

EL CONCEPTO DE PAISAJE EN CHINA

Dedicada a mi hermano y mis padres:

Para que vean la luz.

*“Un juicio sereno no puede limitarse a traducir términos,
sino que debe esforzarse en interpretar intuiciones.”*

Raimon Panikkar

*“¡CONCENTRARME, concentrarme,
hasta oírme el centro último,
el centro que va a mi yo
más lejano,
el que me sume en el todo!*

Juan Ramón Jimenez

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, tengo que expresar mi más profundo agradecimiento a mi director de Tesis, el profesor Zhang Zheng Quan, por su inestimable ayuda, sus consejos metodológicos y su continua disponibilidad en todas las fases de realización de esta investigación. A Pedro San Gines Aguilar, responsable e inspirador directo de la realización de esta tesis. A Javier Martín por tener la gentileza de leer y comentar el primer borrador de esta tesis. A Zhang Hui por su calida acogida en Berlín y su guía en el entramado de bibliotecas de la ciudad. A Alicia Relinque por haber sido gracias a ella que pude tener el primer contacto serio con la cultura china. A Isabel Cervera por su dirección y guía del Trabajo Tutelado, sus ánimos y apoyo en el periodo de estancia en China. A Liu She mi maestro y profesor de pintura china, por haber sabido enseñar y adaptarse a las necesidades pedagógicas de un “bárbaro occidental”. En general a todo aquel que directa o indirectamente a servido de alguna ayuda en la realización de esta tesis.

Que todos los seres sean felices.

INTRODUCCIÓN:

El concepto de paisaje

Cuando se aborda un tema tan complejo y tan de moda como el paisaje, lo primero que hay que poner de relieve es la multitud de dimensiones y entresijos que presenta este concepto. El término en Occidente comenzó a aplicarse en los dominios de la historia del arte para demonizar cierto tipo de pinturas en donde se representaban los entornos naturales. Desde entonces y sobre todo en estas últimas décadas, el paisaje es tratado desde diferentes disciplinas humanísticas y científicas. En cada una de estas disciplinas, tan dispares como pueden ser la biología, el urbanismo o la historia del arte, se han dado diferentes definiciones del término, sin llegar a ser ninguna satisfactoria, debido a los puntos de vista parciales desde las que parten. En los estudios de filosofía y estética ha habido ciertas investigaciones desde el punto de vista hermenéutico, como son las de Rosario Assunto o las de Joachim Ritter y otros filósofos¹.

Las aportaciones de estos últimos son fundamentales, como también lo son las investigaciones que desde un punto de vista interdisciplinar han realizado investigadores como Augustin Berque o Simon Schama.

Debido a que el concepto de paisaje tiene en la actualidad, un rostro multifacético, un acercamiento al concepto desde un punto de vista

¹ Estos son citados por MADERUELO J *El paisaje génesis de un concepto* (2005); p.10. Se trata de Anne Cauquelin, Massimo Venturi Ferriolo, Alain Roger, Philippe Nys, Mathieu Kessler o Jean- Marc Besse.

global, que no se encorsete en las propias limitaciones de una disciplina de estudio, tiene más posibilidades de éxito.

En este sentido nos parece interesante la definición de Javier Maderuelo. Para éste el paisaje se concibe como un *constructor cultural* en la medida en que se establece “*una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada.*”²

El concepto de paisaje se entiende así, cómo la manera de mirar al entorno que se codifica en diferentes convenciones establecidas en las diferentes culturas. Del mismo modo, tal como señala Berque, no en todas las culturas ha llegado a desarrollarse el concepto de paisaje. Éste dá cuatro requisitos fundamentales para que se pueda hablar de paisaje dentro de una cultura:

- Tener dos o más palabras que designen paisaje.
- Una literatura que cante la belleza del paisaje y en donde se encuentren descripciones del mismo.
- Representaciones pictóricas
- Jardines cultivados para el placer.³

Estos cuatro requisitos que Berque propone, serán examinados a lo largo del presente trabajo junto con otros, que atienden a las especiales

² Véase MADERUELO J, *El paisaje génesis de un concepto* (2005); p.12. En esta obra tenemos una muy importante aportación teórica sobre el concepto de paisaje. Éste inserta el concepto de paisaje dentro de una perspectiva global e interdisciplinar. El estudio del paisaje debe integrarse dentro del estudio de la cultura como un fenómeno que sobrepasa los límites del encajonamiento en el que nos vienen dados los estudios humanísticos. La perspectiva que éste aborda es iluminadora ya que en su definición de paisaje pone las bases a partir del cual construir diferentes estudios sobre el paisaje en diferentes culturas que no tienen por que ser la occidental.

³ Idem; *op. cit.* p.18.

características que adquiere el concepto de paisaje en China, como es la dimensión mística y religiosa o la relación del paisaje como instrumento de poder. Maderuelo habla de la íntima relación que hay entre la contemplación religiosa y mística y la contemplación poética.⁴ Si en la evolución histórica de Occidente los valores religiosos del cristianismo impidieron un resurgir más temprano de una cultura del paisaje, en China veremos que el concepto de paisaje nace de la mano de los valores religiosos y las técnicas místicas, al que se unirá después el disfrute estético. No obstante, y a diferencia de Occidente, en donde el disfrute estético del paisaje se opone a los valores religiosos, en China las dimensiones religiosas y místicas irán de la mano de la contemplación estética complementándose la una con la otra. A su vez, tampoco podemos atenernos a estas dos dimensiones ya que el paisaje en China también será utilizado como un instrumento de poder, de dominio y de prestigio social.

Visto desde esta amplia posición, el concepto de paisaje no se refiere únicamente al espacio del jardín. El jardín, tal y cómo comentan Maderuelo o Berque, será un espacio más dentro de la forma de tratar y mirar al entorno natural, que se integra dentro de una visión más amplia del paisaje.

En muchos estudios, el espacio del jardín se entiende como punto de intersección entre el entorno natural y la construcción humana, lugar híbrido, entre el paisaje artificial que el hombre realiza y el espacio físico de la naturaleza virgen. Pero esta dialéctica, derivada de la

⁴ Idem; p.35.

tradición occidental, en China, pierde su utilidad metodológica. La diferencia entre el espacio del jardín y el espacio natural se difuminan cuando vemos cómo, en la tradición china, el mero hecho de colocar un kiosco mirador en un terreno montañoso convertía ese espacio en jardín y por tanto en paisaje. Tanto jardines privados como jardines imperiales utilizaron grandes extensiones de grandes territorios de montañas y ríos. En estas extensiones, que en la mayoría de las ocasiones solían tener espacios cultivados y otros de naturaleza virgen, se situaban sus viviendas de ocio, a las que se adaptaba la arquitectura de pabellones y demás estructuras.

La separación entre el espacio de la naturaleza salvaje y la naturaleza del jardín domesticada por el hombre en China era muy difusa. El hombre es un elemento fundamental como figura que contempla, no que domina. Incluso la cultura de los jardines integrados dentro de las ciudades amuralladas aprovechaban, siempre que era posible, las vistas de los paisajes montañosos que rodeaban las ciudades.

Desde este punto de vista, el concepto de paisaje va más allá del espacio del jardín. Una visión del paisaje que parte de unas raíces muy profundas, que están latentes en China desde los comienzos de su civilización. La diferente naturaleza y las peculiaridades que el concepto de paisaje tiene en China, hace que el enfoque de estudio tenga que partir de unas bases diferentes de las que parten los estudios del concepto de paisaje en Occidente. A partir de un elenco de metáforas que utilizan las imágenes naturales del paisaje como su principal vía de expresión, el paisaje de la pintura, el paisaje de la poesía, el paisaje de

las montañas sagradas o el paisaje urbano, no son más que la expresión directa de una concepción del mundo que tiene en la naturaleza una de sus principales fuentes de inspiración.

De esta manera, hemos adoptado dos conceptos que van íntimamente ligados al concepto de paisaje en China, y que nos servirán de hilo conductor a través de toda la investigación. Los dos conceptos son:

1.- La unión del hombre con el Tao

2.- El concepto de centro, como lugar cósmico en donde tiene lugar dicha unión.

La unidad del hombre con el Tao se equipara a la unidad del hombre con la naturaleza. El concepto de Tao y de naturaleza tienen una relación muy estrecha dentro del pensamiento chino. Así, decir unidad con el Tao, es hablar de plenitud, de felicidad, y de serenidad, de integración cósmica con ese entorno natural, y de un estado psicológico de paz, en el que la mente está en calma y nada distorsiona la clara percepción de la realidad.

El concepto de centro hace referencia al *topos*, al espacio, físico o simbólico que hace que esa unidad tenga lugar tanto en la esfera individual, como en la sociedad entera. Y este centro, espacio de la unión, brotará de un nivel simbólico, para manifestarse en un espacio geográfico y físico.

De esta manera, analizaremos el paisajismo más como medio, que como fin en si mismo, un medio de alcanzar ese estado de unidad con el Tao, y una serie de técnicas que tienen por fin crear un espacio, ya sea físico o mental, un centro en donde el hombre y la sociedad puedan caminar en armonía con la naturaleza.

La creación de los espacios de la ciudad, del jardín, de la montaña sagrada, el espacio pictórico o el espacio poético, todos tienen que ver con el arte de crear una atmósfera de armonía y de paz, un *axis mundi*, un centro del universo en el que el sabio y el soberano se sitúan. A partir de la creación de este espacio central, se despliega esa armonía del estado ideal al que se aspira en el plano social y esa paz mental en el plano individual.

Siguiendo este hilo conductor, el primer capítulo estará dedicado a analizar cómo estos conceptos de unidad con el Tao y de centro, se relacionan con el concepto de paisaje. Primeramente, el concepto de Tao se asimila al concepto de naturaleza en la filosofía y la religión taoísta. La naturaleza entendida como el Tao se define cómo una entidad autónoma que funciona por sí misma y que no está escindida en diferentes esferas delimitadas sino que, más bien, responde a un conjunto de procesos entrelazados que siguen las leyes de lo espontáneo en su desarrollo.

Por otro lado el concepto de centro, tiene una estrecha relación con el concepto de paisaje y las dos imágenes que sirven para designarlo, la montaña y el agua.

La montaña es el símbolo del pilar central del universo, *axis mundi*, y lugar en donde el sabio y el soberano obtienen la unidad con el Tao. El agua, como el receptáculo y la fuente, útero y vagina que se relaciona con la imagen de la caverna y el valle, lugares residencias de los inmortales y lugares de iniciación del sabio y del rey en busca de las escrituras sagradas.

Este primer acercamiento y definición de los conceptos de naturaleza y paisaje nos servirá para ver cómo en la cultura tradicional china existe un subconsciente del paisaje que se expande a través de múltiples manifestaciones culturales, como puedan ser la literatura, la religión, la cosmología, la filosofía o la mitología. Todas estas imágenes son el pilar y la base a partir de las cuales nacerá el paisajismo. Berque señala que el concepto de paisaje en China, entendido como contemplación estética, nacerá con los poetas TaoYuanming y Xie Lingyun. Sin embargo, las implicaciones del concepto de paisaje en China van más allá de la esfera estética, para mezclarse con las esferas de la ética, el misticismo o el poder político. Para llegar a la eclosión del paisajismo que tuvo lugar en la época de las Seis Dinastías, tenemos que ver también cómo existía un caldo de cultivo previo que venía fraguándose desde muy antiguo. Si estrictamente hablando, la sensibilidad estética hacia la naturaleza y el concepto de paisaje nacerán en esta época. Esta sensibilidad en China está hermanada con otras sensibilidades y tiene unos antepasados de los que recibió su herencia genética. Incluso después del nacimiento del concepto de paisaje éste seguirá en íntima relación con las otras

dimensiones a partir de las que eclosionó, como fueron la cosmología, la religión, la mitología, la mística, la ética, o el pensamiento filosófico.

El segundo capítulo lo dedicaremos a analizar cómo influye el concepto de centro en tres espacios fundamentales: la ciudad, el jardín y el espacio natural de la montaña sagrada.

El espacio del jardín será analizado en dos vertientes. La primera consistirá en ver cómo este se relaciona y se integra con el espacio urbano a partir del trazado y el diseño en torno a un espacio centralizado. En la segunda veremos a través de un examen comparativo de dos jardines, uno de tipo imperial (*Gen Yue*) y otro privado (*Dule Yuan*), cómo la concepción del centro crea una superestructura ideológica de poder, que tiene en el paisaje la principal vía de manifestación de sus ideas.

La tercera la dedicaremos a analizar el papel del paisaje natural de la montaña sagrada dentro del paisajismo chino. Como hemos comentado, existía en China una difusa frontera entre lo natural y lo artificial. Existen multitud de libros publicados en China que incluyen el paisaje de las montañas sagradas dentro de la recopilación de imágenes⁵ acerca de los paisajes famosos de China. No obstante esta inclusión se queda solo en un nivel superficial ya que estos no van acompañados de ningún estudio que integre al espacio del jardín con este espacio natural dentro de una misma perspectiva. Quizá esta integración sea para ellos tan obvia que no necesita ser explicada. No ocurre así con los estudios publicados en lenguas occidentales, en donde el estudio de estas

⁵ Véase por ejemplo la obra de LOU Z, W, *Zhongguo gu yuanlin* (Jardines tradicionales de China). (1999).

montañas sagradas se ha abordado menos desde el punto de vista del paisajismo que de la historia de las religiones.

Una de las razones para este vacío es, creemos, esta perspectiva tan judeo-cristiana que parte de la separación entre naturaleza salvaje y la naturaleza o espacio domesticado por el hombre. Aunque son multitud los estudios dedicados a estudiar el espacio del jardín y sus tipologías privada e imperial, son pocos los que integran dentro del fenómeno del paisajismo, el papel del entorno natural representado por las montañas sagradas y la ocupación que las distintas religiones hicieron de éstas.

Por esto, la noción de montaña sagrada como *axis mundi* y centro del universo, nos servirá para enlazar y examinar cómo la ocupación del paisaje sagrado por parte de las distintas religiones de China creará un paisaje diferente del espacio del jardín privado e imperial. Un paisaje que camina desde los niveles del encuentro con lo sagrado y la unidad con el Tao y el paisaje místico hasta los niveles superficiales del ritual estatal o la sobreexplotación turística.

El tercer capítulo irá orientado a examinar la relación entre la pintura y la poesía de paisaje y el concepto de unión con el Tao. Esta relación se bifurca en dos ideas fundamentales: el concepto de pincelada directa y espontánea, que es utilizada por los pintores como método de unión con el Tao. Y el segundo, que analiza la idea del paseo por el paisaje, tanto real como pictórico y poético y que tendrá por objetivo el establecer un estado mental de paz y serenidad que vaya en armonía con el Tao.

La pintura y la poesía serán así un método de unión con el Tao que lo colocan casi al mismo nivel que las técnicas de higiene mental, como puedan ser la meditación, los éxtasis dirigidos, la gimnasia del *taiji* o el *qigong*.

Nos colocamos en una línea de enfoque que imbuye todo el trabajo, y que se centra en la relación que se establece en China entre paisaje y misticismo. Este enfoque supone asumir ciertos riesgos desde el punto de vista historiográfico, ya que la relación entre el paisajismo y la mística china sirvió para establecer un edificio de univocidad que dejaba de lado otras dimensiones del paisajismo que atienden a aspectos más sociales e históricos. Las últimas publicaciones de Craig Clunas sobre el jardín o el mundo visual de la dinastía Ming (1368–1644) van orientados a clarificar, a desbrozar estos aspectos sociales: el valor económico de la tierra y su posesión por las clases de dominantes de los letrados, cómo era ésta tratada como un producto de compra venta, así como por su producción agrícola. Con la completa convicción de la valía y la necesidad de este tipo de estudios, creemos, sin embargo, que la revisión y la clarificación de cuales son las relaciones entre el paisajismo y la mística se hacen necesarias como un complemento básico que enriquezca e inserte el fenómeno del paisajismo tradicional chino en una óptica de amplitud de miras y comprensión profunda del mismo.

A menudo los fenómenos históricos y sociales se ramifican dando lugar a una multiplicidad que abarcan desde las dimensiones más puras y místicas hasta, los aspectos más materiales. Estas dos dimensiones a menudo van unidas y es difícil su separación. Junto con el valor

simbólico del templo y del monasterio taoísta, camina la lucha que a menudo hubo entre budistas, taoístas o letrados confucianos por la posesión y ocupación de los lugares sagrados insertados en el paisaje. Sin embargo, los dos aspectos caminan juntos y, más que negarse, se complementan y nos dan una visión más completa y global del funcionamiento del paisajismo.

Nosotros, en nuestra investigación, queremos profundizar en esta relación entre paisajismo y mística dejando claro que los aspectos sociales e históricos si bien serán un continuo referente de apoyo no serán el objeto en sí de nuestro estudio. Queremos profundizar en los aspectos más sutiles del paisajismo, el paisajismo como una técnica de armonización de la vida del hombre, y una disciplina orientada hacia la libertad y la plenitud.

El paisaje y los estudios sinológicos: breve reseña historiográfica

Si el estudio del diseño del paisaje, referido a los jardines, es una disciplina relativamente joven que empezó a desarrollarse en los años sesenta del siglo pasado, los estudios sobre pintura de paisaje o poesía tienen una larga cadena de historiografía.

Sin embargo, encontrar estudios que unifiquen todas las disciplinas que tratan con el paisaje es más difícil. Como hemos comentado, el estudio del paisaje se halla compartimentado en diferentes disciplinas humanísticas como los estudios literarios, la historia del arte, la estética o la historia de la arquitectura. Referente al estudio del concepto de paisaje en Occidente se han realizado trabajos, como los ya citados de Berque o Maderuelo que tratan el paisaje desde un punto de vista interdisciplinar. No obstante, cuando miramos la historiografía que trata sobre el paisaje en China nos encontramos un panorama distinto.

Aquí la compartimentación disciplinar sigue siendo bastante acusada. En China el paisaje es un elemento tan importante a la hora de entender muchas de las facetas de su cultura, que la necesidad de abordar éste, desde un punto de vista que unifique sus diferentes manifestaciones estéticas, se hace patente. Cuando se examina la propia idiosincrasia de la estética y el pensamiento chino vemos cómo siempre se tiende a unificar las disciplinas y a romper las fronteras entre los conceptos. La poesía será asimilada a la pintura, por su parte, el diseño de jardines será tratado como un arte de la pintura en tres dimensiones. Los fenómenos estéticos tienden a englobarse unos dentro de otros,

dificultando las perspectivas metodológicas que se ciñan sólo a una disciplina sin tener en cuenta las otras.

Con todo, los estudios que abordan el diseño de jardines se han centrado en su gran mayoría en los espacios de los jardines privados y los jardines imperiales, haciendo algunos de éstos incursiones en el campo de la pintura, con el fin de observar las representaciones de jardines que se hacían en este medio. Dentro de este tipo de estudios, nula es la presencia de los asentamientos en los espacios naturales de las montañas sagradas, que si han sido estudiadas en disciplinas como la historia de las religiones.

Desde que Osvald Siren publicara su pionero estudio *Gardens of China*, en la historiografía en lenguas occidentales vemos dos tendencias claras a la hora de abordar el espacio del jardín en China: en la primera se tiende a resaltar la dimensión más espiritual y estética: La segunda corriente se centra más en las implicaciones sociales y económicas.

Un buen ejemplo de la primera corriente mencionada lo tenemos en la obra de Rudolf Stein *Le monde en petit: Jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d'Extrême-Orient*. En esta obra el tema de los jardines y las rocas en miniatura se aborda desde un punto de vista antropológico, centrándose en los aspectos simbólicos y religiosos de este fenómeno. Otro estudio importante que se sitúa en esta línea lo tenemos en el artículo de Munakata Kiyohiko *Mysterious heavens and chinese classical gardens* en donde se relaciona el

simbolismo de la caverna–paraíso de la religión taoísta con la estructura de los jardines de Suzhou⁶.

El especial énfasis que este tipo de estudios pone en los aspectos simbólicos y estéticos hizo que se descuidaran aspectos como los cambios en los estilos de los jardines a lo largo de la historia de China, implantándose la imagen del jardín chino como un espacio que se mantuvo inmutable a lo largo de toda la historia.

Esta imagen la tenemos muy marcada en el estudio de Maggie Keswick *The chinese garden*. Ésta analiza el espacio de los jardines que quedan actualmente en China, sin tener en cuenta, que la mayoría de éstos son reconstrucciones de finales del siglo XIX o principios del XX y poco tienen que ver el diseño actual de muchos de estos jardines con la apariencia que éstos pudieran tener en los siglos XVI u XI.

La difícil historia contemporánea que ha vivido China desde la caída del último emperador Qing (1644–1911) hasta los años ochenta, ha contribuido en gran medida a que no se pudieran desarrollar en profundidad los estudios sobre la cultura China, que se desarrollaron con grandes dificultades y a veces en pocas condiciones de seguridad. Los continuos enfrentamientos entre los señores de la guerra, la invasión japonesa, la guerra civil con el triunfo del comunismo y la posterior revolución cultural de los años sesenta hicieron que muchos investigadores tuvieran que trabajar con materiales que se encontraban fuera de China.

