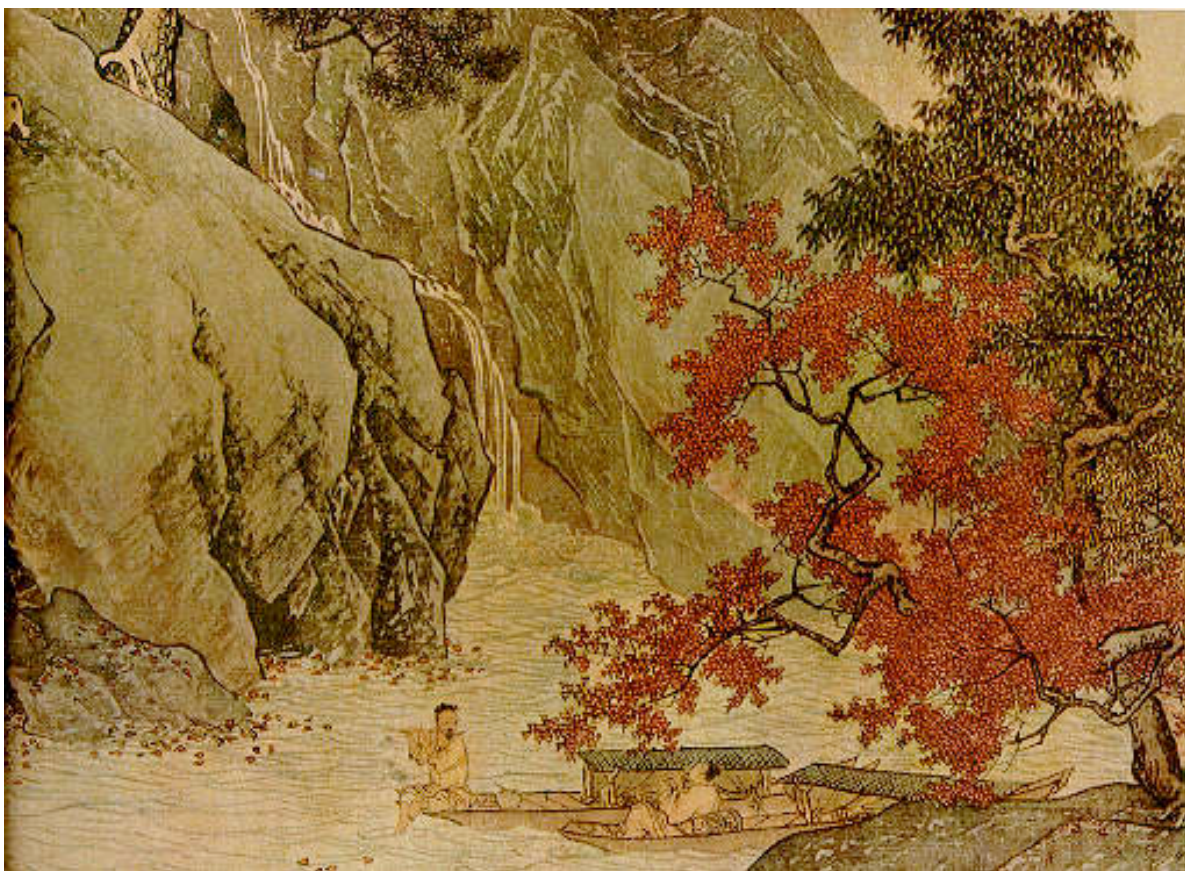
31. Lan Yin 蓝瑛 (1585-1670) “Montaña y Río en otoño”, rollo colgante, tinta y color



32. Shen Zhou 沈周 《京江送别图》 “Despidiendo amigos” (detalle), tinta sobre papel (28 x 159.2cm)



33. Wen Zhengming 文证明 (1470-1559) 《春秋访友图》 “Conversando en una montaña en otoño”, tinta y color sobre papel (47.6 x 26.2cm)



34. Tang Yin 唐寅 (1470-1559) *"Tocando la flauta en el río"*



35. Qiu Ying 仇英 (1494-1552) *“Charlando en un bosque de pinos”*, tinta y color sobre seda (59.3 x 105cm)



36. Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) *“Paisaje” (detalle 1)*. Rollo colgante. Tinta sobre seda.



37. Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) “Paisaje” (detalle 2)



38. Hong Ren 弘仁 (1610-1664) “Escenarios Naturales de la Montaña Amarilla”, también conocido como “Valles en primavera”, Museo Provincial de Guangdong 广东, China.



39. Ku Can 髡残 (1612-1686) 《层岩叠壑图》 “Escena de terrazas de rocas y barrancos” (107 x 41.4cm), 北京故宫博物院藏, Museo del Palacio Imperial de Beijing



40. Xu Wei 徐渭 《山水图》 “Escena de Montaña y Río”, hoja de álbum, tinta sobre papel.



41. Shi Tao 石涛 (1642-1707) 《竹菊石图》 “Bambúes, crisantemos y rocas”



42. Shi Tao 石涛 《淮扬洁秋》 “Incremento del Huai en otoño” también conocido como “Una aldea en el río”



43. Castiglione “Cien Caballos”, (sección de un rollo colgante) tinta sobre papel (94 x 789.3 cm), colección particular



44. Castiglione, “Cien Caballos” (detalle), tinta sobre seda (94 x 5 cm), Museo del Palacio Nacional de Taiwán



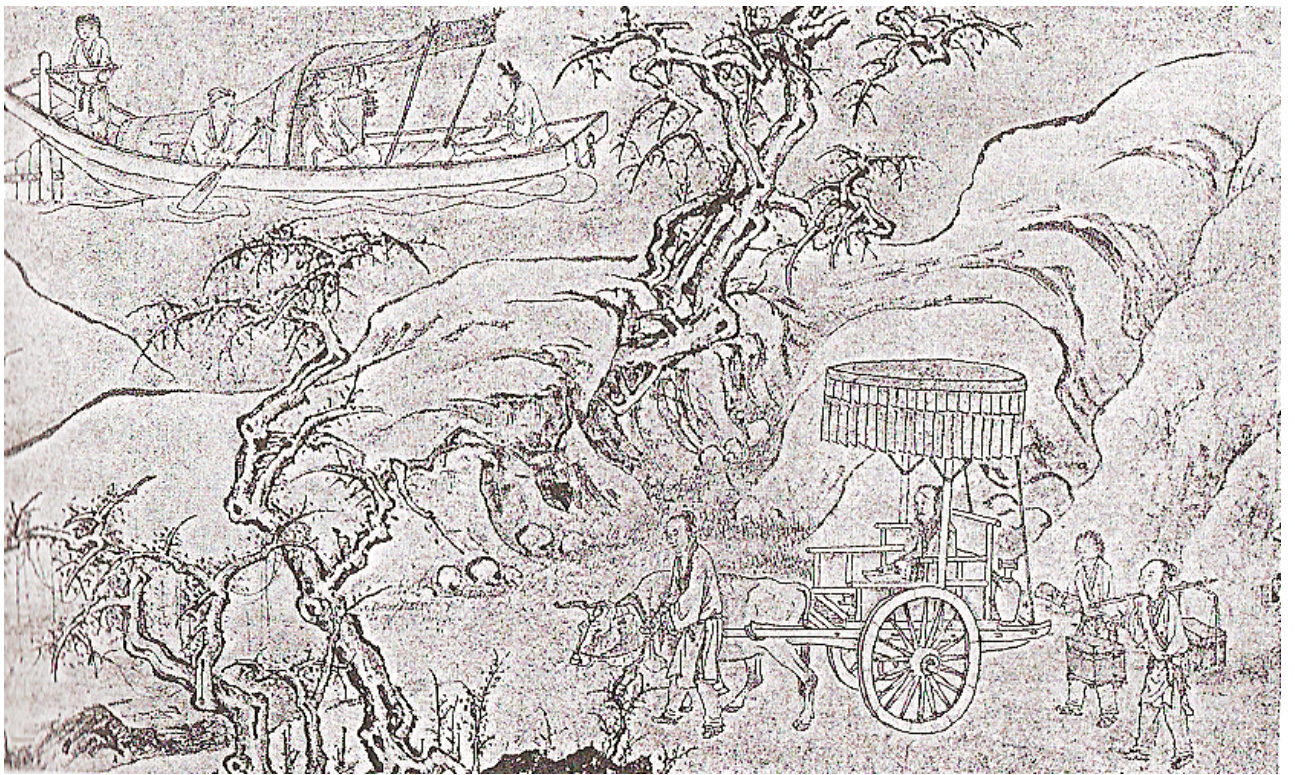
45. Jin Nong 金农 《双钩丛竹》 “Grupo de bambúes en doble línea”, tinta y color sobre papel (105.4 x 54.5cm)