⁶ Suzhou se sitúa en de la provincia de Jiangsu 江苏 en el este de China. Es una ciudad en la que más jardines se conservan en toda China. También es junto con Hangzhou uno de los paraísos en la según la tradición.

Los investigadores chinos por su parte, más preocupados por establecer y buscar las raíces de la identidad cultural de China, contribuyeron en gran medida a levantar esta imagen del jardín chino como un espacio que se mantuvo sin cambios a lo largo de la historia.

A partir de los años ochenta, muchos han sido los esfuerzos, tanto por parte de investigadores chinos, como por parte de sinólogos occidentales, en profundizar en los cambios en la historia de los estilos de China y en resaltar los aspectos socioeconómicos a los que estaba ligado el espacio del jardín.

Alison Hardie, Craig Clunas o Joana F. Handlin Smith son algunos de los autores más destacados dentro de esta segunda corriente. Halison Hardie destaca por la traducción de la obra de Ji Cheng *El arte de los jardines, (Yuan ye)* y sus investigaciones sobre la cultura de los jardines en la dinastía Ming. Craig Clunas en sus obras *Fruitful sites* o *The garden as a gift* se centra también en la dinastía Ming indagando en múltiples aspectos sociales y económicos que estaban insertos en la práctica del diseño de los jardines, al igual que Joana Handlin Smith se centra en el fenómeno que llama la “jardín-manía” en la dinastía Ching. La validez de ambas corrientes es incuestionable. Las dos plantean sus problemas metodológicos, sus aciertos y sus trampas. Si la primera corre el peligro de caer en la idealización y la simplificación. Un excesivo centrarse en los aspectos socioeconómicos puede hacer olvidar aspectos tan importantes como las concepciones filosóficas, ideológicas y estéticas que hay detrás de los fenómenos históricos.

El espacio del jardín no se puede reducir ni a una cosa ni a otra. Los fenómenos históricos se insertan dentro de procesos que a menudo son contradictorios y están sujetos a una multiplicidad que es difícil abarcar. Se hace necesario no sólo unificar estas dos corrientes opuestas, sino que además, habría que optar por un punto de vista interdisciplinar que supere el centralismo que hay en torno al estudio del diseño de jardines. Las relaciones que hay entre el jardín y la pintura de paisaje y la poesía, han sido estudiadas en obras como *Painting and private life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin* de Robert E Harrist o el artículo de Ellen Johnston Laing *Qui ying depiction of Sima Guang's Dule Yuan and the view from the Chinese garden*.

También tenemos una importante obra que no podemos omitir, ya que esta es de las pocas que hemos encontrado que abordan el tema del paisaje como tal, sin tomar como referencia principal el espacio del jardín. Nos referimos a la obra titulada *Landscape, culture, and power in Chinese society* que reúne trabajos de varios autores. Dentro de ésta merece la pena destacar el trabajo de Linda Walton *Southern Sung Academies and the construction of the sacred space*⁷, en donde nos da una visión sobre la importancia que tenía la ocupación del espacio sagrado de las montañas en la consolidación de la ideología neoconfuciana, que competirá con sus religiones rivales budismo y taoísmo. También dentro de esta obra destaca el estudio de Martín J Powers *When is Landscape like a body?*, el cual trata el paisaje en su dimensión social señalando la importancia que la utilización de la

⁷ También publicada en EBREY B, and GREGORY P, (ed). *Religion and society in T'ang and Sung China*. University of Hawaii press. Honolulu. 1993. pp.335-365.

imagen del paisaje tuvo en la propaganda estatal y cómo los letrados la utilizaron para expresar sus soterradas críticas. También incluye el estudio de la pintura de paisaje, parándose a examinar la importancia que la representación del paisaje cobrará en la teoría estética.

La originalidad de este trabajo es que por primera vez se trata el paisaje como una entidad autónoma que no depende del diseño de jardines para su formulación y que integra distintas perspectivas dentro de su aproximación.

En lo que concierne al estudio de la pintura de paisaje, son múltiples las aproximaciones que se hacen a este tema, siempre dentro del marco de la historia del arte. Si en algunos casos el estudio de los jardines tiende la mano al estudio de la pintura que utiliza como fuente para ver la representación de los jardines, los estudios sobre pintura permanecen confinados dentro de los problemas estilísticos de épocas, pintores, biografías, datación de obras y estudios de la representación formal del espacio pictórico. No ocurre así en los estudios que integran la poesía de paisaje y la pintura que han tenido bastante éxito y desarrollo en el campo de la teoría estética.

Las formulaciones que ya hicieron letrados como Su Shi 苏轼 (1037–1101) acerca de la misma naturaleza entre poesía y pintura han abonado el terreno para que sean múltiples los estudios que se dedican a examinar las influencias entre unas y otras.

Los estudios semiológicos de François Cheng acerca de las similitudes entre el lenguaje poético y el lenguaje pictórico son significativos a este respecto, al igual que los estudios de Wai Kan Ho *The literary concepts*

of "Picture like (Ju hua)" and "Picture -Idea (Hua i)" in the relationship between poetry and painting o Yu-kung Kao *Chinese Lyric Aesthetic*, ambos publicados en la obra *Word and Images*. Estos dos desentrañan aspectos importantes de la relación entre poesía y pintura. Yu Kung Kao analiza el tema de la estética lírica en la poesía, la pintura y la caligrafía, utilizando una terminología proveniente de la filosofía postkantiana, mientras que Wai Kan Ho se centra de manera más específica en examinar las relaciones entre poesía y pintura de paisaje a lo largo de diversos ejemplos de la historia de la pintura y la poesía chinas.

Si nos pudiéramos a citar todos los estudios que hay a cerca de la relación de la pintura de paisaje y la poesía podríamos ocupar el espacio para otra investigación de tesis doctoral. Por esta razón, baste señalar estos pequeños ejemplos.

Como se ha visto en el repaso historiográfico que hemos realizado, no existe ningún estudio, dentro de los que hemos citado, que se ocupe del paisaje desde un punto de vista global incluyendo las diferentes manifestaciones culturales a lo largo de la historia de China. Nosotros aquí vamos a encarar el estudio del concepto de paisaje en China tratando sus diferentes modos de expresión desde un punto de vista unitario a través de dos conceptos muy específicos. Por supuesto que nos hemos dejado ausencias, como un estudio de las representaciones del paisaje en las cartografías y los mapas antiguos, o un estudio que desentrañe la representación del paisaje desde un punto de vista más utilitario y funcional. Esta dimensión en lo que concierne el tema que queremos resaltar del paisaje, será tratada tangencialmente en la

medida que nos sirva como datos para probar y corroborar ciertas ideas que queremos mostrar.

Formación y metodología

Cuando en el período de licenciatura decidí orientar mis estudios de especialización en la historia del arte chino, se plantearon numerosos obstáculos como son la falta de una tradición de estudios sinológicos en España o la necesidad de aprender la lengua china. El proceso de aprendizaje de la lengua y la cultura chinas se comenzó en el período de licenciatura realizada en la Universidad de Granada cursando asignaturas anuales como **Historia de la literatura en el Extremo Oriente** e **Historia del pensamiento** o **Lengua china I y II** con los profesores–as Alicia Relinque Eleta, Pedro San Gines Aguilar y Zhang Zheng Quan. El departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada ofrecía sólo una asignatura cuatrimestral y optativa que con la denominación **Arte del Extremo Oriente** se impartía el arte indio, el arte chino y el arte japonés.

Ante la imposibilidad de hacer una especialización en arte chino en Granada, una vez terminada la licenciatura decidí el traslado del expediente al Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid en donde pude contactar con profesoras especialistas en arte chino como Isabel Cervera Fernández, la cual dirigió el trabajo tutelado *Cultura del paisaje en Dinastía Song* que se presentaría en el mismo Departamento cinco años más tarde.

Tras cursar en el año 1999–2000 los cursos de doctorado del programa de **Metáforas y conceptos del arte** del departamento de Historia y Teoría del Arte de dicha Universidad, también tuvimos la oportunidad de asistir

al curso doctorado sobre *Pintura chan* que la profesora Carmen García – Ormaechea impartía en la Universidad Complutense de Madrid, además de continuar los estudios de chino en la Escuela Oficial de Idiomas de Madrid.

En ese mismo año obtuve para el siguiente curso una beca de investigación de tres años renovable a un cuarto que ofrecía la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) para profundizar en el estudio de lengua china y para realizar un proyecto de investigación sobre la tradición del paisaje en China.

Durante los años 2000–2001 y 2001–2002 cursé estudios en la ciudad de Hangzhou, en la que el primer año estuve matriculado en la Universidad de Zhejiang y el segundo en el Instituto de Bellas Artes de Hangzhou. Fueron estos dos años tiempo dedicado al aprendizaje de la lengua y al conocimiento de su cultura.

Finalizado este primer período de dos años solicité un traslado de matrícula a la Universidad Normal de Nanjing por considerarlo más adecuado para mis objetivos académicos. Los cursos 2002–2003, 2003–2004 me trasladé a dicha universidad en donde me dediqué de lleno a la realización del proyecto para el que me fue concedida la beca.

Hasta este momento se me habían planteado diversos obstáculos a la hora de abordar la investigación, como el problema de la lengua.

El chino moderno o *Putong hua* difiere en gran medida del chino clásico, tanto a nivel gramatical como a nivel de estructura de caracteres. Los caracteres del chino moderno a menudo son simplificaciones que difieren bastante del carácter original clásico. La diferencia que hay

entre chino moderno y chino clásico es parecida a la que tenemos por ejemplo entre el latín y las lenguas romances. Se hace necesario pues, el aprendizaje simultáneo de dos lenguas, la moderna y la clásica.

Esto dificulta en gran medida el acceso a las fuentes primarias escritas en chino clásico, que a menudo ni están traducidas al chino moderno, ni a lenguas occidentales.

Aparte del problema lingüístico, también me topé con la falta en el contexto académico chino de estudios de historia del arte tal y como se conciben desde el punto de vista occidental. Los modelos y metodologías propios de las ciencias humanas se implantaron en China a principios del siglo XX como algo ajeno y foráneo que no se adecuaba con los esquemas de la cultura tradicional china. El transcurrir de la historia del siglo XX de China, especialmente a partir de 1949, supuso una ruptura con los procesos de integración y modernización con los modelos académicos occidentales. Tras casi treinta años de aislamiento el proceso de integración se reinició en la década de 1980, por lo que en la actualidad la integración de los modelos occidentales de ciencias humanas aún está en proceso de asimilación, formación y desarrollo.

Todo lo que planteamos nos llevó a acudir a traducciones y fuentes secundarias escritas en el ámbito de la historia del arte occidental, para después revisar con sumo cuidado la historiografía surgida en el interior de China.

Aún así, en este tiempo, tuve acceso tanto a bibliotecas como archivos, así como tuve la oportunidad de contactar con paisajistas y pintores de pintura tradicional china actuales. El diálogo con esta serie de

personajes nos fue de gran ayuda a la hora de ver la interpretación que tienen los artistas chinos contemporáneos acerca de su tradición paisajista. También pudimos visitar y conocer los jardines históricos que se conservan en la actualidad y ver los a veces dudosos criterios de actuación (en donde priman más las necesidades económicas de explotación turística que los criterios culturales) de las pocas intervenciones restauradoras que se están haciendo en el patrimonio paisajístico.

La visita a los entornos naturales que sirvieron de inspiración a poetas, pintores y diseñadores de jardines para la creación de la rica tradición paisajista que presenta la cultura china, también me fue de gran ayuda a la hora de comprender en profundidad las raíces en las que se arraiga esta tradición.

Al finalizar la beca, y ya de vuelta en España, presentamos el trabajo tutelado, *Cultura del paisaje en la dinastía Song* el cual superó con éxito el Examen de Suficiencia Investigadora en el Departamento de Historia del arte de la Universidad Autónoma de Madrid.

Posteriormente, y debido a problemas de legislación interna en este departamento, me trasladé de nuevo a Granada. En Granada, el profesor Zhang Zheng Quan ya había completado su formación como especialista en pintura china y no tuvo ningún problema en continuar el trabajo de dirección que había comenzado Isabel Cervera en el Trabajo Tutelado.

Desde este punto de vista hemos hecho una labor de recopilación e interpretación de textos traducidos al inglés y al español e imágenes que incluyen xilografías, mapas y pinturas en tinta de diferentes

períodos. También hemos acudido a ensayos, historias generales o traducciones de textos que nos han servido de guías a la hora de interpretar y situar las fuentes primarias, además de darnos claves conceptuales que orientaran la metodología del trabajo.

De la bibliografía en chino he podido extraer gran cantidad de datos así como multitud de imágenes (reproducciones de pinturas y grabados), mapas y reconstrucciones ideales de jardines y ciudades que me han sido de gran ayuda a la hora de apoyar el texto y las fuentes escritas.

Las fuentes directas que hemos manejado corresponden a obras literarias como poesías y poemas en prosa, descripciones de ciudades y jardines, anales y obras de pensamiento filosófico. La literatura se configura como un modelo de creación fuentes para la historia del arte, ya que en numerosos poemas, tratados, anales u obras en prosa los artistas, literatos y funcionarios letrados reflexionan sobre la práctica del arte o describen jardines que son de gran utilidad en el análisis hermenéutico. Existen numerosos textos literarios en donde se pueden encontrar reflexiones sobre la pintura y su relación con la poesía. También tenemos *El Clásico de los Jardines (Yuan yi)* un referente indiscutible a la hora de analizar la significación del espacio del jardín, el cual es el único tratado que versa sobre jardinería en la China antigua. Los textos originales en chino los hemos incluido traducidos al inglés o al español. Debido a que nuestro acceso a las fuentes primarias ha sido limitado hemos intentado incluir todos los textos originales chinos que han sido posibles. De los textos originales chinos que hemos podido encontrar su versión original los incluimos al final en un apéndice. En lo

que concierne a las citas de términos en chino y los nombres propios hemos optado por insertar caracteres chinos en el texto, ya que aunque, para el lector no familiarizado con la lengua china puede resultar confuso, creo que es de gran utilidad y facilita mucho la comprensión y el trabajo de futuros investigadores que lo lean. Los caracteres de nombres de topónimos, términos filosóficos o de estética, así como los nombres propios además se introducen al final del texto en un apéndice en el que se cita el nombre en su transcripción fonética romanizada (pinyin) y sus caracteres equivalentes y las fechas de nacimiento y muerte si se trata de un nombre propio de persona. También y debido a que en muchas ocasiones hemos trabajado a partir de fuentes secundarias, las fechas y los caracteres chinos de algunos autores y obras muy específicas ha sido imposible encontrarlos ya que no son mencionados por la fuente consultada. Debido a esto todo nombre ya sea de persona o de una obra o lugar que aparezca citado solo en pinyin sin caracteres, fechas de nacimiento o muerte o traducción es debido a que la fuente que hemos manejado no ha incluido esa serie de datos y nos ha sido imposible encontrar éstos en otros lugares.

Los términos especializados los hemos insertado traducidos menos los que han sido aceptados convencionalmente, como es el caso del término Tao que en la transcripción de *pinyin* se transcribe como *dao*. Las cronologías se citan sólo en la primera mención del autor o la dinastía.

Como anexos hemos incluido un cuadro cronológico de la historia de China. En segundo lugar hemos incluido un índice de ilustraciones que

incluimos al final del texto en el que citamos autor, título, año de nacimiento, técnica utilizada y lugar en donde se ubica actualmente.

La **bibliografía** la hemos dividido en tres partes, un apartado dedicado a las obras en lenguas occidentales, otra a las obras publicadas en lengua China y un último apartado en el que citamos las fuentes primarias, algunas ubicadas en archivos.

Debido a que hemos optado por una línea de actuación interdisciplinar, la bibliografía en lenguas occidentales la hemos subdividido en apartados por las distintas áreas y disciplinas de conocimiento que hemos abordado en el trabajo, así hemos realizado una división en obras de historia general de China, otro dedicado a las obras generales sobre historia del arte chino, un apartado para los estudios sobre pintura, estudios sobre literatura y poesía, estudios sobre mitología, obras de filosofía y pensamiento estético, y por último un apartado dedicado a la historia de la jardinería y el urbanismo.

CAPITULO I, LA UNIDAD Y EL CENTRO: EL SUBCONSCIENTE DEL CONCEPTO PAISAJE

Experiencia del paisaje, experiencia mística, experiencia creativa

El tema de la unidad con el Tao y la naturaleza es una constante que abarca todas las facetas del pensamiento chino y de las artes. A partir de las formulaciones de la filosofía taoísta se engendrará una concepción del mundo que busca ir acorde y en unidad con los movimientos del proceso del Tao. El confucionismo, más preocupado por cuestiones de ética social, y el budismo, que centra su pensamiento en la liberación del hombre del sufrimiento, aunque también trataran el tema de la unidad con el Tao, no lo harán de forma tan profusa y desarrollada como el taoísmo, y cuando lo hagan será precisamente influidos por éste como es el caso del budismo *chan* 禪 o del neoconfucianismo de la dinastía Song (960–1279)].

Así, dentro del marco de la cultura tradicional china, se desarrollaron una serie de técnicas y de experiencias para alcanzar esta unidad con el Tao. Debido a la estrecha relación que hay entre el concepto de naturaleza y de Tao, dentro de este conjunto de técnicas se encuentra la experiencia del paisaje. Un territorio que se sitúa a medio camino entre aquellas experiencias que establecen un vínculo de carácter místico para con la naturaleza y aquellas que pertenecen al campo de la experiencia estética y la creación artística.

La experiencia del paisaje irá viajando entre estos dos extremos de la mística y la creación artística y poética, a menudo confundiéndose con ellos, en busca siempre de un estado de plenitud y felicidad para el ser humano.

Y es que tanto la experiencia mística como la experiencia estética y creativa se sitúan en un mismo tronco de significado. Las dos están enfocadas a alcanzar un estado de plenitud en el hombre, las dos entran dentro de lo que el psicólogo Abraham Maslow ha definido como experiencias-cumbre. Un concepto que se refiere a momentos de intensidad, de completa plenitud en la vida del hombre, propiciados por todo tipo de experiencias positivas, entre las que se encuentran tanto, el trabajo creativo y estético como la experiencia mística que se sitúa como la última, más radical y extrema de lo que se define como experiencias-cumbre. Veamos cómo explica Livia Kohn este concepto de experiencia-cumbre⁸:

“Abraham Maslow has described the analogous process in term of the transformation from a deficiency-oriented motivation or Deficiency-cognition to growth-oriented motivation or Being -cognition. To think in terms of deficiency means to concentrate primarily on outside objectives. It leads subjectively to such emotions as anxiety, fear, worry, anger, and the like. Being-cognition, on the contrary, is self justifying, cheerful, and compassionate. People moving in that direction often experience

⁸ Para una comprensión más profunda del concepto de experiencia cumbre véase, MASLOW A, *El hombre autorrealizado; Hacia una psicología del ser.* (1973); pp.103-139.

moments of complete happiness called peak experiences. Mystical experiences in miniature, peak experiences are full of joy and meaning; they transcend the ego and give the people a sense of unity with all-that-is.

Peak-experiences may come about through love, parenting or being in nature. They may develop through aesthetic perception, in a creative moment, as therapeutic or intellectual insights. Any of these qualifies as a peak when it is subjectively felt as a highlight of life, a moment of highest happiness and fulfilment. Not only the happiest and most thrilling moments, peak-experiences are also times of greatest maturity, individuation, and selflessness. Psychologically speaking, they are moments of perfect health and as they are accepted and integrates into life make human being more human.”⁹

Como vemos la experiencia mística y la experiencia creativa y estética se sitúan en un nivel en donde el sujeto alcanza la plena realización y felicidad de lo que supone la condición humana. Pero éstas no sólo pertenecen a un mismo ámbito de significado vital. Observemos lo que ocurre a nivel cerebral cuando éstas se producen. Las dos experiencias suponen un predominio del hemisferio derecho del cerebro, en donde se procesan las actividades artísticas y la formación de imágenes mentales, así como un pensamiento basado en el conocimiento intuitivo que tiende a concebir el cosmos y el hombre como una unidad.¹⁰

⁹ Véase KOHN L, *Early Chinese Mysticism*. (1992); p.27.

¹⁰ KOHN L, *Early Chinese Mysticism*. (1992); p.24.

Psicológicamente hablando, la experiencia creativa y estética y la experiencia mística pertenecen a un mismo campo. En China se tendió un puente más íntimo y específico entre los dos tipos de experiencias. En el paisajismo y la experiencia del paisaje veremos cómo se busca una comunión y una unidad con los objetos naturales, que en muchos casos alcanzará niveles de experiencia mística. Las técnicas místicas, por su parte, utilizarán esta experiencia del paisaje para llevar al iniciado a la unión con el Tao y la plenitud. A su vez la experiencia creativa y artística en muchos casos adquiere tintes que las equiparan a una técnica mística en el sentido de que es tratado como una actividad enfocada hacia el cultivo interior, la plenitud y la unión con el Tao.

Así pues, esta búsqueda de unión con la naturaleza, en la que el hombre alcanza la plenitud como ser viviente, da pie a una serie de nociones inherentes a una concepción del mundo basada en la no-separación de la experiencia de lo real. O más bien hace que se desarrolle un pensamiento que, más que buscar la verdad opuesta a la mentira, aúna en su seno las dos entidades. El mismo carácter del pensamiento chino admite la contradicción lógica en la que el intercambio entre los contrarios engendra continuamente la realidad. Se trataría pues de un pensamiento de admisión y no de exclusión.¹¹

¹¹ En este sentido son muy esclarecedoras las observaciones de François Jullien “a partir del momento en que uno sale de la perspectiva identitaria del sujeto tal y como se ha desarrollado en Occidente para pasar a la de un proceso continuo, como es el caso de China, la unidad y la complementariedad de los contrarios, lejos de constituir un problema, son pensadas en el principio mismo del curso de las cosas, el que uno esté en lo otro, el que lo uno sea también lo otro, es lo que hace posible que halla proceso; siempre son necesarios dos polos opuestos y complementarios” JULLIEN F, *Un sabio no tiene ideas*. (2001); p.103.

Esta concepción del mundo, que examinaremos más adelante, se basa primeramente en una concepción de la unidad que tendría dos aspectos fundamentales desde la óptica china: el primero atiende al plano teórico, se concibe el cosmos y el mundo no como una entidad separada en partes diferenciadas, sino como un *contiuum* espacio temporal que gira en torno a los conceptos de Tao 道 (curso, vía) y *de* 德 (virtud, modo de funcionamiento de esa vía). El segundo aspecto se refiere al deseo o la aspiración de alcanzar o restaurar esa unidad originaria de la conciencia. El filósofo y pensador Indio Vidya Nivas Mishra ha señalado que esta aspiración es un deseo que está dentro de la naturaleza humana, “ver todas las cosas en una”¹² y es que en China para alcanzar este objetivo se establecen una serie de estrategias espirituales en las que el arte del paisajismo juega un papel fundamental a la hora de articular y desplegar las mismas.

¹² ARGULLOL R, MISHRA V, N, *Del ganges al mediterráneo; un diálogo entre las culturas de India y Europa*. (2004); p.70

LA UNIDAD ESENCIAL DE LA NATURALEZA

Definición preliminar

En China se concibió siempre a la naturaleza como un organismo que funciona y evoluciona por sí mismo en el que el hombre, lejos de estar separado de este continuo fluir, es una parte integrada dentro del mismo.

El análisis de esta característica de unión de la naturaleza y el hombre, deberá ir acompañada primeramente de un examen que intente expresar con claridad cuales son los matices e imbricaciones del concepto naturaleza en la cultura china. Para ello acudiremos principalmente a las fuentes de la literatura taoísta temprana ya que, como ya hemos comentado, en éstas es donde se nos ofrece un desarrollo más amplio del concepto de naturaleza. El pensamiento confuciano, más preocupado por problemas éticos y morales, no mostrará interés en la formulación del concepto de naturaleza hasta bien entrada la dinastía Song y el surgimiento del neoconfucianismo como síntesis de las tres grandes ramas del taoísmo, confucianismo y budismo.

Por esto dedicaremos este apartado a definir cuales son las características esenciales que definen el concepto de naturaleza en la literatura del taoísmo filosófico¹³. El primer punto que trataremos es la

¹³ El taoísmo lejos de ser una tradición ordenada de interpretación sistemática de los textos como fue el confucionismo, es fruto de una amalgama de tradiciones místicas, religiosas, chamánicas, alquimistas y filosóficas. Si bien muchos autores coinciden en

asimilación del término naturaleza con los conceptos de *Tao* y *de*¹⁴. En este sentido, los conceptos de *Tao* y *de*, tal y como son utilizados en los textos taoístas como el Tao Te ching o el libro Zhuang Zi, se refieren entre otras muchas significaciones tanto al estado primordial de unidad del universo (Tao) como al desarrollo de esa unidad primordial que se transforma continuamente albergando en su seno a los *diez mil seres*¹⁵ (*de*).

Tanto el Tao del principio (es decir la unidad primera) como el *de* que engloba en su seno la transformación de los seres, se definen por sus cualidades de unidad e indiferenciación. Si el Tao de los orígenes es en sí mismo uno e inexpresable, el concepto *de* como agente de la transformación se define por no estar sujeto a esferas separadas de mundos o categorías. El concepto *de* estaría compuesto de una infinita interconexión de opuestos que se amalgaman en una red que funciona por sí misma y no depende de ningún agente exterior en su funcionamiento.

señalar dos corrientes principales dentro del taoísmo, el religioso y el filosófico, dentro de estas dos corrientes no hay consenso en señalar su continuidad como tradición. Lo que se ha llamado taoísmo filosófico que englobaría los textos de Lao Zi, el Zhuang Zi, no está clara su continuidad ya que mientras unos autores los tratan indistintamente para definir la filosofía taoísta otros autores señalan las divergencias que existen a la hora de definir ciertos conceptos en un texto u otro. Aquí nosotros trataremos estos textos como diferentes aspectos del corpus de textos taoístas (religiosos y filosóficos), ya que creemos que aunque hay ciertas diferencias entre uno y otro textos, son más las similitudes, o estas diferencias más que diferencias son desarrollos más amplios de conceptos que mientras en un texto aparece solo aludido en otro se desarrolla con más intensidad.

¹⁴ El concepto *de* en su acepción confuciana se ha traducido por virtud, no obstante la dimensión que *de* tiene en textos como el Tao Te ching hace mas referencia al *dao* en su aspecto cambiante de movimiento perpetuo en el que se desarrollan todos los seres que surgen de él. Para un análisis del carácter *de* en el Tao Te ching ver el artículo de CHENG E, M, The meaning of *te* in the Tao Te Ching: An examination of the concept of nature in Chinese Taoism. (1973).

¹⁵ *Los diez mil seres wanwu* 万物, se refiere a la multiplicidad y el movimiento continuo de la naturaleza y el universo.

El concepto *de* (que sería una dimensión del Tao en transformación a partir de la unidad originaria)¹⁶ representaría el aspecto cambiante de la naturaleza, el mundo y la realidad que están sujetos a un infinito proceso de cambio en el que el hombre es una criatura más inmersa en el mismo.

Así vemos cómo la imagen de la naturaleza que engendró el taoísmo podría ser ejemplificada por la metáfora de una gran red de espirales interconectadas e infinitas de procesos que se generan según una ley de equilibrio y armonía entre opuestos. El concepto *de* en su acepción de movimiento y transformación surge de esa unidad indiferenciada y ectoplásmica que es el Tao, fuente de la que emanan indefinidamente todos los seres.

Nos interesa resaltar este carácter de unidad esencial que alberga en su seno el concepto de naturaleza en China asimilado con el Tao de los orígenes y al *de* o la transformación. El primero se refiere a la unidad del origen, la unidad primordial, el segundo se refiere a la unidad del proceso, la unidad esencial del mundo que se transforma, y en definitiva no es sino una manifestación del Tao de los orígenes. La necesidad explicativa nos lleva a separar dos categorías que aún siendo dos facetas del concepto de Tao, son una en la unidad soluble que impregna el concepto de naturaleza.

¹⁶ En este sentido es interesante señalar los comentarios de Isabelle Robinet sobre el aspecto negativo y positivo del Tao. Esta compara el conocimiento del Tao con el conocimiento de Dios por la vía positiva y negativa de la mística occidental. Por un lado el Tao al ser el principio indiferenciado es incognoscible e inmutable, por otro lado al ser la fuente de la que mana toda la creación es cognoscible en esa infinita transformación que vuelve siempre al origen. Es decir el Tao en su aspecto de de origen es negativo e incognoscible en su aspecto de transformación es positivo. ROBINET I, *Lao zi y el Tao*. (1999); p.50.

El Tao como unidad primordial del origen

El concepto de Tao en la acepción de origen indiferenciado, innombrable, y absoluto aparece en contables ocasiones en el Tao Te ching. Este concepto que por definición se nos aparece inexpresable e inabarcable es asimilable con los conceptos de *xuan* 玄 (lo oscuro), *tong* 同 (lo igual) y *hundun* 混沌 (el caos primordial)¹⁷. Éste se define también por la imagen del leño sin cortar, en el sentido de unidad antes de la separación, potencia absoluta de la que manarán todos los seres. Así en el capítulo 25 del Tao Te ching tenemos una primera descripción de este Tao de los Orígenes¹⁸:

Hay algo confuso y perfecto¹⁹

Anterior al nacimiento del cielo y de la tierra

Silencioso y solitario,

Absoluto e inmutable,

Evoluciona por doquier sin desfallecer.

Podemos tenerlo por madre de cuanto hay bajo el cielo.

No conociendo su nombre

Le daré el sobrenombre de "curso"²⁰.

¹⁷ Véase GIRARDOT N, J, Myth and meaning in the Tao Te Ching. (1977); p.303.

¹⁸ Manejamos la traducción de Anna Helene Suárez, LAO Zi, *El libro del curso y la virtud*; Cap. XXV; p.79.

¹⁹ 有物混成, *you wu hun cheng*. En la traducción que manejamos el carácter *hun* se ha traducido por confuso, sin embargo *hun* también conlleva en su seno el significado de caos, indeterminado o indefinido. En este sentido nos sentimos más inclinados a interpretar el carácter *hun* en el sentido de caos primordial.

²⁰ Curso es la traducción que se le da al concepto de Tao.

Forzado a nombrarlo más, diría grandeza.

Grandeza que transcurre,

Que transcurre y se aleja,

Que se aleja y retorna (Texto 1)

El primer verso hace referencia a la primera fuente primordial que hubo antes de la creación y la separación cosmogónica del cielo y la tierra.²¹ Es el Tao primordial que presenta las características de *huncheng* 混成, el estado de no separación del universo, en el que todo está completo (*cheng*). Se trata de un estado en el que hay una completa fusión de todas las cosas en el caos primordial (*hun*) de los orígenes.

Este caos de los orígenes se definirá y se asimilará con el Tao. Así éste presenta dos características, lo igual, lo indiferenciado, lo idéntico *tong* y lo oscuro *xuan* que fusionadas dan lugar al término *xuantong* 玄同 en el sentido de unión que define al Tao:

Obstruye sus orificios

Cierra sus puertas

Mella lo agudo

Deslía lo enredado

Templa lo luminoso,

Se confunde con el polvo:

Es lo que se dice oscura indistinción (xuantong).²² (Texto 2)

²¹ Véase GIRARDOT N, J, *Myth and meaning in the Tao Te Ching*. (1977); p.301

²² LAO Zi, *El libro del curso y la virtud*; Cap. LVI; p.141.

El término *xuangtong* nos define así esta unión con el Tao y el caos de los orígenes. Una fusión que se produce en el cierre de todas las puertas que abren los sentidos. El retorno a la base oscura y primigenia en donde todo fluye indistinto y acuoso, en el magma primordial que nunca se agota y es el origen de toda transformación y diferencia.

La unidad primordial así representada presentaría pues las características de *mu* 母 (madre), *xuan* (oscuridad), *tong* (unidad, indiferenciación). Será ésta la que dará lugar a la manifestación cíclica de los movimientos de diferenciación de la fuente, vuelta y fusión en una rueda infinita de la que no se conoce ni el comienzo ni el fin.

Este Tao de los orígenes o caos primordial engendrará la Unidad primera y ésta se desplegará en los conceptos duales de *you* 有 y *wu* 无 (ser y no ser) y *yin* 阴 *yang* 阳 (luz y sombra). A su vez, estos conceptos duales darán lugar al Tres, la tierra el cielo y el hombre²³ y a partir de ahí los diez mil seres:

“El curso (Tao) genera el uno

El uno genera el dos,

El dos el tres,

El tres genera todos los seres.”²⁴ (Texto 3)

²³ Ver GIRARDOT N, J, *Myth and meaning in the Tao Te Ching*. (1977); p.311

²⁴ LAO Zi, *El libro del curso y la virtud*; Cap. XLII; p.113

La Unidad primera es la unidad del origen, definida en el Tao Te ching como una entidad en la que todo está fusionado.

Míralo y no lo verás, se llama invisible.

Escúchalo y no lo oirás, se llama inaudible.

Pálpalo y no lo percibirás, se llama intangible.

Los tres son inescrutables,

*Pues se confunden y son uno solo.*²⁵(Texto 4)

Son estas tres características de esta Unidad primera, *yi* 夷 (lo invisible) (también se puede traducir por lo que no tienen color), *xi* 希, (inaudible, sin sonido), y *wei* 微 (sin forma). A partir de esta unidad primera se establece un proceso cosmogónico que nos hace desembocar en los diez mil seres. El universo cambiante que sigue un ciclo de nacimiento y muerte, muerte que se concibe como un regreso a la Unidad primera de los principios.

*“El retorno es el movimiento del curso”*²⁶ (Texto 5)

Esta Unidad del origen, será también la que se identificará con la condición primera del paraíso de los orígenes tal y como se describe en el capítulo 39 del Tao Te ching:

²⁵ LAO Zi, *El libro del curso y la virtud*; Cap. XIV; p.57. El último verso que citamos 故混而爲一 (*gu hun er wei yi*) Robinet lo traduce “*Inescrutables las tres cosas y por tanto que se fusionan en su unidad*” ROBINET I, *Lao zi y el Tao*. (1999); p.50.

²⁶ LAO Zi, *El libro del curso y la virtud*; Cap. XL; p.109.

*“En tiempos remotos, los que obtuvieron la unidad fueron:
El cielo, que obtuvo la unidad y fue nítido,
La tierra que obtuvo la unidad y fue quieta,
Los espíritus, que obtuvieron la unidad y fueron eficientes,
El valle que obtuvo la unidad y fue lleno,
Los seres, que obtuvieron la unidad y fueron generados,
Señores y reyes que obtuvieron la unidad y fueron norma
de cuanto hay bajo el cielo.
[La unidad] lo causó.”²⁷ (Texto 6)*

Esta asimilación de paraíso como lugar de los orígenes en donde la unidad fáctica tiene lugar, será clave en la interpretación del concepto de paisaje ya que éste irá ligado estrechamente a la noción de paraíso de los orígenes y de la Unidad primera. En el capítulo 10 del libro de Zhuang Zi se alude a este paraíso de los orígenes como:

“¿No conocéis la época en la que floreció la suprema virtud?”²⁸
(Texto 7)

Esta suprema virtud es los que se refiere al carácter *de*, concepto que requiere un análisis más detenido ya que en éste, tenemos explicado el funcionamiento del proceso de la naturaleza o el Tao en su aspecto cambiante. Cómo vemos el Tao en su acepción de caos primordial de los

²⁷ LAO Zi, *El libro del curso y la virtud*. Cap. XXXIX; p.107.

²⁸ Zhuang Zi, *Zhuang Zi “Maestro Tsé”*. Libro. X, Cap. II; p.112.

orígenes presenta la unidad como una de sus más marcadas características. Esta unidad se representará mediante las imágenes del paraíso natural, donde todas las criaturas viven en armonía. Armonía que no es más que el equilibrio entre los elementos que conjugan el proceso que se rige en la acción del concepto *de*. Pasemos al siguiente apartado para examinar este punto con más detenimiento.

***De* como transformación del Tao de los orígenes.**

Este término comúnmente traducido como virtud, tiene múltiples acepciones e interpretaciones. Nosotros nos vamos a ceñir a la interpretación que Ellen Marie Chen da en el sentido de manifestación del Tao de los orígenes. Para ello, ésta examina la etimología del carácter que en su origen estaba compuesto de tres imágenes, la imagen de movimiento, la imagen del ojo y la imagen del corazón. En este sentido, Ellen Marie Cheng interpreta *de* como un movimiento de regreso o mirada al interior, al corazón del proceso que está aconteciendo. Y este proceso que acontece viene regido por la acción del carácter *de*, por la virtud que mantiene unido el proceso de manifestación del Tao, así en el capítulo 51 del *Tao Te ching* se nos dice:

“El curso los genera,

La virtud los sustenta,

La materia los conforma,

El vigor los completa.

Por eso, entre todos los seres,

Ninguno hay que no venere el curso y honre la virtud.

*La veneración del curso,
El honor de la virtud,
No son mandados sino siempre espontáneos.
Pues
El curso los genera,
La virtud los sustenta,
Los acrecienta, los desarrolla,
Los completa, los madura,
Los nutre, los ampara.
Los genera sin tenerlos por suyos,
Los realiza sin ufanarse,
Les da crecimiento sin domeñarlos;
Eso se dice de la virtud oscura (xuande).²⁹ (Texto 8)*

En este texto, la noción de *xuande* 玄德 funciona como agente del Tao en su manifestación interna en el universo cambiante y en desarrollo. *Xuande* es el principio de movimiento, el principio de acción del Tao, es algo que no depende de ningún carácter moral, sino que como el Tao funciona de manera espontánea. Todos los seres se adecuan según el concepto de *xuande* para así desarrollarse de manera natural y armónica. En este sentido, el Tao, en su aspecto de transformación, se concibe como un proceso de continuo cambio regido por la acción de *xuande*. Una creación en la que los actos de los seres se integran a ese ocurrir, en donde realidad y sujeto se adecuan armónicamente.

²⁹ LAO Zi, *El libro del curso y la virtud*; Cap. LI; p.131.

Esta unidad del proceso de cambio del Tao también la tenemos ejemplificada en el libro de Zhuang Zi. En la parábola del *Sueño y la mariposa*, hay una interpretación alegórica sobre la continuidad entre la vida y muerte, sueño –vigilia como un único proceso de transformación y cambio.³⁰ En este sentido vida y muerte pertenecerían a dos segmentos distintos de una misma realidad gobernada por un principio de ausencia que une estas partes. Este principio de ausencia o “*non present center*”³¹ es en el que se sitúa el sabio y desde donde tiene una visión amplia de toda la unidad del proceso que rige el cambio.

Y desde esta visión global de la realidad se rompen los puntos de vista particulares (Zhuang Zi no sabe si él es la mariposa o la mariposa es Zhuang Zi). Volvemos así a la imagen de la realidad como una espiral que gira en diferentes segmentos de procesos que se interrelacionan en el juego de la presencia y de la ausencia, del nacimiento y de la muerte, de lo oscuro y lo luminoso. Y esta serie de procesos el sabio los observa desde una posición en la que se ha invalidado el punto de vista subjetivo, ya no se quiere ni se busca nada, solo se observa este proceso desde su continua multiplicidad. Un punto de vista global que al aceptar todas sus consecuencias y todas sus dimensiones da paso a la visión unitaria y de ese proceso.

³⁰ Véase el artículo de Hans Georg Moller en el que analiza esta parábola basándose en los comentarios del taoísta Guo Xiang 郭象 (252-312). Según este en esta parábola se nos da un perfecto ejemplo de la estructura taoísta de la realidad basada en “*steady and well-ordered process, a process that is constituted by the continuous change of distinct segment kept in balance by a non present center.*”

MOLLER H, G, Zhuang Zi “Dream of the butterfly”- a Daoist interpretation. (1999); p.46.

³¹ MOLLER H, G, Zhuang Zi “Dream of the butterfly”- a Daoist interpretation. (1999); p.46.

De esta manera el sabio es aquel que vive en cada momento de esa realidad que cambia sin preguntarse acerca de ella. Sólo deja que transcurra de manera natural y espontánea adecuándose a esa unidad primordial que se dicta en la noción de *xuande*.

Desde este punto de vista, no sólo es el sabio el que se adecua a esta unidad espontánea del proceso, sino que también hay una aspiración a nivel social que se manifiesta en las descripciones del paraíso de la sociedad de los orígenes. Hemos visto cómo en el Tao Te ching, el mundo de los orígenes es el lugar en donde *los diez mil seres*, emanación espontánea del Tao, siguen de manera armónica los movimientos que marca la *oscura virtud (xuande)*. Será en el libro de *Zhuang Zi* en donde tenemos descripciones más detalladas de estos tiempos primigenios y paradisíacos en los que el mundo se regía por *de*. Es esta la que Zhuang Zi llama *La era de la perfecta virtud* y que se describe en el capítulo 12 como:

[...] la época en que reinó la perfecta virtud, no se veneró a los sabios, ni se dio poder a los hombres de talento. Los de arriba eran como las ramas altas del árbol; y el pueblo, libre como los ciervos en el campo. Eran honestos, pero ignoraban lo que era justicia; amábanse unos a otros, más no sabían qué era la benevolencia; veraces, sin saber qué era la lealtad: hombres de palabra, ignoraban lo que era la confianza. Teníanse con sencillez y se ayudaban mutuamente, más no lo

hacían por ejercitar la virtud. De ahí que sus actos no dejaran huella, y que sus hechos no se transmitieran a la posteridad."³² (TEXTO 9)

Aquí los componentes de esta sociedad ideal siguen los dictados de la *perfecta virtud* de manera intuitiva sin plantearse ni el cómo ni el porqué, viven en una triple unidad, unidad con ellos mismos, unidad con la sociedad, y unidad con el Tao. Seguían lo que en el Tao Te ching se define como *xuande*.