46. Luo Pin 罗聘 (1733-1799) 《三色梅》 “Ciruelo en tres colores”.
(118.4x51.2cm), tinta y color



47. Ren Xiong 任熊 (1823-1857) "Autorretrato"



48. Ho Cheng *“Vuelta a casa”*, rollo de mano, tinta sobre papel Museo Provincial de Jilin 吉林

BIBLIOGRAFIA SOBRE EL TEMA

- Acker, William R.B.** (1974) *Some Tang and Pretang Texts on Chinese Painting* Chang, Yen-Yuan fl.847-874. E.J. Brill, Leiden, Netherland,. Volúmen II (parte I y II).
- Bai, Shouyi** (2002) *An Outline History of China*, Foreign Languages Press, Beijing.
- Bedin, Franca** (1997) *Cómo reconcer el arte chino*, Edunsa, Barcelona,
- Bush, Susan and Christian Murck** (1983) *Theories of the arts in China*, Princeton Univ. Press.
- Bush, Susan y Hsio-Yen Shih**, (1985) *Early chinese Text on Painting*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- C. Y. Watt, James** (1976) *The translation of art: essays on chinese painting and poetry*, Seattle; Univ. Of Washington Press.
- Calvo Serraller** (1993) *Los Paisajes del Prado*, Fundación Amigos del Museo del Prado
- Cahill, James** (1994) *The painter's practice: how artists lived and worked in traditional China*, Columbia University Press, New York
- Cahill, James** (1964) *Confucian elements in the theory of painting*, essays contained in *Confucian and chinese civilization*, Standford, California, Standford Univ, Press.
- Cao Xueqin y Gao E** (1988) *Sueño en el Pabellón Rojo: memorias de una roca*, traducción de Tu Xi, edit. Universidad de Granada
- Cervera, Isabel** (1997) *Arte y Cultura en China: conceptos, materiales y términos de la A a la Z*, Ediciones del Serbal, S.A. Barcelona
- Cervera, Isabel** (1989) *Historia del Arte Chino I y II*, Edt. Historia 16, Barcelona
- Chantall, Maillard** (2000) *La sabiduría como estética china: confucianismo, taoísmo y budismo*, ediciones Akal, Madrid
- Chen, Tingyou** (2003) *Caligrafía China*, Traducido por Guo Lingxia y corregido por Isidro Luia Estrada Delas traducido por Guo Lingxia. Cultural China Series, China Intercontinenal Press, Beijing
- Cheng, Ann** (2002) *Historia del Pensamiento Chino*, traducido por Anne-Hélène Suárez Girard. Biblioteca de China Contemporánea, ediciones Bellaterra, Barcelona
- Cheng, François** (2004) *Vacío y Plenitud: lenguaje de la pintura china*, Madrid, Siruela
- Cheng, François** (2002) *La voz de Tianyi*, edt. Losada, primera edición, Madrid

- Cheng, Yang Li** (1999) *The Tao encounters the west: explorations in comparative philosophy*, Albany, State University of New York Press
- Chinese Calligraphy: an introduction to its aesthetic and techniques*, (1955) with a foreword by Herbert Read, Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press
- Ching Hao's** (1974) *Pi-Fa-Chi: A Note on the Art of Brush*, Edited and translated of the chinese and annotations by Kiyohiko Munakata, Fine Arts, New York University, Ascona: Artibus Asiae Publications, Switzerland
- Chu-Tsing Li** (1989) *Artists and patrons: some social and economic aspects of chinese painting*, edited by Chu-Tsing Li, co-editor James Cahill and Wai-Kan Ho. University of Kansas
- Coleman, Earle Jerome** (1978) *Philosophy of Painting by Shih Tao*,. Edt. Monton Publishers, The Hague, París-New York
- Confucio** (2002) *Los Cuatro Libros Clásicos*, traducción, introducción y notas a cargo de Joaquín Pérez Arroyo, Paidós Orientalia, Barcelona
- Confucius** (1997) *The Analects*, traduction by A. Waley, in World Classics 大师经固典文库。外语教学与研究出版社 Foreign Languages Press, Beijing
- Confucius** (2003) *The Analects of Confucius*, with a foreward by Xin Guanjie, Chinese Sages Series, Published by Sinolingua, Beijing Foreign Languages Printing House
- Confucius** (1937) *The Analects o the conversation of Confucius with his discipules and certain others*, translated into english by William Edwards Soothill. Edited by his daugther Lady Hosie, London, Oxford University Press. H. Milford
- Confucius** (1999) *The Great Learning: The Doctrine of the Mean*, with foreward by Xin Guanjie, Foreign L. Printing, second printing, Beijing
- Cua, Antonio S.** (2003) *Encyclopedia of Chinese Philosophy 中國哲学*, Rotledge, New York
- 大学中庸 *The Great Learning and The Doctrine of the Mean*, (1999) with english translation, Published by Sinolingua, 华语教学出版社 Beijing Foreign Language Printing House, Beijing
- De la Torre, Luis M.** (1956) *El arte chino antiguo*, Edt. Teatro Colón, Buenos Aires

- Delahaye, Hubert** (1981) *Les Premières peintures du paysage en China. Aspect religieux*, París; Ecole française d'extremo-orient
- Deng Ming-Dao** (1998) *La vida secreta de un monje taoísta*, Crónicas del Tao. Serie – Los Libros de la Liebre de Marzo-, Barcelona
- Duceux, Isabel** (31 julio 2004) *Formas de la trascendencia en el daoísmo temprano*, Revista Colegio de México, México.
- Essen, Albert E.** (1971) *Los propósitos del arte*, Edt. Aguilar, Madrid
- Encyclopedia of Asian Philosophy*, (2001) edited by Oliver Leaman, Routledge, N. York, First Publications
- Fadón Salazar, Paloma** (2001) *Breve Historia de la Caligrafía China*, Historia Viva, Madrid
- Fadón Salazar, Paloma** (2005) *Manual Práctico de caligrafía oriental*, Colección de Estudios Asiáticos, Edt. Comares, Granada
- Fadón Salazar, Paloma** (1996) *Pintando el presente: la caligrafía en China*, Lleida, Perfls
- Fahr-Beckker, Gabriele** (2002) *Arte Asiático*, Edt. Könemann, Barcelona
- Fazzioli, Edoardo** (1986) *Chinese Calligraphy: from pictograph to ideogram: the history of 214 essential chinese-japanese characters*, New York, Abbeville Press Publication
- Feng Youlan** (1989) *Breve Historia de la Filosofía China*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Beijing
- Fernández Navarrete, Domingo** (1676) *Tratados Históricos, Políticos, Éticos Y Religiosos de la Monarquía de China*, Madrid, en la Impresnta Real por J. García Infançon a costa de F. Anisson
- García Noblejas (trad)** (2003) *El letrado sin cargo y el baúl de bambú, antología dde relatos chinos de las dinastías Tang y Song (618-1279)*, Alianza, Madrid
- Gernet, J.** (1991) *El Mundo Chino*, Edt. Crítica, Barcelona
- Gernet, J.** (1992) *La China Imperial: en la víspera de la invasión de los mongoles 1250-1276*, J. Vergara Edt.
- Giles, Herbert A.** (1898) *A Chinese Biographical Dictionary*, London, Bernard Quaritch and Shanghai, Kelly & Walsh, Limited Yokohama. Printed by E. J. Brill, Leyden