En el capítulo 11 tenemos otra descripción de este paraíso de los orígenes regido por la acción de *xuande*:

[...] en los tiempos de la perfecta virtud los hombres caminaban pausadamente, y su mirada era franca y sencilla. En esa época no había senderos ni minas en las montañas, ni sobre las aguas barcos o puentes. Los millones de seres se multiplicaban y vivían cerca unos de otros. Numerosas eran las aves del cielo y las bestias de la tierra; y las yerbas y los árboles crecían libremente. Por eso se podía tirar de los animales para jugar con ellos, y trepando hasta lo alto contemplar los nidos de los cuervos y de las urracas.

En los tiempos de la perfecta virtud los hombres moraban en compañía de las aves y de las bestias, y con todos los seres juntos vivían [...] Iguales en la ausencia de conocimientos, todos vivían conforme a su propia naturaleza [...]."³³ (Texto 10)

³² Zhuang Zi, *Zhuang Zi "Maestro Tsé."* Libro XII, Cap. XII; p.135.

³³ Zhuang Zi, *Zhuang Zi "Maestro Tsé."* Libro. IX, Cap. I; p.106.

En este pasaje se describe cómo en los tiempos primigenios el hombre vivía en armonía con el mundo natural ya que éste no se separaba a sí mismo de la naturaleza y era una parte más de la misma, al mismo nivel que las aves y las bestias. Tampoco utilizaba la naturaleza de manera instrumental, como fuente de recursos para su propio beneficio. En este sentido vemos cómo aquí se describe la sociedad que sigue el *de* en perfecta armonía con la naturaleza.

Pero una vez dejados estos tiempos del paraíso primordial en el que la sociedad y los sabios estaban en unión con el Tao y el *de*, el hombre está en una especie de caída, de olvido de su condición original de unión con el Tao. En el *Huai nan zi*³⁴ podemos ver una descripción de cuales fueron las causas de la caída del hombre:

“But there followed an age (referido al paraíso de los orígenes) of decline: when the tunnels were drilled in the rocks to seek treasure; gold or jade were cut about and carved, to form the implements of man; clams and oyster were forced apart so as to yield their pearls. Man smelted copper and iron, and the myriad living creatures did not reach their full growth. From the wombs of animals man cut out beings as yet unborn-, they put to death young animals; and the chin–lin animal who comes at an age of bliss never walked the earth. Man overturned the nest; the eggs were smashed; and the phoenix who foretells a time of happiness never took wing. Man drilled with metal or stone to take fire;

³⁴ El *Huai nan zi* es un texto que data de la dinastía han en donde se aúnan ideas derivadas del taoísmo filosófico con otras de las escolástica de los Cinco elementos (*wuxing*).

he laid a structure of timber to build his edifices; he burnt down the forest to trap animals; he drained the lakes to catch fish.”³⁵

Este pasaje, que haría las delicias de cualquier manifiesto ecologista contemporáneo, describe las causas de la caída del hombre. El dominio y la explotación con fines egoístas del hombre fueron las causas que hicieron que el hombre perdiera la era paradisiaca. Desde que el hombre empezó su dominio de la naturaleza perdió la unidad con ésta. Pero esta unidad es recuperable, se hace necesario el trazado de una serie de técnicas o estrategias para restaurar esta condición unitaria del hombre con el Tao y la naturaleza. Unas técnicas que están en consonancia con el carácter práctico de la sabiduría de China. Estas ideas que acabamos de analizar a nivel teórico no tendrían valor por sí mismas si no van acompañadas de una serie de procedimientos prácticos, una higiene de la mente y del pensamiento³⁶. Y será precisamente en la comprensión de la importancia de estas técnicas y su aplicación en la vida diaria en donde se puede divisar el sentido y la lógica de la íntima relación que

³⁵*Huai nan zi* en LOEWE M, The religious and intellectual background, en *The Cambridge history of China vol 1, The Ch´in and Han empires 221B.C.-A.D220* (1995); *op. cit.* p.697.

³⁶ Con este término “higiénico” describe Jullien estas prácticas de control de aliento y meditación:

“Para obtenerla, no se puede contar sólo con la razón, pero tampoco hay que esperar la gracia; es preciso una higiene de la mente, higiene de la mente que es también (y ante todo) la del cuerpo (la respiración, el aliento) : la división conocimiento /fe deja de tener sentido; como tal esa higiene equivale a las reglas de nuestro método, tanto si éstas han servido para dirigir la mente como si son para la meditación”
JULLIEN F, *Un sabio no tiene ideas.* (2001); p.167.

tuvo la práctica de la pintura y el paisajismo con la recuperación de este estado de unidad del hombre y del sabio³⁷.

Pero antes de pasar a analizar estas estrategias de unidad debemos dejar claro dos puntos que hemos analizado en estos dos apartados:

El primero se refiere al concepto de unidad con la naturaleza asimilado al concepto de Tao como unidad del origen y de la unidad del proceso de transformación de éste.

El segundo, y directamente derivado del anterior, trata de señalar cómo ese estado de unidad del Tao del origen y el Tao del proceso (*de*) se asimila al paraíso de los orígenes. Será precisamente en esta noción de paraíso de unidad primera, en donde se puedan encontrar las primeras metáforas que utilizan las imágenes naturales para expresar este anhelo de vuelta a la condición de unidad con el Tao.

³⁷ Según David Hall, *"The most natural place to discover direct expressions of Taoist aesthetic intuitions or insights would be, of course, in the various forms of Chinese art. Éste ve en la esfera del arte Chino (esfera que va desde la pintura la música hasta el tai ji chuan) la aplicación y el ejemplo práctico e donde todas las nociones y conocimientos del taoísmo adquieren sentido, es decir, cobren una dimensión real y de experiencia. HALL D, Process and anarchy. A Taoist vision of creativity. (1978); p.282.*

Estrategias de unidad: Ziran, wuwei. La práctica artística como técnica de unidad. El lugar de unidad, la arquitectura abierta

Ziran, Wuwei:

Estas nociones que vamos a explicar ahora no tendrían sentido sin una aplicación práctica en el nivel de experiencia. Tanto *ziran* 自然 (espontaneidad) como *wuwei* 无为 (no acción) son, si no, una actividad en sí, una actitud que tiene que ver con la experiencia de la realidad.

El término *ziran* se traduce comúnmente como espontaneidad o naturalidad, literalmente significa “así por sí mismo”.³⁸ Es decir *ziran* implica la aceptación de la realidad tal y como viene, una aceptación que a su vez está íntimamente ligada a la adaptación a ese proceso de cambio que se entiende por realidad. Esta adaptación al proceso nos lleva a caminar junto a él, a actuar de acuerdo con su lógica interna, y en la medida en que ya no se intenta perturbar el curso natural de los

³⁸ *Dao fa ziran*, 道法自然 “El curso tiene por norma a lo que es como es por si mismo” LAO Zi, *El libro del curso y la virtud*; Cap. XXV; p.79. En este sentido, el sabio al acomodarse al curso y adaptarse al él mediante la espontaneidad de *ziran*, sigue el mismo funcionamiento que el Tao.

procesos, el sabio llega a experimentar la serenidad de realizar acciones que van unidas y están en consonancia con la armonía del curso.

Es curioso a este respecto que el término *ziran* pasó a ser y es uno de los principales criterios estéticos que permiten evaluar la calidad de una pintura o una obra de arte. Explicar el proceso de apropiación de este término por parte del lenguaje de la estética es algo que dejaremos para más adelante, fijémonos ahora en la propia práctica de la pintura china: el carácter directo de la pincelada no admite cambios ni errores, el pintor en el proceso de realización de una pintura tiene que seguir el propio proceso evolutivo de sus pinceladas, tiene que adaptar la siguiente pincelada a la coherencia formal de la anterior. Se establece una cadena, un proceso de adaptación en el que el pintor tiene siempre que buscar la coherencia formal del proceso creativo. Si seguimos el orden tradicional en el que se enseña la pintura china vemos cómo:

Primero va la línea (*gou* 勾), después el arrastre (*cun* 皴), después el punteado (*dian* 点) y por último la aguada (*ran* 染). El trazado de las líneas marca el principio del proceso que irá tomando cuerpo e integrándose en sus volúmenes a través de los arrastres y de los punteados hasta quedar unificados con las aguadas finales. Éstas irán dando las últimas gradaciones tonales al conjunto general de la composición. A partir de un repertorio abierto de pinceladas el pintor tendrá que ir adaptando unas formas a otras, cómo no hay espacio para

la rectificación solo queda una posibilidad, la aceptación continua de la naturalidad o espontaneidad del proceso creativo³⁹.

En la práctica de la jardinería también podemos ver aplicaciones de este término en la manera de actuar del *fengshui*. Para el *fengshui* hay una serie de formas y de estructuras formales en la naturaleza que son propias para la circulación del *qi*⁴⁰. Pero lo cierto es que no siempre se encuentran estas formas arquetípicas, o simplemente por la razón que sea, la edificación ha de ser en un lugar en donde hay elementos que no favorecen la circulación de *qi*, en este sentido el *fengshui* al presentar un carácter adaptativo evaluará las condiciones favorables y desfavorables compensando formal o simbólicamente aquellos aspectos que están en desarmonía para la circulación del *qi*. La edificación del jardín y su diseño estará siempre en consonancia con las cualidades de circulación de *qi* de un terreno dado, irá siempre en consonancia con la armonía del proceso de construcción en curso para que todos los implicados en él, tanto el paisaje como los que lo habitan vivan favoreciéndose el uno al otro⁴¹.

³⁹ En esta misma línea son ilustrativas los comentarios de Jullien; *“Es sabido que la historia de la estética china, considerada en su conjunto, es la de a evolución que conduce del interés primero y primario, por la semejanza exterior a la superación de esa representación meramente formal de la realidad con vistas a alcanzar la resonancia íntima que la anima mediante la comunión espiritual con ella.”* JULLIEN F, *La propensión de las cosas; para una historia de la eficacia en China.* (2000); p.64.

⁴⁰ El término *qi* se suele traducir como soplo o energía vital. En el pensamiento chino, el mal no es fruto de ningún poder absoluto que se enfrenta al bien, el mal es fruto del estancamiento, en la medicina china muchas enfermedades son fruto del estancamiento del *qi* en el cuerpo humano.

⁴¹ Aquí nos referimos a la práctica del *fengshui* entendida de una manera seria y honesta. Para ver las trampas, y las vicisitudes en las aplicaciones del *fengshui* en la edificación de jardines véase el trabajo de Craig Clunas, en donde se muestra como este tipo de prácticas no fueron siempre tan ideales y tan idílicas. La aplicación del *fengshui* a la construcción de un jardín estaba sujeta a múltiples variaciones que iban

La otra noción que hay que comentar es la de *wuwei*, literalmente *wu* significa sin, nada y *wei* es toda acción humana que *intente* alcanzar un resultado o un objetivo⁴². *Wuwei* tendrá pues el significado de no acción que intente alcanzar un resultado o que tenga un objetivo. Es decir, se trata de abstenerse de acciones que tengan un sentido finalista, que vayan encaminadas a alcanzar algo. El Tao en su funcionamiento y en su transformación hemos visto que sigue las leyes de lo espontáneo (*ziran*), de lo que es así por sí mismo, lo que funciona por sí mismo, en este sentido el sabio al observar la realidad tal y como acontece, opta por el silencio, para dejar que sea el Tao el que se exprese, y opta también por abstenerse de toda acción finalista que perturbe el curso natural de los acontecimientos. Pero para dar una salida a la posibilidad del discurso y la acción y no desembocar en un quietismo absoluto y absurdo ¿cuál sería la palabra, cuál sería el acto que funciona acorde con el transcurrir continuo del Tao?

La respuesta nos lleva al terreno de la comunicación no teleológica, el acto sin finalidad, la palabra no instrumental que abre el significado en un concepción abierta del lenguaje, que *no haciendo no deja nada que no se haga*. El propio carácter de apertura del lenguaje chino facilita aún más esta opción, al ser el ideograma una unidad de imagen y no codificación de sonidos, esta imagen en su descomposición en distintos radicales abre la posibilidad de relaciones y de significados múltiples en poesía. Y es que este carácter abierto e indirecto que se engloba dentro

desde la mayor o menor honradez del maestro de *fengshui* hasta los intereses del propietario de vivienda y el jardín.

CLUNAS C, *Fruitful sites: Garden culture in Ming Dynasty China*. (1996); pp.177-203.

⁴² Véase KIRKLAND R, *Responsible non action*. (2001); p.295.

de esta no acción es en la esfera de las artes en donde podemos ver la aplicación práctica y la riqueza de este concepto.

Esta comunicación indirecta en la esfera de la pintura de paisaje tendría su aplicación en el carácter inacabado y alusivo del trazo. Más que buscar el parecido con la realidad, se busca la interpretación empática de la misma. En la propia estructura compositiva de la pintura, se intenta que los elementos que la componen nunca muestren directamente, sino que están dispuestos de manera que los vacíos y los llenos se compaginen mutuamente para que la mirada viaje por la pintura como si estuviera dentro de un paisaje real. La montaña desaparece tapada por la niebla, o el follaje de los árboles no permite ver con exactitud el pequeño quiosco de la ladera.

Este carácter alusivo también es muy evidente en el arte de composición de rocas extrañas *qishi* 奇石. Éstas siempre aluden a formas de animales fantásticos. Tanto el sentido de la composición que las rige *dieshi* 疊石, como la elección de las rocas, se basan en un criterio anamórfico por el cual una forma puede englobar en su seno infinitas formas posibles. Al igual que lo fuerte surge de lo débil, lo vacío de lo lleno, o la luz engendra la sombra, una forma oblicua da pie a una cóncava en una sucesión que intenta abarcar todos los puntos de vista posibles. Éste carácter de alusión indirecta intenta adecuarse al curso del Tao en su continuo devenir.

En la composición de jardines este recurso alusivo se expresa al igual que en la pintura en la capacidad de velar y desvelar las diferentes partes del paisaje. Las distintas partes que integran la composición del

jardín, arquitectura de pabellones, árboles, montañas naturales y artificiales, estanques, se disponen siempre de manera que en el recorrido que hace el espectador por el espacio del jardín nunca se avista el paisaje en su totalidad. El espacio se va desvelando poco a poco, de manera que la totalidad nunca se expresa sino es a través de sus diferentes partes. Este principio de ocultamiento y alusión se manifiesta de manera muy elocuente en la novela *Sueño en el pabellón rojo* en donde en la visita que hacen los personajes al *Jardín de la Vista Sublime* se nos dice:

“Hizo que volvieran a abrir la puerta, y entraron sólo para encontrar que una verde colina les impedía la visión. Los secretarios lanzaron una exclamación de aprecio por el detalle.

– De no ser por esta colina – observó Jia Zheng– , uno abarcaría de un vistazo todo el jardín con solo cruzar la puerta, lo que resultaría bastante soso.

– Sin duda –coreó la compañía–.Sólo un jardinero de gran talento puede haber concebido algo así.”⁴³ (TEXTO 11)

Vemos cómo aquí la disposición de una montaña delante de la misma puerta del jardín hace que se oculte el paisaje para así continuar con el juego que se plantea en el recorrido por el jardín. Así pues, esta comunicación indirecta, esta no acción que actúa de acuerdo con el Tao es otra de las estrategias, que aplicadas al lenguaje estético, nos da la

⁴³ CAO X, GAO E, *Sueño en el pabellón rojo*; p.349.

clave para comprender cómo el artista del paisaje o el pintor se adecua a este transcurrir del Tao emulando no la apariencia externa de las formas sino el modo de actuar del mismo. ⁴⁴

Arquitectura abierta

Siguiendo con este sentido abierto del lenguaje de la estética china, habría que analizar cómo éste, en su aplicación a la arquitectura, nos da una concepción del espacio en donde por encima de todo se destaca la integración entre los espacios interiores y exteriores.

Pero para iluminar mejor este sentido integrador de espacios de la arquitectura es conveniente examinar el significado del carácter *jing* 景 (paisaje),⁴⁵ y su interacción con el carácter *qing* 情 (emoción).

El paisaje engendra la emoción y la emoción engendra un paisaje mental, los dos conceptos están en íntima reciprocidad en la experiencia estética, sin emoción no hay paisaje y sin paisaje no hay emoción. El

⁴⁴ Es ilustrativa la expresión que se utiliza en chino moderno para ilustrar “pintar del natural”, *xiesheng* 写生, literalmente significa “escribir vida”, es decir no hay distinción entre obra de arte y naturaleza, esta es naturaleza, ya que la obra de arte en su imitación del fluir cósmico del Tao es una parte del mismo.

⁴⁵ En chino paisaje se puede decir de dos maneras; *shanshui* 山水 (montaña –agua) o *fengjing* 风景. Si la primera la vamos a examinar a través de la idea de centro en el siguiente capítulo esta segunda nos sirve para ilustrar como el concepto de paisaje alude dentro de sus significaciones a este tema de la unidad del sabio con la naturaleza o el Tao .

concepto de paisaje surge así sólo en un nivel en donde la experiencia estética tiene lugar, cuando la emoción se hace paisaje y viceversa, y cuando hay una comunión total entre sujeto y objeto. En este sentido hay un carácter de interacción mutua, no se puede entender el uno sin el otro, tanto el entorno natural como el paisaje de la pintura o de la poesía tienen la misma naturaleza, puesto que los dos manan de la misma fuente, la unión del sujeto con el Tao. Así la experiencia estética desde este punto de vista tiene un carácter único e inseparable, el paisaje real no es distinto del paisaje imaginado puesto que los dos pertenecen a la esfera del sentimiento y la emoción en cuanto entran en juego recíproco. Los dos paisajes (el real y el evocado) se engendran el uno al otro en el centro de la emoción de la experiencia estética. Pertenecen, pues, a la unidad recíproca y al movimiento de un único proceso de realidad que implica tanto al sujeto como al objeto.

Pero para que esta unión de uno y otro tenga lugar, habrá que habilitar un espacio propicio para esa contemplación. Esta es la función que tendrá la arquitectura de los jardines en China, la de acotar, acondicionar un espacio en donde esa unidad empática entre emoción y paisaje tenga lugar.

De esta manera creemos que la originalidad de la arquitectura de los jardines chinos radica en este compromiso, esta necesidad de crear espacios en donde pueda haber esa interacción entre espacio interior, en donde el paisaje entre dentro de la arquitectura sin violarla, y la arquitectura se integre dentro del paisaje haciéndose un elemento más del mismo.

La forma de *ting* 亭 (quiosco) será, desde este punto de vista, la que mejor ilustre este concepto, una estructura que se abre al exterior creando a la vez un espacio interior, una forma estructural que es la materialización plástica del término *guan* 观 (vista). Con este término se llamaba en los primeros jardines imperiales a los caminos que conectaban los palacios y que tenían la suficiente envergadura para el transporte del emperador y su corte. También se le llamaba con este término a los lugares que por su especial emplazamiento y la buena circulación del *qi* eran privilegiados para la contemplación de una escena natural. Dentro de las implicaciones de *guan*, ya desde sus comienzos, la contemplación es el concepto principal que lo articula, o más bien la elección del espacio que invita a mirar el paisaje.

No obstante, *guan* no hace referencia a ninguna estructura arquitectónica, es un concepto móvil que se puede aplicar en cualquier forma arquitectónica. La forma de quiosco es la que mejor ilustra el sentido del término *guan*, ya que éste se emplazará siempre en lugares en donde se tenga una vista privilegiada del conjunto del paisaje. Dentro de las múltiples formas arquitectónicas que encontramos en el jardín, pabellones, puentes, caminos o pasadizos, el quiosco es la forma privilegiada y que mejor se adapta al devenir del viaje en la contemplación y el juego que se plantea en los jardines. Es un espacio en el que el contemplador descansa, en donde se refugia de las inclemencias del tiempo atmosférico. Es un espacio definido por su vacío, por la ausencia de muros que permiten crear un espacio intermedio, un espacio central, un punto de vacío en donde el

espectador puede llevar a cabo la experiencia de esa unidad empática, ese punto de vista global que le permite observar los movimientos del Tao en su fluir.

De esta manera, situados en el espacio privilegiado de contemplación del Tao, estamos preparados para poder analizar las implicaciones que el otro término que designa paisaje, *shanshui* 山水, tiene con esta idea de espacio central y punto privilegiado de unión con el Tao. Un tema que examinaremos en el apartado inminente.

LAS IMPLICACIONES DE LAS IMÁGENES DE LA MONTAÑA Y EL AGUA CON LA IDEA DE CENTRO.

Introducción

Como hemos visto *shanshui* es el otro término en chino para designar paisaje. A la hora de analizar éste, más que hacer un examen etimológico del término, nos vamos a centrar en el abanico de posibilidades que ofrecen las significaciones de las imágenes de montaña y agua y su relación con la idea de centro. Creemos que este rodeo puede ayudar a iluminar una de las múltiples significaciones que tuvo la concepción del paisaje en China. Adentrándonos por este camino intentaremos comprender mejor el funcionamiento y la vida de estas dos imágenes examinando la variedad de implicaciones que conllevan así como la rica asociación de significados culturales.

El significado que aquí le damos al concepto de centro⁴⁶ parte, en un primer lugar de una dimensión simbólica que luego se bifurcará en plasmaciones concretas que atienen a un significado espacial y geométrico.

Primeramente partimos del concepto de centro como espacio simbólico de manifestación de lo sagrado que Mircea Eliade ha establecido en sus numerosos ensayos. Para Eliade el centro es *“Un lugar sagrado por excelencia. Aquí en este Centro, lo sagrado se manifiesta de modo total, sea de forma de hierofanías elementales [...] sea bajo la forma más elevada de epifanías directas de los dioses”*.⁴⁷

En este sentido, el centro será el espacio simbólico en el que se accede a la unión con el Tao tanto a nivel social como individual. No obstante, el concepto de centro, aplicado al análisis del paisajismo, no se queda sólo en un nivel simbólico, ya que esta concepción tendrá su plasmación plástica. Las representaciones cosmológicas tienen el centro como punto de intersección de los dos ejes vertical y horizontal que se corresponde con las cuatro direcciones del universo⁴⁸. En el trazado de las ciudades, de los jardines y del espacio del templo taoísta y budista, será el eje axial el que marque la organización del espacio.

⁴⁶ Se utilizaran distintos términos como “centro matriz”, “matriz central”, “imagen del centro”, “centro axial”, “centro espiritual”, “concepción del centro”, “centro individual”, “centro civilizado”, “punto central del universo”, “paraíso del centro”, “centro cósmico”. Todos ellos pertenecen a un mismo espectro semántico que arranca de la concepción del centro como espacio simbólico sagrado y su plasmación en un centro espacial y geométrico.

⁴⁷ ELIADE M, *Imágenes y símbolos*. (1989); p.42.

⁴⁸ Este esquema cosmológico será analizado más adelante.

Estos ejemplos nos muestran la utilización de un concepto de centro geométrico y espacial que como demostraremos en este trabajo no es sino una consecuencia directa de una concepción del centro como espacio simbólico y sagrado.

Así el significado que el centro como espacio simbólico adquiere en la cultura China, tiene una dimensión individual, en la medida en que es el espacio en el que el sabio se sitúa para ir en unión con el Tao. Y también va hacia una visión de lo social y lo político. El espacio cosmológico establecía una triada que unía al cielo, el hombre y la tierra, siendo el hombre el punto de mediación entre uno y otro. Y esta función de comunicador, de mediador entre un espacio y otro es la que tendrá la figura del rey, el soberano que situado en ese centro, es el comunicador, el que interpreta las leyes del cielo⁴⁹ para que estas se cumplan en la tierra.

De esta manera, tanto la imagen de agua como la de montaña irán conectadas a éste concepción del centro simbólico en sus dos dimensiones, lo individual y lo social. Por un lado, la imagen del agua atenderá a una concepción en la que el centro, al relacionarse con el espacio del agua, se transmuta en principio femenino, adquiere dimensiones de matriz, de gran fuente primordial de la que todo mana pero que nunca se agota y que se relacionará con la imagen de *dong-*

⁴⁹ La noción de Cielo en la cultura china no tenía las alusiones que la ortodoxia cristiana le dio en Occidente, como comenta Jullien cielo funciona “*como fondo de lo natural y base de la sabiduría, como base eminentemente natural provista de la evidencia y no como base metafísica ni construida*” JULLIEN F, *Un sabio no tiene ideas* (2001); p.150. En este sentido interpretar las leyes del cielo significa interpretar los movimientos del Tao para adecuar así la sociedad en armonía con el movimiento de éste.

tian (caverna–paraíso). Por el otro lado, La montaña será el espacio en donde moran los inmortales y las divinidades taoístas y el símbolo del centro o *axis mundi*,⁵⁰ a partir del cual se despliegan las cuatro direcciones del universo que conformarán el espacio cosmológico. La imagen de la montaña tendrá también, dimensiones que atienden al espacio individual y al social en dos sentidos:

El primero, en un nivel individual, el sabio estará en continuo contacto con esa fuente, o centro matriz de la que manan todos los seres, al igual que estará situado en el centro de ese eje cuatripartito de la cosmología. Desde la cima de la montaña (lugar que simboliza el punto de vista de la globalidad) puede observar desde un espacio privilegiado, la unidad de los continuos procesos múltiples de transformación del Tao y fusionarse con él. El segundo, en la esfera social, el sabio será sustituido por la figura del soberano, el cual es el centro de la triada, cielo, tierra, hombre. Situado en el pico de la montaña, centro de los cuatro ejes que conforman el espacio cosmológico, hará que esta imagen adquiera connotaciones políticas como símbolos de prosperidad, armonía en la sociedad, lugar en el cual, las energías del universo se renuevan y se reciclan.

⁵⁰ Veáse ELIADE M, *Imágenes y símbolos*. (1989).

La imagen del agua como centro matriz y fuente

Como hemos señalado anteriormente, el concepto de Tao tiene como uno de sus múltiples sentidos la noción de caos primordial de los orígenes, la potencia inmanifestada de la que surgen y vuelven todos los seres. Este sentido de caos primordial de los orígenes se puede relacionar con la idea de centro tal y como se encuentra en el libro de Zhuang Zi y su alegoría del Emperador del Centro Caos (*hundun*):

“El soberano del mar meridional se llamaba Rápido (hu); el soberano del mar septentrional se llamaba Veloz (shu); el soberano del

mar central se llamaba Indeterminado (hundun)⁵¹. A menudo Rápido y Veloz se reunían en los dominios de Indeterminado, quien los recibía con grandísimo regalo. Concertáronse un día Rápido y Veloz para volver a Indeterminado sus bondades, y se dijeron; “Todos lo hombres tienen orificios por los que ven, oyen, comen y respiran; sólo a él le faltan. Probemos a hacérselos”. Y así le fueron haciendo un orificio cada día. Al séptimo Indeterminado Murió.” (TEXTO 12)

Este pasaje susceptible de múltiples y diversas interpretaciones, nos interesa para ver cómo el espacio central es en el que el soberano de lo indeterminado, del caos que aún está en plena potencia, se instala y acoge a todos los seres sin distinción. El espacio del Tao en su aspecto de caos primordial se asimila con una idea de centralidad, de núcleo y eje a partir del cual tienen lugar la expansión de los procesos de *los diez mil seres* y su movimiento de retorno a la matriz de la que surgen. Y es que esta matriz, esta central ectoplásmica que es el origen de todos los seres se acerca a la idea de agua, o mar primordial central, de nuevo es en el libro de Laozi en donde podemos leer:

*“El curso es vacío que mana,
Mas su uso no alcanza nunca plenitud.
Abismal,*

⁵¹ En la traducción que manejamos los caracteres *hundun* se han traducido por Indeterminado, sin embargo siguiendo las interpretaciones de Girardot, el significado *hundun* también se puede interpretar como caos primordial ya que indeterminación no es sino una de las atribuciones que se le da al caos primordial en el pensamiento de Zhuang Zi.
-Zhuang Zi, *Zhuang Zi, Maestro Tsé.*” Libro. VII; p.97.

Diríase el antepasado de todos los seres.
Mella lo agudo,
Deslía lo enredado,
Templa lo luminoso,
Se confunde con el polvo.
Profundo,
Diríase perpetuo.
No se de quien es hijo,
Parece anterior al emperador [del cielo].”⁵² (TEXTO 13)

Este pasaje en un principio poco esclarecedor para lo que queremos mostrar, se ilumina mejor cuando se examinan los caracteres del primer verso, *daochong* 道冲. Como se lee en el comentario de Wang Bi 王弼 (226– 249), el carácter *chong* alude a una corriente de agua que brota hacia arriba. El carácter se compone de dos partes, la imagen del agua y la imagen del centro como vacío y recipiente, es decir agua que brota de una fuente. El carácter que sirve para designar centro (*zhong* 中) toma aquí las dimensiones de manantial y fuente, de espacio vacío que nunca se llena ni nunca se acaba, “*mas su uso nunca alcanza la plenitud*”.

El Tao es una matriz que incluye una noción de centro dentro de su espectro semántico, a la vez que la del agua. Las dos imágenes que componen el carácter *chong* (centro y agua) son la fuente, el caos de los orígenes, representado por 渊 *yuan* (lo abismal) y 湛 *zhan* (lo profundo), dos términos que están relacionados íntimamente con la

⁵² LAO Zi, *Dao De jing*; Cap. IV; p.37.

noción de agua, el primero referido a las aguas de las profundidades abismales y el segundo en el sentido de profundidad y hondura. El hecho de que estos tres caracteres *chong, yuan y zhan* lleven el radical ⁵³de agua no hacen sino corroborar con más fuerza la relación que hay entre el concepto de Tao con la imagen de centro y receptáculo y la del agua como mar primordial o caos de los orígenes.

Así pues esta noción de centro acuático y caos primordial, que es la fuente de todos los seres, se relaciona a su vez con la imagen del valle que remitirá a la idea de lo femenino.

Lo femenino en el Tao Te ching se define como un ente primordial y abstracto que se expresa por la metáfora del valle, símbolo del vacío y punto en el cual los ríos confluyen en su bajada por las corrientes montañosas:

“El espíritu del valle no muere”,

se dice de la hembra oscura.

“La puerta de la hembra oscura”

se dice de la raíz del cielo y de la tierra.

Infinitamente sutil, parece perpetua.

Se usa sin que se consuma.”⁵⁴ (Texto 14)

⁵³ Radical es la unidad mínima de composición de un carácter. En la lengua china se distinguen alrededor de 230 radicales básicos a partir de los cuales se compone la unidad del ideograma chino.

⁵⁴ LAO Zi, *Dao De jing*; Cap. VI; p.41.

Como comenta Anne Helene Suárez, el carácter *gu* 谷 que significa valle, etimológicamente remite a la noción de arroyuelo que nace de un manantial en las montañas. Así el valle remite, una vez más a la imagen del manantial y el receptáculo, como principio pasivo del que continuamente brota la vida. Con la noción de *pin* 牝 (hembra oscura) se nos viene a añadir de nuevo el sentido de vacío que mana y de matriz de la que surgen el Cielo y la Tierra. Este concepto de hembra no se refiere al concepto de yin que siempre va acompañado de su antepuesto yang, sino que, es una entidad autónoma que se relaciona con lo oscuro *xuan*, lo terráqueo y lo primordial.

La noción de valle como principio que nunca se agota y que permanentemente recibe la tenemos también en el libro de Zhuang Zi:

“Iba Calina hacia el este camino del Gran Valle, cuando topó con Brisa en las orillas del mar oriental.

–“¿A dónde vais?”– preguntó Brisa

–“Al Gran Valle”– respondió Calina.

–“¿Y para qué?”– tornó a preguntar Brisa

–“El Gran Valle es algo donde por mucho que viertas agua, nunca rebosa; y por más que saques, jamás se vacía.”⁵⁵ (Texto 15)

⁵⁵ Zhuang Zi, *Zhuang Zi “Maestro Tsé”*; Libro. XII, Cap. XI; p.133.

El Gran Valle en su carácter insondable y oscuro desemboca en la idea de agua, como mar primordial, centro, como principio elástico e inconsistente que penetra por todos los rincones del universo.

De esta manera la concepción del centro relacionada con la imagen del agua nos remite a un ente primordial, acuoso, relacionado con lo femenino, perpetuo y terráqueo del que surgen todos los seres, un principio creativo, un útero materno en el que la materia y el universo continuamente se están renovando.

Una noción, la de útero materno, y centro matriz que en su aspecto terráqueo y telúrico a su vez se puede relacionar con la imagen de la caverna. En la obra titulada *San tian nei jie jing*, una obra que data del siglo V podemos leer:

“After this, in the midst of obscurity was born the Empty Grotto[k’ung t’ung].

Inside of the Empty Grotto was born the great Non-Being. The Great Non-Being was transformed [pien hua] into the three ch’i.”⁵⁶

En este pasaje se ve la clara relación que hay entre la imagen de la caverna y la de útero materno a través de la imagen de *kongdong* 空洞, la caverna del vacío primordial a partir del cual surge la manifestación de todos los seres.

⁵⁶*Explicación de la doctrina de los tres cielos, San tian nei jie jing* 三天内接经 en SCHIPPER, K, *The taoist body*. (1978); *op. cit.* p.362.

Pero en chino existen diversos ideogramas para designar caverna, los que más nos interesan en nuestro análisis son *xue* 穴 y el que acabamos de ver, *dong* 洞. El primero, *xue*, es un término muy utilizado tanto en el *fengshui* como en la medicina china. Hace mención a los puntos, a los lugares tanto del cuerpo humano como del paisaje en donde el *qi* está concentrado en grandes proporciones (Ilustraciones 1–3). También hacen las funciones de puertas de este mismo *qi*. *Xue* es una especie de centro neurálgico, una actualización a partir de la cual la concepción del Tao, como mar de los orígenes y fuente de la que todo surge, toma cuerpo y se encarna en esta imagen de la caverna.

A través del examen de este término y de su utilización en el *fengshui* podemos ver como la imagen de la caverna como receptáculo y fuente de energía vital, relacionada con el agua, funciona como requisito indispensable en la edificación de pabellones, quioscos, pagodas, templos, monasterios o tumbas que estén integrados dentro del paisaje natural, así como en la estructuración de los espacios del jardín o la elección del lugar para edificar la capital del imperio.

En los textos en donde se explica como elegir y descubrir el lugar, *xue*, o punto neurálgico donde el *qi* es más intenso, se utilizan siempre palabras que tienen relación con el embarazo, la gestación y el sexo femenino (Ilustraciones 4–6):

“El embrión alude a la caverna, al igual que el embarazo de mujer [...] La montaña, para formar la caverna y su embrión, utiliza el qi de su

cordillera como alimento vital. La acumulación de qi forma la concepción, el movimiento del qi, gestación, lo mismo que una mujer embarazada, puede concebir, puede gestar."⁵⁷ (Texto 16)

En este texto la caverna se asimila a la forma vaginal y uterina del sexo femenino, una asimilación simbólica que señala la concentración de *qi* que es necesaria para engendrar la vida. De hecho si se examinan los mapas y los croquis que trazan los maestros de *fengshui* se ve muy claro como la elección del punto central de *xue* tiene un parecido visual muy evidente para con la forma uterina y vaginal.

Por otro lado, el ideograma *dong*, conecta este carácter telúrico, terráqueo y femenino de la imagen de la caverna con el aspecto solar del concepto de cielo- paraíso. Éste en su composición, también lleva la imagen del agua. El agua como elemento fluyente que interconecta a *tian* (cielo, paraíso) y a la caverna. Se forma así una imagen muy recurrente en la religión taoísta que es la de *dong-tian* (caverna-paraíso):⁵⁸

⁵⁷ MENG H, *Xue xin fu zheng jie* 雪心賦正解 en LIU P, L, *Fengshui, Zhongguo ren de huanjing guan*, (2002); *op. cit.* p.19.

⁵⁸ El término *tian* en este contexto hace referencia más al mundo que existe dentro de las cavernas, a los paraísos de los inmortales. En este sentido la traducción por "cielo" se refiere más a la acepción de cielo como espacio paradisiáco de la religión cristiana, que la denominación más física y material.

“Dong (cave) means dong (to be connected with)⁵⁹. Cave (-heavens) are connected with heaven above, and with Earth below, and within them the divine immortals move across (the boundaries of) the mysterious realms. Under heaven there are ten great cave (-heaven)s and thirty-six small cave (heaven)s, all of wich exist in a vast stretch of the Great Void. There are no cave (-heave)s which are not mutually connected. Those divine immortals, who assume natural shape when (their substance) is piled together and become vapour when it is dispersed, have a natural ability to move around (through Heaven and earth and various dong-tien), with freedom of passage and without encountering any impediment or block.”⁶⁰

Como vemos esta imagen de *dong-tian* funciona en el imaginario mitológico de la religión taoísta como los receptáculos, las moradas en donde los inmortales viven. También describe un lugar, un espacio sagrado en donde el hombre común puede acceder a los paraísos de los inmortales. *Dong-tian* se configura como un centro del mundo, un espacio simbólico en donde lo sagrado se manifiesta, en donde el hombre experimenta lo sagrado y adquiere la unión con el principio primordial del cosmos. La imagen de *dong-tian* dio pie a la construcción de templos y monasterios taoístas, situados en lugares de paisajes reales concebidos como puertas simbólicas al mundo de los

⁵⁹ El autor hace un juego de palabras fonético entre el carácter *dong* 洞 (caverna) y *tong* 通(fluir)

⁶⁰ Dao Zang, *Taishan dongxuan lingbao jiugu miaojing*, en Véase MUNAKATA, K, *Misterious heavens and Chinese classical gardens*. (1988).

inmortales⁶¹. De hecho, las diez grandes *dong-tian*⁶² junto con las treinta seis pequeñas cavernas–paraíso todas corresponden a espacios reales que aún se pueden encontrar y en donde todavía existe culto.⁶³

De esta forma el término *dong-tian* al situarse como morada, como red simbólica a través de la cual los inmortales viajan en sus canales de soplo vital por el mundo, nos sirve para conectar con la imagen de la montaña y su relación con el centro. Estas *dong-tian*, a menudo están situadas en montañas, lugar éste, que se configuró tanto como espacio de gran concentración de *qi* (en donde el sabio se sitúa para acceder a la unión con el Tao), como de lugar en donde moran los inmortales, es decir como espacio fuente, espacio centro en donde los inmortales, la expresión más elevada de alguien que ha alcanzado la total unión con el Tao, cabalgan las nubes, ebrios de éter.

⁶¹ Masperó es bastante elocuente, al describir como en la dinastía Han, periodo de apogeo de la religión taoísta, existía la costumbre de ir a las montañas en busca de estas cavernas en donde se encontraban los inmortales, para que estos les revelaran el secreto de las prácticas para obtener la inmortalidad.

Véase MASPERO H, *El taoísmo y las religiones de China*. (2000); p.293.

⁶² En este sentido conviene aclarar que el centro entendido en esta dimensión de espacio sagrado no funciona “con las implicaciones geométricas que el otorga el espíritu científico occidental [...] todas las civilizaciones orientales conocen un número ilimitado de Centros y aún más cada uno de estos centros se considera y aún se denomina “Centro del mundo”. Se comprende pues la cantidad de cavernas cielo y su jerarquía dentro de la religión taoísta.

Eliade M, *Imágenes y símbolos*. (1989); p.43.

⁶³ Véase, SHA M, *Dong-tian fu ti, daojiao gongguan shenjing*. (1994).

La morada de los inmortales.

El eslabón que nos permitirá enlazar la imagen la imagen del agua como centro matriz⁶⁴ con la imagen de la montaña será un concepto híbrido que une a los dos. La imagen de *kongtong* 崆峒 la montaña

⁶⁴ En este sentido, la idea de centro asimilada al agua como espacio simbólico del origen presenta un amplio campo semántico, que va desde el caos primordial, la imagen del valle, la gestación y el útero como metáfora de lo fértil y la concentración de energía, y la caverna y la montaña caverna como lugar y centro que es el último eslabón de la cadena de este amplio espectro temático.

caverna. En ésta el mítico Emperador Amarillo Huang Di, subirá para iniciarse en los secretos para obtener el Tao (Zhuang Zi capítulo XXII). En la montaña caverna es en donde el maestro Guang Cheng 广成 instruye al Emperador amarillo, y desde donde partirá para alcanzar la unión mística con el Tao como se puede leer al final del pasaje:

*“Por eso ahora he de abandonarte, pues debo cruzar las puertas del infinito para vagar por los campos ilimitados. Brillaré con el sol y la luna, me haré uno con el Cielo y la Tierra.”*⁶⁵ (Texto 17)

En el libro de Lie Zi encontramos otra narración que tiene como protagonista al Emperador Amarillo. Esta vez la acción se sitúa en la montaña *Kongtong* 空峒, lugar desde donde consigue acceder a visualizar la continua transformación del Tao:

“En las desembocaduras de los ríos se crían nos diminutos insectos llamados jiaoming. Vuelan en densas bandadas y se reúnen en las pestañas de un mosquito sin tocarse entre sí. El mosquito no siente sus idas y venidas, ni advierte que los tiene posados encima. Aunque Li Zhu y Zi Yu, en pleno día, se frotaron bien los ojos y fijaron su intensa mirada fueron incapaces de verlos. [...] Tan solo Huang di y Rong Chengzi, después de ayunar durante tres meses en lo alto del monte

⁶⁵ Zhuang Zi, *Zhuang Zi, Maestro Tsé*; Libro. XI; Cap. III p.119.