- Gombrich, E. H.** (1998) *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Editorial Debate, Madrid
- Gómez, José Joaquín** (1991) *Al encuentro de la naturaleza*, edt. CCS, Madrid
- Granet, Marcel** (1959) *La Civilización China. La vida pública y la vida privada*, trad. Al español por Leonor de Paz, Unión Tipográfica Editorial Hispano Mexicana
- Grousset, R.** (1961) *Historia del arte y la civilización china*, Edt. Noguer, Barcelona
- Hajek, Lubor** (1966) *Arte Chino*, Fondo de Cultura Económica, México
- Han Fei Zi. El arte de la política: los hombres y la ley*, (1998) estudio preliminar de Pedro San Ginés Aguilar, traducción de Yao Ning y Gabriel García-Noblejas, Edt. Tecnos, Madrid
- Harris David,** (1991) *Calligraphy: inspiration, innovation and communication*, London, Anaya Pub. Ltd.
- Havey Wrigging, Sally** (2003) *The Silk Road Journey with Xuanzang*, Westview Press
- He Hanqiu** (1995) *An introduction to traditional chinese painting*, translated by Ouyang Caiwei, Beijing Foreign Languages Press
- Henderson, J.** (1984) *The development and decline of chinese cosmology*, Neo-Confucian Studies, N. York, Columbia University
- Herbert, Franke y Rolf Tranzetel** (1973) *El Imperio Chino*, Edt. Siglo Veintiuno
- Historia del Arte Universal*, (V. III) -*Meditar la naturaleza: el arte en India y Asia Oriental*, (2006) Edt. Ars Magna, Planeta
- Hui Neng 惠能** *Sutra del Estrado (Tianjing)*, de Hui Neng, sexto patriarca de la escuela Chan (Zen)”, (1999) traducción del chino, introducción y notas de Laureano Ramírez. Edición bilingüe con el texto de Dunhuang. Edt. Kairós
- Hui Neng 惠能** *Sutra de Hui-Neng*, (1929) traducido al ingles por Christmas Humphreys and Wong Mou-Lan en Shanghai, y revisado por Kong Ghee
- Hung, Wu** (1996) *The Double Screen: medium and representation in chinese painting*, Chicago University Press
- Hunter, Jeffrey** (1983) *Chinese Calligraphy*, translated and anoted by Jeffrey Hunter, general editor Tujiro Nakata. New York, Weatherhill, Tankasha

I- Ching (english):book of changes, (1964) translated by James Legge, edited with introduction and study guide by Ch'u Chai with Winberg Chai; Securus New Jersey, Cita del Press

Jiao Jian (1986) *Historia Antigua de China. V. I*, Libros de la Gran Muralla, China Construye, Beijing

Jung Maeda, Robert (1969) *Two Sung texts of chinese painting and the landscape style of the 11th-12th century*, Thesis presented to the Department of Fine Arts, Harvard University, Cambridge, Massachusetts

Keeneth, Clarke (1971) *El Arte del Paisaje*, Biblioteca Breve, Seix Barral, Barcelona

Könemann, Gabriel Fahr-Becker (2000) *Arte Asiático*, Lacteam, S.L., Barcelona

孔子: on the 2540th anniversary of Confucius, birth 551 BC-AD 1989, (1989) editor and author, The Beijing Museum Academy, Printing Nissha Printing Co.Ltd, Beijing

Kuo-Da Wei (1981) *Chinese Brushwork: It's History, Aesthetics and Techniques*, Allandheld, Osmund, Pub. Inc., N. Jersey

Kuo Shi (1935) *An Essay on Landscape Painting*, traduction by Shio Sakanishi. J. Murray, First Edition

Lao Zi 老子 《*Dao De Jing 道德经*》, (1999) Translated by Arthur Walley, translated into modern chinese by Chen Guying, Revised and annotated by Fu Huisheng, Library of Chinese Classics, Hunan People's Publishing House, Foreign Language Press

Lao Zi: el libro del Tao, (1978) Edt. Alfaguara, Madrid,

Leaman, Oliver (edt.) *Encyclopedia of Asian Philosophy*, (2001) Routledge, N. York, First Publications

Lecciones sobre filosofía de la historia, Biblioteca Universal del Círculo de Lectores

历史与文明: The history and civilization of China, (2003) 北京今日先导文化发展公司

Li Mengde 黎孟德 (2002) *中国艺术名作快读: Chinese Art Work*, 四川文艺出版社

Li, Tianchen 李天辰 (2001) *Sayings of Confucius and Mencius, a chinese-english bilingual textbook*, Shandong Friendship Press