*Kongtong y haber conseguido anular su mente y suprimir su cuerpo, poco a poco, con la mirada de su espíritu, los vieron como inmensas moles de altas montañas y los escucharon con su audición interior como el fragoroso ruido del trueno.*⁶⁶

(Texto 18)

En este texto, el movimiento de los microscópicos insectos, *jiaoming* 焦螟, sirve como metáfora que ejemplifica el movimiento del Tao en su discurrir. Sólo aquellos que entran en el espacio de la montaña, el espacio sagrado y central y se hacen uno con el Tao pueden disfrutar de la inmensidad que encierran sus sutiles movimientos y pasar a fundirse con éstos. Aquí, el símbolo de la montaña caverna señala claramente su función de espacio central-sagrado en donde el sabio o el asceta pueden unirse con el Tao.

Por otra parte, vemos también como la imagen de montaña caverna, al igual que la de *dong-tian* une los aspectos solares del cielo y la montaña con los aspectos lunares y terráqueos de la caverna⁶⁷. Una imagen que nos hace desembocar directamente en el mito de la creación del universo.⁶⁸ A partir del caos primordial (el Tao como fuente

⁶⁶ LIE Zi, *El libro de la perfecta vacuidad*; Libro. V; p.106.

⁶⁷ Los comentarios que hace Schipper son esclarecedores al respecto “*At the very beginning, the Tao becomes the Empty Grotto, k’ung t’ung, a name equivalent, with a variant reading, to the mythological Cavernous Mountain known as K’un lun. This hollow mountain is situated right under the polar Star, which in classical numerology has the emblematic value of one. Thus, it would seem to me that K’UN t’ung, k’un lun, and hun t’un are semantically related.*”

SCHIPPER, K, *The Taoist body*. (1978); p.366.

⁶⁸ Girardot presenta un interesante estudio en donde se analiza a partir del significado del concepto de caos hace un recorrido por toda la problemática que plantea la reconstrucción de la mitología china. Para ver el problema de los mitos de la creación véase los capítulos seis y siete de la obra que citamos a continuación:

y centro del que todo nace y muere) surgirá la montaña primordial el monte Kunlun 昆仑. Éste será el punto de nacimiento de la transformación, y a su vez el punto a partir del cual el sabio podrá volver a la unidad indiferenciada del Tao de los orígenes.

En el libro de Zhuang Zi se alude a la imagen del monte Kunlun como arquetipo de montaña centro y meta espiritual, en el capítulo titulado *Viaje boreal de entendimiento* se puede leer:

*“Con respuestas sin contenido a preguntas vacías, por fuera no se puede ver el universo, y por dentro no se puede conocer el Gran Principio. Y así no es posible cruzar las alturas del Kunlun, ni moverse libremente por la Gran Vacuidad.”*⁶⁹ (Texto 19)

En este caso el monte Kunlun, al igual que *Kongtong*, se concibe como un lugar de transición, el punto central⁷⁰, eje que comunica las esferas del cielo y de la tierra. Es el espacio sagrado que lleva más allá, hasta el “vacío supremo”, el estado indiferenciado e inocuo en el que se ha

GIRARDOT, *Myth and meaning in early Taoism*. (1983).

⁶⁹ Zhuang Zi, *Zhuang Zi, “Maestro Tse.”* Libro. XXII; p.227.

⁷⁰ Interesa señalar en este punto el comentario que hace Mircea Eliade sobre ciertas prácticas chamánicas “*al batirlo (se refiere al tambor utilizado para el trance), el chaman se siente proyectado junto al Árbol del mundo. Nos encontramos ante un viaje místico al centro y después a lo más alto del cielo*” En este pasaje el espacio del centro, al igual que en simbolismo del monte *Kunlun*, es el punto a partir del cual se accede a la unión mística con el principio primordial del universo. Eliade comenta que esta serie de prácticas pertenecen a unos tipos de “*ritos de ascensión que tienen lugar en el centro* (como espacio simbólico de la raíz donde nace del universo).” ELIADE Mircea, *Imágenes y símbolos*. (1989); p.49.

disuelto toda noción dualística de espacio, tiempo, verdad, mentira. Un estado de unidad intrínseca de todos los elementos del universo.

No es de extrañar, que siguiendo la lógica de situarse en el origen de las cosas, los inmortales establezcan sus asentamientos en este arquetipo de montaña primordial.

Las moradas de los inmortales, tal y como se encuentran descritas en el libro de Zhuang Zi así como en otros textos taoístas como el libro de Lie Zi obedecen a descripciones sobre los parajes paradisiacos situados en montañas que si no llevan el nombre de monte Kunlun, son montañas que ofrecen versiones distintas de un mismo tema, la montaña como lugar del centro en donde se accede a la comunión con el Tao y los inmortales.

En el Libro V del libro de Lie Zi encontramos una detallada descripción de estos paraísos de los inmortales:

“Al este de Bohai, a no sé cuántos millones de li, existe un gran abismo, un enorme valle sin fondo. Se llama Guixu. Todas las aguas a él afluyen, las aguas de los ocho límites y las nueve ubicaciones (todas las aguas de la tierra)⁷¹, y las de la Vía Láctea. A él todas afluyen sin que su contenido aumente o disminuya. En medio se encuentran cinco montañas. La primera se llama Daiyu, la segunda Yuanjiao, la tercera Fan hu, la cuarta Yingzhou y la quinta Penglai. La base de estas montañas tiene una circunferencia de treinta mil li, y su cumbre plana,

⁷¹ Nota del traductor.

mide nueve mil li. Aunque son vecinas, están separadas entre sí por una distancia de sesenta mil li. Todos los edificios y templos que en ellas hay son de oro y jade; las aves y bestias, todas de colores puros y muy vivos; árboles de perlas y gemas se extienden en frondosos bosques, y las flores y los frutos, de exquisito sabor, preservan a quien los come de la vejez y la muerte. Sus habitantes son todos Inmortales y Sabios. Día y noche vuelan con fantástica rapidez para visitarse unos a otros. La base de estas cinco montañas no era estable sino que se desplazaba siguiendo el movimiento y la ondulación de las aguas. Los Inmortales y los Sabios, molestos se quejaron al emperador. Éste temeroso de que las montañas derivaran al chocar contra el límite de Occidente y los sabios perdieran su morada, dio órdenes a Yu Jiang. Este hizo que quince tortugas gigantes sostuvieran con sus cabezas las cinco montañas. Las quince tortugas divididas en tres grupos, se relevarían cada sesenta mil años. Así fue como las cinco montañas se afirmaron y dejaron de desplazarse.”⁷² (Texto 20)

Lo primero que nos interesa destacar de este texto, es asimilación que se presenta con el concepto de valle y abismo del que todos los seres nacen. En este lugar, la tierra de Guixu 歸墟, todas las aguas afluyen desde todas las regiones del universo y nunca se agotan ni se desbordan, es una clara similitud con el concepto de valle y de caos primordial que veíamos en el Tao Te ching. Una imagen que nos pone

⁷² LIE Zi, *El libro de la perfecta vacuidad*. Libro. V; p.105.

en relación con la idea de centro matriz y fuente de la que surgen y mueren continuamente los seres.

Sobre estas aguas primordiales se establecen las cinco montañas que siguen el esquema cosmológico de la teoría de los Cinco Elementos (que comentaremos en el siguiente apartado)⁷³. En este paraíso de los orígenes anclado en la matriz central de donde surge el universo, se encuentran las frutas de la inmortalidad, al igual que se encuentran los inmortales y sabios que han alcanzado la unión con el Tao.

Una descripción más detallada sobre el aspecto que tienen los inmortales la encontramos en el libro de Zhuang Zi:

*[...] en la remota montaña Gushe habitan hombres espirituales, de piel blanca como la nieve, y por su belleza y dulzura semejantes a una doncella. No se alimentan de los cinco cereales, sino del viento que aspiran y del rocío que beben. Cabalgan las nubes, montan voladores dragones y así viajan hasta más allá de los cuatro mares. Fijando su espíritu hacen que los seres no sufran menoscabo, y que maduren las cosechas [...]*⁷⁴ (Texto 21)

En el libro de Lie Zi también se encuentra una descripción similar de la montaña primordial plagada de inmortales:

⁷³ Según esta teoría cosmológica, el universo es una unidad de proceso que gira en torno a la sucesión de cinco fases en las que la supremacía del principio *yin* y del principio *yang* se va alternando según la fase. El número cinco será el eje a partir del cual gire esta teoría de correspondencias, existen cinco elementos, cinco puntos cardinales, cinco colores, cinco sabores etc.

⁷⁴ Zhuang Zi, *Zhuang Zi, Maestro Tsé*, Libro. I; p.38.

“Los montes Lie Gu se encuentran en la isla de Haihe (Río marino). En ellos moran unos espíritus que inhalan el viento beben el rocío y no necesitan alimentarse de los cinco cereales. Su mente es como un profundo manantial; su cuerpo, como el de una virgen [...] El yin y el yang siempre están en armonía: el sol nunca deja de brillar, ni se altera el curso de las estaciones, y la lluvia y el viento son siempre moderados [...]”⁷⁵

(Texto 22)

En los dos textos se hace referencia al poder mágico que estos seres tienen de hacer madurar cosechas y que proviene del antiguo poder del chamán (arquetipo también de sabio-soberano) como mediador e interlocutor entre cielo y tierra, el cual era responsable del control de la lluvia y los fenómenos meteorológicos a través de la comunicación con los espíritus y los ancestros. Este poder de mediador entre cielo y tierra se atribuía a la figura del rey sabio, el cual, situado en el centro, es el que desde su posición privilegiada puede gobernar el mundo en armonía.

Llegamos así al punto en el que saltamos de la esfera de lo individual hacia la esfera de lo social, en la medida en que esta concepción de la montaña central⁷⁶ como espacio de comunicación con los inmortales y

⁷⁵ LIE Zi, *Libro de la perfecta vacuidad*, Libro. II; p.56

⁷⁶ Con el término montaña central nos referimos a la montaña que en el esquema cosmológico se colocaba en el centro como punto de origen del universo. Existían además cuatro montañas que correspondían cada una a un punto cardinal, de manera que el esquema quedaba formado por dos líneas vertical y horizontal que formaban una cruz.

meta para alcanzar el Tao servirá para diseñar un espacio cosmológico que tiene al soberano situado en ese centro como eje a partir del cual organizar toda la esfera secular. El concepto de centro simbólico de punto de unión con el Tao pasa a materializarse en un concepto de centro espacial y geométrico que pasaremos a analizar.

La montaña central y el simbolismo del centro cosmológico.

La representación simbólica del universo en China, desde muy temprano se asimila a la forma cuadrada cruzada por dos ejes, vertical y horizontal y la supremacía del centro de esos mismos ejes que se relacionaban con los cuatro puntos cardinales. Este cuadrado tiene su contrapartida en la imagen semiesférica del cielo con la estrella polar como punto que se correspondía con el centro.

En este apartado veremos como partiendo del concepto de centro en su significado simbólico de punto de confluencia y nacimiento de las energías del universo, se concretará en un sentido espacial y geográfico. Este simbolismo se expresará plásticamente en los diagramas de la

cosmología que señalan un centro, geométrico, espacial y geográfico para expresar la idea de centro como espacio simbólico y sagrado.

Ya desde la dinastía Shang (1600–1045 a.C.) se puede ver esta organización cosmológica en el esquema cruciforme de las tumbas de los reyes de esta dinastía. Según Sara Allan,⁷⁷ el rey difunto ocupaba justo el punto central que entrecruzaba las cuatro direcciones del universo, simbolismo que se reforzaba con la introducción del carácter *ya* 亞 en inscripciones de las vasijas de bronce halladas en las mismas tumbas. Ésta alude, como la principal razón para este posicionamiento, la creencia en la imagen del centro y de la montaña-centro como punto unificador y enlace entre el cielo y la tierra. En la dinastía Shang este simbolismo de la montaña centro estaba simbolizada por la imagen de la montaña Song 嵩 y por la noción de *zhongyue* 中岳, el pico sagrado, al que se le ofrecían los sacrificios y rituales.⁷⁸ Todo esto nos hace ver como la concepción del cosmos ya desde muy temprano estaba basada en una interacción de cuatro ejes que confluyen en un centro.

Pero será en la dinastía Han (202 a.C–220 d.C) cuando esta concepción cosmológica alcance plena madurez en la formulación que se hace en la escolástica de las escuelas de los Cinco Elementos (*wuxing*) y del *yinyang*. Según esta teoría cosmológica, el universo es una unidad de proceso que gira en torno a la sucesión de cinco fases en las que la supremacía del principio *yin* y del principio *yang* se va alternando

⁷⁷ Sara Allan en su obra *The shape of the turtle* nos da una reconstrucción de los antiguos mitos de la dinastía Shang que si bien no se puede tachar de obra definitiva, si ofrece una visión, en nuestra opinión, bastante fiable de lo que pudo ser el universo mítico de la dinastía Shang.

ALLAN S. *The shape of the turtle*. (1991).

⁷⁸ ALLAN S, *The shape of the turtle*. (1991); p.99.

según el periodo. El número cinco será el eje a partir del cual gire esta teoría de correspondencias, existen cinco elementos, cinco puntos cardinales, cinco colores, cinco sabores etc.⁷⁹ Estos elementos se interfluyen los unos a los otros de manera que el centro, el quinto punto cardinal, será relacionado con el color amarillo, color que a su vez era el que se relacionaba con el emperador.⁸⁰

Los cinco puntos cardinales establecerán cuatro direcciones, así como, cuatro pilares o montañas en la tierra, que estarán regidas por la supremacía del centro, en donde se encuentra el monte Kunlun. En éste se situaba el centro de la tierra, era el lugar que centralizaba la visión del mundo hasta el punto de que los cálculos astrológicos tenían como base de cálculo este punto central.⁸¹

El monte Kunlun era considerado como la columna o el pilar que comunicaba el cielo y la tierra, el *axis mundi*,⁸² lugar de la comunicación de las divinidades y de los humanos. Parajes sagrados en donde se situaba el paraíso primordial de los comienzos y punto a partir del cual tuvo lugar la separación cósmica del cielo y la tierra.

Así, este arquetipo de paraíso estará asociado con las residencias de la Reina Madre de Occidente *Xi Wangmu* 西王母. Divinidad que gobierna y es responsable de la regeneración del universo en su palacio caverna.

⁷⁹ Los cinco elementos son el fuego, el agua, la madera, el metal y tierra. Los cinco puntos cardinales, norte sur, este, oeste, y centro. Los cinco sabores, salado, amargo, dulce, agrio y ácido. Los cinco colores, bermellón, negro, blanco, amarillo y azul.

⁸⁰ Véase MASPERO H, *El taoísmo y las religiones de China*, (2000) p.382.

⁸¹ Véase GRANET M, Right and left in China, en Rodney Needham ed, *Right and left: essays on dual symbolic classification*. (1973).

⁸² El concepto de *axis mundi* es definido por Mircea Eliade en sus múltiples obras sobre el pensamiento mítico, En su obra *Lo sagrado y lo profano* (1957). se puede encontrar una buena aproximación e introducción a este campo.

Esta divinidad tiene su contrapartida en Padre Rey de Oriente *Dong Wangfu* 东王父 que regirá las islas de Penglai. Los dos dioses forman parte de esta teoría de las correspondencias que venimos comentando, como se ve en el siguiente pasaje recogido del texto *Tai shang Laojun zhongjing*, obra de corte religioso taoísta:

“Es el primero (Padre rey de Oriente) de los diez mil dioses. Está vestido con un traje de perlas de cinco colores, y por debajo de él está el monte Penglai. Su apellido es No-Intervención (wuwei), y su apodo, Liberación Soberana (Junjie). Rige el Oriente.

La Madre reina de Occidente Xi Wangmu es el soplo Original del Gran Yin; su apellido es Espontaneidad (Ziran), su apodo, Pensamiento Soberano (Junsi). Abajo, rige el monte Kunlun con su ciudad de metal de nueve pisos; arriba, rige la Cámara Púrpura del Dosel Florido de la Osa Mayor, que está por debajo del Polo Norte.”⁸³

En este texto vemos cómo hay un elenco de confluencias que aúnan los conceptos del taoísmo filosófico con las imágenes y los dioses taoístas, una necesidad de relacionar elementos que lleva a poner una escala en donde Oriente, Rey Padre y Penglai tiene su correspondencia en Occidente, Reina Madre y Kunlun.

Pero donde mejor se ve esta asociación del monte Kunlun con su carácter de centro del mundo es en textos como el *Shanhai jing* 山海经

⁸³*Lista de Jade del Palacio de las Perlas, por el Muy alto y viejo señor Tai shang Laojun zhongjing* en MASPERO, H, *El taoísmo y las religiones de China*; (2000); *op. cit.* p.368.

o el libro *Shizhou ji* 十洲记⁸⁴. En estos encontramos descripciones del monte Kunlun como centro del universo y residencia de la Reina Madre de Occidente.

Así, los primeros cinco libros del *Shanhai jing*⁸⁵ se dedican a las montañas situadas en cada uno de los puntos cardinales, norte, sur, este y oeste y centro. Cada uno de estos puntos conlleva una dirección en el espacio, cuatro puntos cardinales y un centro, un cuadrado como símbolo del universo o *descriptio mundi*, y unas montañas centrales que conforman el centro del mismo, el *axis mundi*.

Será en la obra titulada *Shizhou ji*, atribuida a Dong Fangshuo 东方朔 (154–93), donde se describe con gran detalle la residencia de la Reina Madre de Occidente. Su residencia en el monte Kunlun es el pilar y el centro que unifica el cielo y la tierra, un arquetipo de paraíso primordial. En las cimas de este monte se sitúa la vivienda de la diosa, un gran palacio de jade, oro y amatista en donde reina la armonía y la plenitud:

“Mount Kunlun is located in territory in K of the Western Sea and Territory L (las letras corresponden a la división de mapa que acompaña el texto en la edición original) of the northern Sea one hundred and thirty thousand li from their shores. There is in addition the Weak Waters River, which make a circuit and returns, surrounding the mountain and spreading out .On the southwest,

⁸⁴ *Clásico de las montañas y los mares y Los registros de las diez islas.*

⁸⁵ El *Shanhai jing* es un texto extraño y polimórfico que probablemente recoja gran variedad de tradiciones y textos acerca de medicina, magia y cosmología, se describe el universo basado en la tradición de los cinco puntos cardinales de la teoría de los Cinco Elementos.

the mountain joins Orchard of Piled-Up Stones. To its northwest are apartments of the North facing Doors. Its northeast presides over the Field of Great Satisfaction.. To its south east are mountains that are branch supports of the Kunlun.

[...] This mountain's height above level ground is thirty-six thousand li. At its summit are three corners. Its area is ten thousand li. Its shape is like an overturned basin. Below it is narrow; above, broad. Thus it is named Kunlun.

As for the mountain's three corners, one of the corners is located in the true north, in the brilliance of three ranches and chronograms (of the heavens). Its name is Lofty Whirlwind Pass. One of the corners is in the true west.. Its name is Mysterious Orchard Hall. One of the corners is in the true east. Its name the palace of Kunlun.

In one of the corners is metal piled to make the Heavenly fortified Walled City. Its western aspect is a thousand li high. On top of the city walls are settled five metal platforms and twelve jade storied building. These are fresh like broken glitter of flowing crystal. In their audience halls of cyan and jade, apartments of rose gems efflorescence, and purple iridescent cinnabar chambers, phosphors are the lamps and the sun shines brilliantly. Vermilion auroral clouds emit a nine fold radiance.

There is where Xi Wangmu reins, where the realized officials and transcendent numina are revered. Above it penetrates thought to the Dark Mechanism (double star in the big Dipper). Primal

pneuma flow and spread out. The Jade Crossbar the Five Constants (handle of the Big dipper) governs the internal structure of the nine heavens and regulates yin and yang. As for categories and phenomena in their flocks being engendered, and rare and strange characteristics separately emerging: in all cases depend on her."⁸⁶

Como podemos ver, la residencia de la Reina Madre de Occidente se muestra como un paraíso situado en un paisaje montañoso, desde donde ésta regula la armonía del universo y del mundo. El monte Kunlun, el cual está situado en una cadena montañosa que son "las ramas que lo sostienen", se presenta como el arquetipo de montaña y pilar eje del mundo.