Libro de los Montes y de los Mares (Shanghai Jing): Cosmografía y Mitología de la China Antigua, (2000) edición de Yao Ning y G. García Noblezas, Miraguano Ediciones, Madrid

Libro del Maestro Gongsung Long, (2001) traducción de Yao Ning y Gabriel García Noblejas, con estudio preliminar de Pedro San Ginés aguilar. Edt. Trotta, Pliegos de Oriente, Madrid

Liezi: el libro de la perfecta vacuidad (1987), Edt. Kairós, Barcelona

Los Capítulos Interiores del Zhuang Zi, (1998) traducción de Pilar González España y Jean Claude Pastor-Ferrer. Pliegos de Oriente, serie lejano oriente, edt. Trotta, S.A., Madrid

Martinelli, Franco (1974) *Historia de China*, Edt. De Vecchi, Barcelona

Maspero, Henri (1991) *El Taoísmo y las religiones chinas*, Edt. Paradigma, Trotta, Madrid

Moshe Barash (1999) *Teorías del Arte: de Platón a Winckelmann*, Alianza Edt., Madrid
Mozi: Basic Writings, (2003) translated by Burton Watson, New York, Columbia University Press

Muñoz, Francisco (2001) *La Paz Imperfecta*, Eirene, Instituto de la Paz y los Conflictos, Universidad de Granada

Murck & Fong (Edt.) (1991) *Words and Images: chinese poetry, calligraphy and painting*, Metropolitan Museum of Art, N. York. Princeton Univ. Press, Princeton.

N. Keightley, David (1985) *Sources of Shang History: the oracle bones inscriptions of bronnze age*, Berkeley, Univ. of California Press

N. Keightley, David (2002) *The Ancestral Landscape: time, space, and community in Late Shang China (ca.1200-1045 BC)*, Univ. Berkeley

Ocampo, Estela (1989) *El infinito en una hoja de papel*, Icaria, Barcelona

Pao-chen Chen (1995) *Time and Space in Chinese Culture*, in *Time and Space in Chinese narrative Painting of Han an the Six Dynasties*, pag. 239-285, (trabajo consultado en internet www.ccbs.ntu.edu.tw)

Percheron, Maurice (1959) *Buda y el Budismo*, trd. Del francés por Jesús López Pacheco. Edt. Aguilar

Pérez Arroyo, Joaquín (2002) *Los Cuatro Libros Clásicos*, Paídos Orientalia, Barcelona

Petrucci, Raphael (1920) *Chinese Painters: a critical study*, trad. By Frances Seaver; with a bibliographical note by Lawrence Binyou, and with twenty-five illustration in duotone, New York, Brentano's

- Petrucci, Raphael** (1912) *Les peintures chinoises*, etude critique, Paris; Henry Laurence
- Pischel, Gina** (1967) *Breve Historia del Arte Chino*, Nueva Cloección Labor S.A., Barcelona
- Pocesky, Mario** (1992) *Sun Face Buddha: The teaching of Ma-tsu and the Hang-chou School od Ch'an*, Fremont CA; Jain Publishing Company
- Qian, Sima 145ca-86BC. Historical Records**, (1994) translated with an introduction and notes by Raymond Dawson, Oxford, Oxford Univ. Press
- Qian, Sima, ca 145-ca 86 BC. Records of the grand historian of China**, (1961) translated form the Shih Chi of Ssu-Ma Ch'ie by Burton Watson, N. York; Columbia Univ. Press
- Relinque Eleta, Alicia** *La escritura china y las mujeres. Del origen del mundo a la sumisión*, en www.laberinto.uma.es
- Roger Rivière, Jean** (1966) *El Arte de China*, Espasa Calpe, Madrid
- Rowley, G.** (1981) *Principios de la Pintura China*, Madrid, Alianza
- Rueda Andrés, José María** (1989) *El paisaje como principio de posibilidades plásticas inéditas en el lenguaje pictórico*, Edt. Universidad Complutense de Madrid
- Sakanishi, Shio** (1948) *The Spirit of the Brush*, Wisdom of the East Series, John Murray, London
- Scarpari, Maurizio** (1991) *La concezione della natura humana in Confucio and Mencio*, Venezia, Caftoscarina
- Selected Philosophical Writting of Fung Yu-Lan**, (1991) Foreign Languages Press, Beijing
- Shen C.Y. Fu** (1977) *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy* 笔有千秋业, in collaboration with Marilyn W. Fu, Mary G. Neill and Mary Jane Clark. New Haven, Connecticut. Yale University Press
- Shitao** (1984) *Les propos sur la peinture du moine citrouille-amère*, traduction et commentaire de Pierre Ryckmans Hermann, París
- Shu Jing 書經: The english and chinese Shu-King and the Annals of Bamboo Books**, (1905) Shanghai; Shanghai Book co.
- Sima Qian. Historical Records**, (1994) translated with an introduction and notes by Raymond Dawson, Oxford. Oxford University Press