Vemos que, aquí se ha transformado radicalmente la apariencia del monte Kunlun. Si antes era el espacio en el que residían los inmortales, el espacio del caos primordial que se ordenaba según su propio ritmo interno y espontáneo, ahora la montaña centro es la residencia de la divinidad, residencia que se muestra a semejanza del espacio secular, como una ciudad amurallada en medio de las montañas provista de todo tipo de palacios a semejanza de los palacios del emperador.

Asociación esta que no es, de ninguna manera gratuita, ya que el emperador, como arquetipo de hombre e hijo del cielo, será el que tenga acceso privilegiado a las dependencias del monte Kunlun. Tanto el

⁸⁶ *Shizhou ji* en CAHILL, S, *Transcendence and Divine Passion; The Queen mother of the West in medieval China*(1993); *op cit*, pp.37-38.

modelo de rey sabio confuciano, como el todopoderoso emperador (*Huang di*), serán personajes principales en la configuración de la escala social, ya que estos situados en el centro del espacio cosmológico, son los mediadores que hacen que se cumpla el mandato del Cielo en la tierra.

Según las interpretaciones que Dong Zhongshu 董仲舒 (179–104) hace sobre el carácter *wang* 王, que significa rey, los tres trazos horizontales simbolizan los tres ordenes del universo, el orden del cielo, el orden humano y el orden de la tierra. Los tres ordenes englobados y unidos por el trazo vertical que representa el rey como centro que aúna y armoniza los mismos.⁸⁷

Y para armonizar estos tres ordenes y poder gobernar en armonía el emperador será el que mediante su poder de chamán⁸⁸ comunicador entre los dioses y los hombres acceda de manera privilegiada a estos paraísos en donde residen los dioses. En el libro de Lie Zi en el capítulo III, se describen los viajes chamánicos del rey Mu de Zhou 周穆王. Hay un pasaje en el que éste accede a los paraísos de la Reina Madre de Occidente:

“Al día siguiente, subió el rey a lo alto del Kunlun para contemplar el palacio de Huang di, y levantó un altar para recuerdo de las generaciones venideras. Más tarde, pasó unos días como invitado

⁸⁷ Véase CHING J, *Mysticism and kingship in China* (1997); p.35.

⁸⁸ Véase el estudio que Julia Ching hace en su obra *Mysticism and Kingship in China*, en donde se relaciona la figura del rey en China con el antiguo poder del chamán como regulador entre el mundo de los espíritus y de los hombres.

*con Xi Wangmu (la Reina-madre del Oeste), quien le agasajó en el Estanque de jade. Xi Wangmu cantó para el rey, y éste le dedicó una conmovedora canción*⁸⁹ (Texto 23)

Lo que nos interesa resaltar de este pasaje, es el fácil acceso que el rey tiene para visitar la residencia de los dioses. No obstante, y opuesto al carácter sensual de esta visita, tenemos el encuentro que el emperador Wu Di 武帝 (141-87) de la dinastía Han tiene con la Reina Madre de Occidente, el cual tendrá una dimensión de iniciación mística, los duraznos de la inmortalidad, o los textos sagrados, serán el precioso presente que recibirá el emperador como fruto de este encuentro. La descripción más detallada que nos ha quedado es la de la obra *Yung cheng chi xian lu*⁹⁰, obra que escribió el maestro taoísta Du Guangting 杜光庭 (850-933). Un largo texto en el que se describe como el emperador Wu Di después de hacer rituales y sacrificios a la Reina Madre de Occidente, ésta se aparece y le instruye sobre los secretos de la inmortalidad dándole a comer los preciados duraznos de la larga vida.⁹¹

Llegados a este punto vemos cómo en esta concepción del centro como lugar eje del espacio cosmológico será también el lugar en el que se pueden obtener las enseñanzas para obtener la inmortalidad. Una

⁸⁹ LIE Zi, *Lie zi El libro de la perfecta vacuidad*; Libro III; p.79.

⁹⁰ *Memorias de la asamblea trascendente de la ciudad amurallada*.

⁹¹ *Memorias de la asamblea trascendente de la ciudad amurallada* Una versión traducida del pasaje en donde se describe este encuentro se encuentra en la obra de Suzanne Cahill, *The Queen Mother of the West in Medieval China*, la larga extensión de este pasaje nos inclina a no incluirla en nuestro texto. CAHILL S, *The Queen Mother of the West in Medieval China*. (1993); p.145.

inmortalidad que se situaba por encima de la unión mística con el Tao en la religión taoísta de la dinastía Han, aún así alguien que no haya alcanzado la unidad con el principio único del Tao, difícilmente podía convertirse en inmortal.

Pero en la concepción del espacio central concebida por la cosmología de la teoría de los cinco elementos, la imagen del centro también se relacionaba con la imagen del círculo, un círculo que se definía por su centro más que por su periferia, es decir, se trataba de una espiral abierta, en la que los límites estaban siempre en expansión. Esta representación del centro espacial a través del círculo sirvió para establecer una representación de la imagen del territorio del imperio.

Esta imagen del círculo se encuentra en las enciclopedias de la dinastía Han (*lei shu*) (Ilustración 7) en donde la representación del territorio del imperio se trazaba desde los círculos interiores que simbolizaban las provincias del imperio y las zonas civilizadas, a los exteriores que representaban los territorios bárbaros. En este esquema se ve claramente como el sistema circular abierto era el modelo de orden que se establece a partir de un centro axial, regido por la autoridad del emperador y su poder para mantener el orden en la estructura social.⁹²

De este esquema también se deriva la idea que los propios chinos tenían de sí mismos (imagen que es común en muchas civilizaciones del mundo antiguo), el país del centro 中国 (*Zhongguo*),⁹³ zona civilizada opuesta a los territorios bárbaros, una zona que en el *Shanhai*

⁹² Véase HALL & AMES, The cosmological setting of chinese garden en *Studies in the history of gardens & desing landscape*. (1998); p.177.

⁹³ Zhongguo es como se llama el país de China actualmente, el País del Centro.

jing viene representada por los cinco primeros libros, opuestos a los restantes en donde se describen los países extranjeros plagados de todo tipo de animales extraños y parajes fantásticos.

La concepción del centro que encontramos en la cosmología nos lleva pues desde la montaña primordial hasta la propia conciencia de territorialidad y de civilización que la cultura china tuvo desde sus más tempranas épocas. Pero hay un espacio dentro del multifacético rostro de la cultura china en donde la concepción del centro y la aspiración a la unidad confluyen y dan pie a dos manifestaciones singulares dentro de la mitología y la literatura china, una será la imagen del cuerpo humano como paisaje y otra la literatura del paseo con los inmortales, dos aspectos que merecen un análisis aparte ya que permiten ver muy claramente la estrecha relación del centro, la unidad y su relación con la conformación de subconsciente iconológico del paisajismo chino.

LA CONFLUENCIA DE LA UNIDAD Y EL CENTRO EN EL PAISAJE.

El cuerpo- paisaje

En este apartado examinaremos como la concepción basada en la teoría de las correspondencias de los Cinco Elementos y los mitos de la creación, a partir del sacrificio del gigante cósmico, trataban el microcosmos y el macrocosmos en un mismo nivel de significado. El cuerpo humano era concebido como una entidad que reproducía el esquema cosmológico del universo, el microcosmos se hacía macrocosmos, y a su vez el macrocosmos, tiene su origen en el gran cuerpo primordial del gigante a partir del cual se formó el universo. La utilización de metáforas que señalan el mundo natural (montañas, ríos, sol luna etc.), se pueden tomar como un protoconcepto de paisaje⁹⁴ que

⁹⁴ En este apartado utilizaremos los conceptos protopaisaje y subconsciente del paisaje de manera indistinta para referirnos a ese sustrato cultural, que utiliza numerosas imágenes tomadas del mundo natural para expresar conceptos

aparece en forma subconsciente. Si bien, aún no se puede hablar de un concepto de paisaje en plenitud, si es un referente básico que ayuda a comprender el desarrollo posterior que éste tendrá. Así, este protopaisaje como representante del macrocosmos, aparece en los diferentes textos que tratan el cuerpo humano como una entidad que reproduce el universo macrocósmico en miniatura.

Para empezar, vamos a examinar los mitos de la creación en los que el universo surge a partir del sacrificio de un gran cuerpo humano primordial. Nos referimos al mito de Pan Gu 盤古, del cual las primeras versiones datan del siglo III⁹⁵ y en el que asimila a éste con el pilar o el *axis mundi* que sostiene el cielo y la tierra en los tiempos de la creación:

“Heaven and Earth were in the chaos condition [hun-tun] like a chicken’s egg, within which was born P’an-Ku. After 18.000 years, when Heaven and Earth were separated, the pure yang formed the Heaven and the murky yin formed the Earth. P’an-Ku stood between them. His body transformed nine times daily while his head supported the Heaven and his feet stabilized the Earth. Each day Heaven increased ten feet in height and Earth daily increased ten days in thickness. P’an-Ku who was between them daily increased ten feet in size. After another

cosmológicos, filosóficos y simbólicos. Todas estas imágenes que analizamos darán lugar posteriormente a la eclosión de un concepto y una cultura del paisaje.

⁹⁵ Girardot hace notar que la raíz del mito de Pan Gu posiblemente se deba tanto a influencias de tronco indoeuropeo como a reminiscencias del tronco mitológico del sur de China que fueron absorbidas por la religión taoísta.

GIRARDOT N, J, *Myth and meaning in early Taoism*. (1983); p.192.

18.000 years this is how Heaven and Earth came to be separate by their present distance of 90.000 li.⁹⁶

Como podemos ver, la asociación del gigante cósmico Pan Gu con el pilar que sostiene el cielo y la tierra nos coloca en el mismo nivel que el monte Kunlun y el simbolismo del centro del que hemos hablado en anteriores apartados. Pan Gu es el gigante cósmico que, al igual que el monte Kunlun, es el centro, el pilar que sostiene y hace posible la creación del universo. Pan Gu ha sido engendrado a partir del caos primordial, lo mismo que el monte Kunlun, surgió de las aguas primordiales. En este sentido Pan Gu y el monte Kunlun están en el mismo nivel de significado, los dos representan el pilar cósmico, el punto central a partir del cual se crea el universo.

Además de la asociación que el mito de Pan Gu tiene con el *axis mundi*, y el concepto de centro, en otras versiones es a partir del sacrificio de su mismo cuerpo desde el que surgen todas las regiones del universo:

“After the death of P’an-Ku, his breath became the wind and clouds, his voice the thunder, his left and right eyes the sun and moon, his four limbs and five “bodies” (fingers) the four quarters of the earth and five great mountains, his blood the rivers, his muscles and veins the strata of earth, his flesh the soil, his hair and beard the constellations, his skin and body-hair the plants and trees, his teeth and bone the metals and stones, his marrow gold and precious stones, and his sweat

⁹⁶San Wu Li chi citado en *Tai ping yu lan* en GIRARDOT N, J, *Myth and meaning in early Taoism*. (1983); *op. cit.* p.193.

the rain. The parasites on his body, impregnated by de wind, became human beings."⁹⁷

El mundo surge del sacrificio y la muerte del gigante cósmico, a partir de éste surgirán todos los elementos del mundo los ríos, las montañas, el viento, todo se transforma engendrándose desde las distintas partes del cuerpo de Pan Gu. Se establece así una correlación entre el cuerpo primigenio y el subconsciente del paisaje sacralizado del mito. Posteriormente la religión taoísta de la dinastía Han, tiene en los mitos que divinizan al personaje de Lao Zi, diversas versiones de los orígenes del mundo que se acercan al mito de Pan Gu. En estas el mundo surge a partir del cuerpo primordial de Lao Zi, el cual no necesita morir ni ser sacrificado, a diferencia de Pan Gu:

“Lao Zi transformó su cuerpo. Su ojo izquierdo se convirtió en el Sol, su ojo derecho en la Luna; su cabeza hizo el monte Kunlun, su barba los planetas y las mansiones; sus huesos se convirtieron en dragones; su carne en cuadrúpedos; sus intestinos se hicieron serpientes; su vientre se convirtió en árboles y hierva; su corazón se hizo (la constelación del) Dosel Florido; y sus dos riñones, unidos, se convirtieron en el Padre y la Madre del Real Zhenyao fumu.”⁹⁸

⁹⁷ *Shu Yi ji 述异记*, en GIRARDOT N, J, *Myth and meaning in early Taoism*. (1983); *op. cit.* p.194.

⁹⁸ *Taishang laojun tiandi chuji (Primera Memoria de la Creación del Cielo y de la Tierra por el muy Alto Viejo Señor)* citada en Zhen luan, *Xiao dao lun* en MASPERO H, *El taoísmo y las religiones de China* (2000); *op. cit.* p.352. Esta obra de Zhen luan, *Xiao dao lun (Disertación para busralrse del Tao)* fue un panfleto anti-taoista compuesto en el año 750. En este se recogen extractos de diferentes obras antiguas hoy perdidas.

De esta manera, el cuerpo será tratado como un microcosmos en miniatura que reproduce ese gran cuerpo primordial del que surgió el mundo. Y este microcosmos del cuerpo, estará también plagado de divinidades y demonios que moran en cada uno de sus órganos. Es decir la divinidad no sólo esta en el exterior en las *dong-tian* (cavernas-paraiso) o en la montaña central, la divinidad se encuentra dentro de nosotros y depende del adepto el hacer que ésta se encuentre a gusto en su morada, ya que de lo contrario marchará llevando la muerte a ese cuerpo.

En los textos que narran las iniciaciones místicas taoístas en las que el adepto tenía que alcanzar la unión mística con las divinidades que albergaban en cada uno de sus órganos, la descripción de la morada de los dioses dentro del cuerpo humano obedece a los mismos patrones que se utilizaban en la descripción de las divinidades que albergan en el mundo. Así éstas moran en palacios dentro de parajes montañosos situados en cada uno de los distintos órganos y puntos energéticos.⁹⁹ El mundo natural se hace cuerpo para albergar a la divinidad, tanto en el nivel microcósmico como en el macrocósmico. El mundo natural sigue

⁹⁹ Como comenta Schipper en obras como el *Lao Zi zhong jing* “contains a detailed descriptions of the interior country of the body. Her we do not only have the “names and surnames, vestment and colours”, but also the addresses of this internal landscape.” Este cita a su vez, como en el punto del *dan tian* 丹田 (punto de acupuntura que se sitúa en el bajo vientre) hay una región llamada del Agua Pura en donde esta el pueblo de la Montaña de Fuego y en donde se sitúa el Palacio del Tesoro seminal.
SCHIPPER K, *The Taoist body*. (1978); p.371.

siendo el lugar central en donde tiene lugar la unión del hombre con el principio primordial y las divinidades¹⁰⁰.

Un ejemplo visual, en el que se puede ver claramente esta correlación entre paisaje interno y externo es en el *Neijing tu*¹⁰¹(Templo de la Nube Blanca en Beijing) (Ilustración 8) en el cual la representación simbólica del cuerpo se hace a través de elementos del paisaje.¹⁰²

Su simbología es muy compleja así que nos limitaremos a comentar las partes que tienen que ver con nuestro tema. La parte de arriba en donde se puede distinguir una cadena montañosa que representa el cerebro en donde se desemboca la espina dorsal, más abajo la garganta viene simbolizada por una pagoda, como símbolo de la puerta de entrada. En el centro, el corazón está representado por un círculo en cuyo centro hay una espiral y en donde se ve a un niño que gobierna la estrella polar, estrella que estaba estrechamente relacionada con el monte Kunlun y con el número uno.¹⁰³ Debajo, el hígado, un campo de sauces que desembocan más abajo en las regiones intestinales en donde se

¹⁰⁰ Los comentarios de Masperó acerca de este tema son bastante esclarecedores: *“Examinando los nombres de los dioses del interior del cuerpo, podemos apreciar que también son los dioses del mundo exterior. Eso no tiene nada de sorprendente. El cuerpo del hombre, ya lo he dicho, es el correspondiente exacto del mundo. El cuerpo es el microcosmos, el Cielo y la Tierra son el macrocosmos y son absolutamente semejantes. Para que la identidad sea perfecta, es preciso que los dioses que presiden las distintas partes de uno presidan al mismo tiempo las partes correspondientes del otro. Asimismo, para comprender la economía divina del cuerpo humano hay que conocer la economía divina del mundo.”* MASPERO H, *El taoísmo y las religiones de China*. (2000); p.364.

¹⁰¹ *Diagrama de la estructura interna Neijing tu* 内经图, data del siglo XIX, actualmente se encuentra en el Templo de la Nube Blanca en Beijing *Bai Yun Guan* 白云观. Véase CHING J, *Mysticism and kingship in China*. (1997); p.189, también véase SCHIPER K, *The Taoist Body*. (1978); p.356.

¹⁰² Aquí utilizamos paisaje ya que este diagrama data del siglo XVIII, fecha en la el concepto de paisaje ya había alcanzado plena autonomía y plenitud.

¹⁰³ Véase SCHIPPER K, *The Taoist body*. (1978); p.366.

distinguen algunos personajes haciendo diversas tareas agrícolas con el buey y el arado, (justo debajo del hígado) y en la parte más baja, una mujer con su hijo. Estas dos últimas figuras podrían referirse según comenta Julia Ching a la fertilidad tanto en el sentido de procreación humana como agrícola para las buenas cosechas.¹⁰⁴ De esta descripción podemos deducir que el paisaje interno del cuerpo utiliza los patrones de representación del paisaje como resultado directo de la correlación directa entre macrocosmos y microcosmos. El cuerpo, realidad interior, y mundo natural, realidad exterior, pertenecen a una misma unidad de sentido, los dos se interpolan en los niveles de significado, del cuerpo de Pan Gu como pilar y eje del cosmos, a la emanación que el universo hace desde ese mismo centro.

Por lo tanto, esta correlación estrecha que hay entre paisaje interior y exterior, nos sirve para confirmar la idea de la importancia de las metáforas que utilizan el mundo natural como un subconsciente del paisaje. Éste es un elemento que está muy profundamente arraigado en el subconsciente colectivo de la cultura china. El subconsciente del paisaje, en este punto, servirá como metáfora que articula la confluencia entre los conceptos de la unidad y el centro. El cuerpo de Pan Gu es el centro del universo, el axis mundi a partir del cual se crea el universo, un universo que en su nivel macrocósmico y microcósmico pertenece a una misma entidad de significado, los dioses de fuera son también los que habitan dentro de la tierra, la monte Kunlun además de ser el centro de la cosmología macrocósmica también lo es dentro de la geografía del

¹⁰⁴ CHING J, *Mysticism and kingship in China*. (1997); p.190.

interior del cuerpo. La unidad del cuerpo y el mundo, la unidad del proceso de un universo que surge a partir de la fuente, a partir del centro del gran cuerpo primigenio que constituye el mundo.

El viaje, el éxtasis: la unión con el Tao a partir del viaje al centro

Derivada de los viajes del alma que emprendían los chamanes antiguos de China, se desarrollará una tradición, que tendrá como tema principal el viaje imaginario y psicológico hacia ese centro sagrado de los paraísos en donde moran los inmortales y las divinidades. Este tema del viaje, no sirve para ver como se despliega el tema del centro y la unidad y su relación con este subconsciente del paisaje que estamos analizando.

El tema de los viajes extáticos es muy complejo y abarca, desde los viajes chamánicos descritos en los Cantos de Chu y el género *yuoxian* 游仙 (paseo con los inmortales), hasta por las prácticas de meditación del taoísmo de la escuela *Shangqing* 上清.

En este tema del viaje extático habrá dos dimensiones: una pone más énfasis en el viaje a un centro cosmológico situado en el mundo civilizado y que tiene al soberano como la figura principal. La segunda establece un viaje hacia un centro espiritual, más íntimo e individual. En este caso, el viaje se realiza hacia los lejanos abismos de la periferia del imperio en busca de la unión con el Tao.

En el primer caso, el soberano parte para visitar en inspección los territorios de su vasto imperio y de esta manera asegurar el control de estos. Sus grandes jardines son el punto de partida para este viaje, al igual que son la metáfora y el símbolo de sus dominios.¹⁰⁵ En el segundo, se viaja hacia un centro individual, místico y no convencional, situado en las remotas tierras salvajes en busca de los inmortales que moran más allá del mundo civilizado. Viaje a las tierras salvajes de los mares de fuera descritos en el Shanhai jing para encontrar los objetos mágicos, la revelación de las escrituras, o las hierbas de la inmortalidad.

El tema del viaje extático comenzará en el periodo de los Reinos Combatientes (476– 221 a.C), de éste tenemos referencias en el libro de Zhuang Zi, o en el libro de Lie Zi, (los viajes del rey Mu de Zhou). La fuente más importante respecto a este tema son los Cantos de Chu en donde podemos destacar, el poema de Qu Yuan (343 a.C.– 227 a.C.) *Li sao* 離騷 y el poema del *Yuan you* 远游.¹⁰⁶ Los dos poemas marcan una

¹⁰⁵ Este caso demuestra la importancia de este subconsciente del paisaje, que utiliza las imágenes del mundo natural tanto en forma escrita como en forma plástica para expresar esta serie de conceptos cosmológicos, simbólicos y místicos.