- Siren, Olvald** (1978) *A History of Later Chinese Painting*, N. York Hacker Art Books
- Sullivan, Michael** (1973) *Arte chino y japonés*, traducido del inglés por Rosa Coll-Andreu, New Haven, New York, Grolier
- Sullivan, Michael** (1999) *The three perfections: chinese painting, poetry and calligraphy*, George Braziller, N. York
- Summa Artis: historia general del arte**, (V. XX) (1995) Espasa Calpe, Madrid
- Sun Zi: The Art of War and Sun Bin: The Art of War**, (1999) Library of Chinese Classics, Foreign Languages Press, Beijing
- Svanascini, Osvaldo** (1964) *Conceptos sobre el arte de Oriente*, colección Ensayos, Edt. Universitaria de Buenos Aires, Argentina
- The Analects of Confucius**, (2003) traduction by Arthur Waley. Foreign Languages Press, Beijing
- The Cambridge History of China. V.I. The Chin an Han Empires, 221 BC-AD 220**, (1987) edited by Denis Twitchett and Michael Loewe. Caves Books, Ltd. Taipei, Taiwán, Republic of China
- The Chinese Classics: the work of Mencius** (1982), a translation, critical and exegetical notes, prolegomena, and copious indexes be J. Legge. VII. Hong Kong, Univ. Press, Third Impression
- The Classic of Filial Piety (Xiao Jing) from Sacred Books of the east. The texts of Confucianism. Vol. III, Part I. The Shu King, The religious Portions of the Shih King, The Hsiao King**, (1899) trans. By J. Cahill, 2nd edition, Oxford; Clarendon Press, pp.465-488
- Tregear, Mary** (1991) *El Arte Chino*, Barcelona, Edt. Destino
- Tseng-Tseng Yu, Leslie** (1981) *Chinese Painting in Four Seasons: a manual of Aesthetic and Techniques*, Englewood Cliffs, New Jersey
- Tsu-Chi. Historia de China y de su civilización milenaria**, (1962) versión española de María Luz Morales, Edt. Surco, Barcelona,
- V.V.A.A. An Intellectual History of China**, (1998) by He Zhaowu, Bu Jinzhi, Tang Yuyuan and Sun Kaitai, Institute of History, Chinese Academy of Social Sciences. Revised and translated by He Zhaowu, Foreign Languages Press, Beijing

- V.V.A.A.** *Chinese Painting and Calligraphy: 5th century BC-20th century AD*, (1995) Morning Glory Publishers, Beijing, China
- V.V.A.A.** *Historia de la Paz: tiempos, espacios y actores*, (2000) Colección Eirene, Instituto de la Paz y los Conflictos, Universidad de Granada, Granada
- V.V.A.A.** *Manual de Paz y Conflictos*, (2004) Eds. Beatriz Molina Rueda y Francisco A. Muñoz, Colección Eirene, Instituto de la Paz y los Conflictos, Universidad de Granada, Granada
- Waley, Arthur** (1923) *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, London; E. Benn Limited
- Waley, Arthur** (1924) *Oriental art and culture: a study of Indian, Chinese and Japan art*, New Delhi, Cosmo Pub.
- Waley, Arthur** (1952) *The Real Tripitaka, and other pieces*, G. Allen and Unwin, London
- Wang, Hongyuan 王宏源** (1997) *漢字字源入門 The Origins of Chinese Characters*, Printed by Beijing Foreign Languages Printing House, Beijing
- Wang Wei. Poems by Wang Wei 701-761*, (1958) translated by Chang Yin-nan and Lewis C. Wamsley, Tokyo, C. E. Tuttle
- Wang, Wucius** (1991) *The Tao of chinese landscape painting: principles and methods*, N. York, N. Y. Design Press
- Wang, Zhen** (1999) *The tao of peace: lessons from ancient China on the dynamics of conflict*, translated with introduction and commentary by Ralph A. Sawyer and Meichun Lee Sawyer, Boston. Shambala, Publications
- Watson, Burton** (1968) *Basic writings of Chuang Tzu, Han FeiTzu, Mo Tzu and Hsun Tzu*, Columbia University Press
- Watson, William** (2000) *The art China 900-1620*, New Haven, Yale University Press
- Watt, James C. Y.** (1976) *The translation of art: essays on chinese painting and poetry*, Seattle, University of Washington Press
- Wen, C. Fong** (1992) *Beyond Representation: chinese painting and calligraphy 8th - 14th century*, N. York; Metropolitan Museum of Art; New Haven, Yale Univ. Press
- Wieger, Leon 1856-1933** *Chinese Characters: their origins, etymology, history, classification and signification. A through Study from chinese documents*, (1965)

translated into english by L. Davrot, New York, N. Y.; Second edition enlarged and revised according to the 4th French edition. Dover Publications, INC, N, York

Willetts, William (1965) *Foundations of Chinese Art: from Neolithic Pottery to Modern Architecture*, Thames and Hudson, London

Wong, Eva (2005) *Cuentos de los inmortales taoístas: sabios, magos, adivinos y alquimistas*, Paidós, Barcelona

Wong Wucius (1991) *The Tao of Chinese Landscape Painting, principles and methods*, New York, Design Press

Wu, Jingzi *Rulin Washi: Historia indiscreta del bosque de los letrados*, (1993), traducido por Chen Gensheng, Ediciones en Lenguas Extranjeras, primera edición, Beijing

Wu Yangmu (1996) *The techniques of chinese painting*, Morning Glory Publishers, Beijing

《Xin Hanxi Cidian 新汉西词典》“Nuevo Diccionario chino-español” 商务印书馆, 2002 年北京.

Yasunari, Kitaura (1991) *Historia del arte en China*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra

Yao Ning y Gabriel García Noblejas (2000) *Cuentos Fantásticos Chinos*, Selección y traducción Yao Ning y García Noblejas, Edt. Seix Barral, Barcelona

Zhang, Anzhi (2002) *A History of Chinese Painting*, translated by Dun J. Li. Foreign Language Press, Beijing

Zhang, Dainian (2002) *Key concept in chinese philosophy*, translated by Edmund Ryden, Foreign Languages Press, Beijing and Yale University Press, First Edition

Zhang, Hongnian and Walley, Lois (2000) *The Yin-Yang of chinese painting: a contemporary master reveals the secrets of painting found in ancient chinese philosophy*”, New York, Watson-Guptill Publications

Zhang Zheng Quan (2003) *El Mundo de la libertad absoluta. Significado de la imagen de montaña y río en las pinturas de Huang Gongwang*, tesis doctoral, director Ignacio Henares Cuéllar, Granada

Zhongguo Hua: Dashi Tudian 中国画：大师图典 Masters' Gallery of Tradicional Chinese Painting, (2004), Xin Hua Shu Dian 新华书店.

Zhongxian, Wu (master) (2005) *The way of the Universe*, en *Vital Breath of the Dao: chinese shamanic Tiger Qigong*, reprinted form Dragon Door Publication, (versión on-line. pdf)

Zhuang, Jiayi y Nie, Chongzheng (2000) *Pintura china tradicional: historia cantada en poemas sin voz*, traducido por Chen Gensheng, China International Press

Zhuangzi 庄子, (1999) Translated into english by Wang Rongpei, translated into modern chinese by Qin Xuqing and Sun Yongchang. Library of Chinese Classics, Chinese-english. V.II-II. Hunan People's Publishing House, Foreign Language Press