¹⁰⁶ El poema del *Viaje a lo lejos* presenta problemas para identificar su autoría, para ver la problemática de la época de su composición ver la traducción de HAWKED D, *The songs of the south; an ancient chinese anthology of poems by Qu yuan and other poets*, (1985).

notable diferencia en su concepción temática, en el primero se intenta el viaje y la unión con el Tao pero no se consigue, en el segundo el narrador alcanza la plenitud y la fusión completa con el Tao.

La línea iniciada por estos poemas mencionados se bifurcan en una dirección opuesta a la que marcará Sima Xiangru 司马相如 (179 a.C-117). Aunque éste parte de la estructura del *Yuan you* para elaborar sus composiciones *Daren fu* 大人赋 y *Shanglin fu* 上林赋¹⁰⁷, en estos los viajes de inspección del emperador Wu di se presentan como un viaje extático hacia un centro civilizado y cosmológico, el punto desde el cual el emperador controla y ordena el imperio.

Por su parte las meditaciones del taoísmo de la escuela Shangqing, se desarrollaran en la línea iniciada por el poema de *Yuan you*. En el taoísmo y en sus prácticas de meditación, podemos ver como la práctica chamánica de los viajes del alma en busca de la unión con el Tao del universo, se transforma en un viaje por el interior del paisaje que se halla dentro del cuerpo en busca de sus divinales.

En este tipo de meditación el viaje en busca de los inmortales y los dioses adquiere ahora un carácter de mística psicológico -imaginativa. Si en los viajes chamánicos se pretende un viaje real del alma en busca de las regiones de los inmortales, ahora se establece un viaje mental y meditativo.

¹⁰⁷ *Poema en prosa sobre el Gran Hombre y Poema en prosa sobre el Bosque Supremo*. El término *fu* corresponde a un poema en prosa para ser recitado con seis o siete caracteres en cada verso que tienen que seguir un rígido paralelismo. Los diálogos suelen ser muy elaborados con copiosas descripciones que se caracterizan por utilizar un lenguaje muy culto y refinado.

Pero como hemos visto en el anterior apartado, los dioses del exterior son los mismos que los del interior, de modo que al igual que se establecen viajes dentro del cuerpo para alcanzar la unión mística con los dioses, el viaje exterior se expresará en el plano literario como un deseo y una aspiración a la unión con estas tierras de los inmortales y los dioses.

Pero empecemos analizando el poema de Qu Yuan *Li sao* para ver como se muestra este itinerario espiritual y poético del alma en busca de la unidad con el Tao, no sin antes pasar por el monte Kunlun:

“Harness winged dragons to be my coursers;

Let my chariot be of fine work of jade and ivory!

How can I live with men whose hearts are stranger to me?

I am going a far journey to be away from them.

I took the way that led towards the Ku- lun mountain:

A long, long road with many a turning in it.

The cloud- embroidered banner flapped its great shade above us;

And the jingling jade yoke-bells tinkled merrily.”¹⁰⁸

No obstante, pese a su larga peregrinación por las geografías de los espacios mitológicos, el personaje no podrá alcanzar la unión con el Tao. La entrada a los cielos le es vedada, y caerá en la desesperación y

¹⁰⁸ QU Yuan, *Li sao*, en HAWKED, D, (trad) *The song of the south*, (1985); p.77.

tristeza que como es sabido le llevó a arrojarse y ahogarse en las aguas revueltas del río Yangzi.

De mucho más interés para el tema que estamos tratando es el poema *Yuan you* el cual sigue la estructura del *Li sao* de Qu Yuan para marcar en cierta manera, la contraposición al anterior poema. En éste el personaje alcanza la unión con el Tao a través de un largo peregrinar por las tierras míticas. En su viaje, irá recogiendo diferentes conocimientos e irá sometiéndose a múltiples purificaciones mediante prácticas ascéticas y meditación. En cada punto “central”, éste irá recogiendo diversos conocimientos sobre la práctica purificadora que le llevaran al final del poema a la completa unión con el Tao. Hay que decir que los mencionados “centros” son, y aquí viene lo más importante a señalar, la montaña -caverna, que se encuentra dentro de este espectro temático de la montaña como punto al que se accede a la unión con el Tao.¹⁰⁹

El personaje viajará al lejano sur a visitar al inmortal taoísta Wang Qiao, a la montaña caverna de Nan Chao, que quizás se refiera a las montañas de Chao Xian en la provincia de Anhui 安徽.¹¹⁰ Allí obtendrá las instrucciones necesarias para convertirse en inmortal y alcanzar la unión con el Tao:

“Drifting in the wake of the gentle south wind,

I travelled to Nan-chao in a single journey.

¹⁰⁹ HAWKED D, *The song of the south*, (1985); p.94.

¹¹⁰ HAWKED D, *The song of the south*, (1985); p.200.

*There I saw Master Wang and made him salutation,
And asked about the balance made by unifying essence.
He said: The Way can only be received, it cannot be given.
Small, it has no content; great, it has no bounds.
Keep your soul from confusion, and it will come naturally.
By unifying essence, strengthen the spirit; preserve it
Inside you in the midnight hour.
Await it in emptiness, before even inaction.
All other things proceed from this: this is the Door of
Power.¹¹¹”*

Después de esta visita el personaje viajará a las tierras de los inmortales:

*“Passing through the Bright Walls I entered the house of God,
Visited the Week Star and gazed on the Pure City.
In the morning I set off from the court of Heaven;
In the evening Wei-Lü came in sight below.¹¹²”*

Interesa comentar el lugar que en el texto llaman Wei Lü 尾閭. Este mismo lugar en el capítulo 17 del libro de Zhuang Zi, está referido al

¹¹¹ Yuan you, en HAWKED D, (trad) *The song of the south*, (1985); p.195.

¹¹² Yuan you, en HAWKED D, (trad) *The song of the south*, (1985); p.196.

gran vacío del Mar del Este,¹¹³ punto de confluencia de las aguas del océano, y que nos conecta con la metáfora del valle del que todo emana y nunca se agota. De nuevo nos encontramos con el elenco de metáforas que pone nos en relación con la temática del punto central, caverna, o matriz como espacio desde el que surgen y desembocan todas las miríadas de seres del universo.

Finalmente el personaje alcanza la total unión con el Tao y se convierte en inmortal. En este poema tenemos la mejor expresión de este tema del viaje en busca de la unión con el Tao y las tierras de los inmortales. El personaje tiene que viajar más allá de los cuatro mares. Sólo en los lugares salvajes, no contaminados por la civilización, es en donde se puede encontrar a los inmortales y sus moradas.

Este concepto se opone a los poemas de Sima Xiangru, *Daren fu* y *Shanglin fu*. En estos el tema del viaje extático se pone al servicio del poder del emperador y su dominio de las cinco zonas del universo y el imperio. En éstos, la figura del emperador toma forma en el concepto de *daren* 大人 (Gran hombre), metáfora que aúna el poder chamánico que tenían los antiguos reyes de la dinastía Shang, con el ideal de sabio del taoísmo y el confucianismo. Este soberano es el que sitúa en el centro como mediador entre cielo y tierra. En palabras de Livia Kohn: "*the Great Man represent the integration of ecstatic freedom and political order in the figure of the cosmic individual.*"¹¹⁴

¹¹³ HAWKED D, *The song of the south*, (1985); p.202.

¹¹⁴ KOHN L, *Early Chinese Mysticism*. (1992); p.98.

El poema *Daren fu* nos muestra así, la imagen del emperador en todo su dominio y su esplendor. Su viaje extático, más que ser una búsqueda del Tao y la inmortalidad, es una autoafirmación de su poder y de su control sobre todos los vastos dominios que están bajo su gobierno. Éste, al igual que el rey Mu de Zhou alcanza el centro del mundo que representa el monte Kunlun. Allí se encuentra con la Reina Madre de Occidente, que le facilitará el acceso al origen del universo y al elixir de la inmortalidad. Éste no necesitará ser iniciado en los secretos de las prácticas para cultivar el Tao ni consultar a los grandes maestros, la entrada y el acceso a la inmortalidad y la unión con el Tao le pertenecen por derecho innato.

Siguiendo esta misma línea, tenemos en el poema *Shanglin fu*, como el gran jardín que Wu Di construyó imitando las residencias de los inmortales, es una metáfora de ese territorio dividido en cuatro cuadrantes. Aquí se ve claramente la transposición que se produce desde un centro simbólico a un centro espacial y topográfico. Desde allí, desde el centro simbólico del universo, éste gobierna en armonía con el cosmos, en un lugar que se sitúa como centro topográfico del imperio. Así esta gran residencia paradisíaca, es el centro del imperio y también es el centro del cosmos, una reproducción de los paraísos de los inmortales y de la Reina Madre de Occidente. Este lugar tal y como es descrito en el poema se presenta como un punto de confluencia de las cuatro direcciones y puntos cardinales del universo, espacio que nos remite de nuevo al símbolo del centro desde el cual el emperador puede gobernar en unión con el Tao y el cielo:

*“To the east of it lies Ts´ang wu,
To the west the land of Hsi-chi;
On the south runs the Cinnabar River,
On its north, the Purple Deeps.
Witthin the park spring the Pa and Ch´an rivers,
And through it flow the Ching and Wei,
The Feng, the Hao, the Lao, and the Chüeh,
Twisting and turning their way
Through the reaches of the park;
Eight rivers, coursing on ward,
Spreading in different directions, each with its own form.
North, south, east and west.”¹¹⁵*

Como vemos, en este gran parque confluyen los ríos que desde este centro se expanden hacia las cuatro direcciones del territorio del imperio, al igual que será el punto desde el cual el emperador emprenda sus vuelos extáticos de reconocimiento hacia todas las partes de sus dominios.

¹¹⁵ SIMA X, *Shang lin fu*, en WATSON, B,(trad) *Chinese rhyme prose; poems in the Fu from the Han and Six dynasties periods*. (1971); p.38.

Tras la caída de la dinastía Han, el tema del viaje hacia el punto central del universo en busca de la unión y el cultivo del Tao, casi siempre simbolizado por la imagen de la montaña, seguirá desarrollándose en la literatura y el género literario de poemas de prosa. La figura del gran hombre, simbolizada por el emperador y el dominio del imperio en todas sus direcciones cardinales perderá su eficacia en una época de desunión y continuas luchas por el poder. El protagonista ahora de estos poemas en prosa será una figura individual, que busque, en la soledad de las montañas, entrar en comunión con el Tao, encontrar a los inmortales y las potencias sagradas del paisaje. Un buen ejemplo lo tenemos en el poema en prosa de Sun Chuo 孙绰(310–397), *You tian tai shan fu* 游天台山赋. En éste se mezclan tanto referencias al budismo como al taoísmo, y se narra el vuelo místico en busca de la unión con el Tao que se esconde en los laberintos profundos de la montaña. El poema comienza señalando la profunda conexión que hay entre el monte Tiantai y las islas de los inmortales de Fangzhang y Penglai:

“Mount Tian Tai is the sacred flower of all mountains ranges. Cross the sea and you will find Fang Chang and Peng Lai; turn inland and you will come to Ssu-ming and Tian Tai, all of them places where the sages of the occult wander and perform their transformations, where the holy immortals have their caves and dwellings.”¹¹⁶

¹¹⁶ Vuelos en las montañas de Tian Tai, SUN C, *You tian tai shan fu* 游天台山赋, en WATSON B,(trad) *Chinese rhyme prose; poems in the Fu from the Han and Six dynasties periods.* (1971); p.80.

Los inmortales en sus continuos vuelos, tienen sus residencias tanto en las islas del Mar del Este como en la montaña de Tiantai. Al equiparar la montaña de Tiantai con los paraísos de las islas de los inmortales, no se hace más que acudir, otra vez, a la metáfora del paraíso situado en el centro del universo en donde el sabio accede para alcanzar la unión mística con el Tao.

El poema terminará con la unión mística que se hace a través de la referencia a la unión de los dos caminos señalados por el taoísmo y el budismo, como una sola vía de realización del camino hacia la unión con el Tao:

*“We will dip up the rich oil of black jade,
Freshen our mouth in the springs of Flower Lake,
Spreading doctrines of what is “beyond symbol”
Expounding texts on what is “without origination”
Till we realize that Being can never wholly be rejected,
That to walk with Non-being still leaves gaps.
We´ll destroy both Form and Emptiness, making our path
one,
Turn at once to Being, and thereby gain the Way,
Abandoning the two “names” the spring from a single
source,
Wiping out the one nothingness of “three banners”
Then we may chatter as merely as we like all day long-*

It will merge the ten thousand images through deepest contemplation;

Unwitting we 'll join our bodies with the So-of itself ."¹¹⁷

Hemos pasado así del simbolismo del centro cosmológico y civilizado controlado por el emperador al simbolismo del centro de carácter individual y privado. El personaje emprende un viaje hacia el lugar del central del universo en donde moran los inmortales y en donde se podrá alcanzar la unión, no sólo con el Tao, sino con los distintos caminos que llevan a este, todas las vías son una, y todas conducen hacia la completa unión con el espacio vacío que representa el Tao.

En esta misma línea y derivadas también de las prácticas y los vuelos extáticos de los antiguos chamanes en el taoísmo de la escuela Shangqing, se desarrollaran también técnicas de meditación y de visualización interna. Estas tendrán el tema del viaje por el paisaje en busca del espacio central y el encuentro con los inmortales que les suministran el elixir de la inmortalidad. En este tipo de visualizaciones aunque nos encontramos con un simbolismo más individual y místico, el viaje que se lleva a cabo responde al modelo establecido por el poema de *Daren fu* y su viaje de control e inspección de todas las partes del imperio. Isabelle Robinet nos describirá así las meditaciones recogidas en la obra *Zidu yanguan shenyuan bianji*¹¹⁸:

¹¹⁷ SUN C, *You tian tai shan fu* en WATSON B,(trad) *Chinese rhyme prose; poems in the Fu from the Han and Six dynasties periods*. (1971); p.85.

¹¹⁸ *Textos sobre la Transformación del Espíritu Primordial a través de la Trascendencia del Púrpura y la Luz Brillante*.

“According to this technique, one visualizes, one after the other, all the mountains, rivers, plants, animals, barbarians, and immortals of the four directions, beginning with the closest and going toward more distant. When the vision is clear and complete, the immortal administrator of the sacred mountain of the direction in question will appear, accompanied by clamour of drums. This divine agent will give the adept a drink of the taste corresponding to the direction and agent. When toward the end of the exercise the adept returns himself, the mountains plants, animals, and barbarians of the directions visited will come and render homage.

The visionary journey is an impressive replication of the ancient inspection tours the kings and emperors of China paid to the borderlands of the realm, the way in which assemble their treasures to concentrate the entire power of government in their capitals. At the same time, it is obvious how, in their meditations, Taoist adepts make themselves into emperors of the whole and their bodies its center”¹¹⁹.

Así, el cuerpo del iniciado se transforma en el centro a partir se despliegan las cuatro direcciones del universo. El iniciado es el emperador místico del imperio en miniatura de su cuerpo. Desde allí se emprende el viaje extático hacia el centro el axis mundi que se encuentra en el exterior y que se relaciona con la estrella polar, veamos como nos describe este viaje Livia Kohn:

¹¹⁹ ROBINET I, Visualization and ecstatic flight in Shangqing Taoism, en KOHN L, (ed) *Taoist meditation and longevity techniques*. (1989); p.166.

“Travelling to the far ends of the World and meeting the sun and the moon is a form of going along with rhythmical change. These practices harmonize adepts with the temporal and physical movements of the cosmos. Once perfectly aligned, adepts are ready to move on. They approach the central axis of the world, and establish themselves in the quiet center around which all the world revolves. To do so, adepts invoke, visualize, and visit the Northern Dipper in many different ways”.¹²⁰

El tema del viaje y del éxtasis para alcanzar la unidad con el Tao, utiliza múltiples metáforas e imágenes que tienen que ver con el paisaje. Estas imágenes como el simbolismo del centro en la montaña primordial, son de gran importancia a la hora de comprender el sustrato cultural subconsciente que emerge en el paisajismo en China. Podemos decir que, si en la tradición grecolatina, el hombre y la figura humana será la medida que despliega una multitud de imágenes, símbolos y metáforas culturales en China será la metáfora del paisaje la que hilvane las líneas movedizas de la expresión artística. Como veremos, el simbolismo del centro influirá tanto en el trazado de los jardines imperiales y privados como en la conformación del espacio de monasterio y la integración de éste con el paisaje circundante. A su vez la creación de este espacio, paraíso del centro, esta concebida, para el cultivo del Tao y la unión con este. A nivel social y como ya vimos en el poema de *Daren fu*, este simbolismo del centro en los jardines servirá para formar la imagen del

¹²⁰ KHON L, *Early Chinese Mysticism; philosophy and soteriology in the Taoist tradition*. (1992); p.114.

emperador que gobierna en armonía y unión con el Tao. El espacio del jardín privado, al igual que el monasterio, serán también espacios dedicados al cultivo de las artes en las que, la pintura se convertirá en un medio ideal para el cultivo del Tao y la unidad. Así, desde la creación de un espacio de la armonía en donde el sujeto pueda estar en comunión con su centro espiritual y místico, se aspira a alcanzar la serenidad mental que da el actuar de acuerdo con el fluir del Tao.

CAPÍTULO 2: PAISAJE, LUGAR Y CENTRO

INTRODUCCIÓN

En este capítulo, examinaremos como el concepto de centro, en las dos dimensiones que hemos estado analizando en el primer capítulo, se expresan con plena autonomía en la configuración de espacios diseñados en torno a la práctica del paisajismo. El concepto de centro, según hemos señalado, respondía a una concepción simbólica y mística, como punto desde el que se accede a la unión con el Tao, y a otra más espacial y geográfica, el punto de confluencia de las fuerzas del

universo, que en la cosmología se expresaba en la noción de soberano que gobierna desde el centro. Estas dos dimensiones se traducen en un concepto y práctica del paisajismo que tiene como uno de sus objetivos, habilitar espacios que respondan a estas dos dimensiones de centro que mencionamos. Por un lado, en los tres primeros apartados examinaremos como la noción de centro se expresa en el trazado de jardines imperiales y jardines de letrados. En el caso de los jardines imperiales, este concepto de centro está en relación con la situación de la ciudad imperial, en el centro axial del trazado de las capitales. Es decir, la concepción cosmológica en la que soberano se colocaba en el centro del universo se traduce en un concepto de capital centralizada, que como veremos influirá en gran medida en el trazado de los jardines imperiales. En el caso de los jardines privados, el concepto de centro como punto desde el que se accede a la unión con el Tao, da pie a la creación de espacios que crean pequeñas células que centran la composición de una determinada escena. Aquí el concepto de centro se atomiza. Ya no es el punto desde el que se domina todo el universo, sino que es un pequeño punto que facilita la contemplación de un espacio reducido, para que el sujeto pueda acceder a la unión con el Tao. Siguiendo esta línea acción, partiremos de un análisis del paisajismo que no sólo se ciñe al espacio del jardín. Aunque la jardinería es un punto muy importante del paisajismo, este fenómeno en China va más allá. Al hablar de paisajismo en China no sólo hay que hablar de jardines privados e imperiales, como si estos hubieran funcionado como entidades autárquicas, sin ninguna relación con los espacios

circundantes en los que se englobaban. Al analizar el jardín no hay que olvidar que éste se integraba en relación con espacios urbanos que en muchos casos marcaban las directrices de su desarrollo.

El paisaje urbano funcionó como elemento orquestador de los jardines privados e imperiales, fue en el interior urbano y en sus exteriores, tanto de la ciudad imperial como de la ciudad exterior, en donde se construyeron múltiples jardines que introducían una dimensión dialéctica dentro del espacio urbano. Analizar la ciudad en China desde esta contraposición entre espacio urbano y espacio del jardín puede ayudar a iluminar cuáles fueron las relaciones que se establecieron en la cultura urbana del paisaje. Y es que esta cultura de los jardines nace siempre de la mano del espacio urbano al que se complementa. El rígido plano axial y reticular de las grandes capitales de China se contrapone con la exhuberancia y el isomórfico trazado de los jardines que se establecían en su interior.

De esta manera al igual que la fuerza *yin* sólo es entendible desde su opuesta *yang*, el espacio del jardín será entendido desde su opuesto: el paisaje urbano.

Pero dentro de esta dialéctica hay un elemento que anula esta disparidad en el trazado de ciudades y jardines. Este elemento es la concepción centralizada que se presenta muy claro en el trazado de las ciudades, pero no tan claro en el diseño de los jardines.

Mientras que la rígida axialidad y el trazado reticular funcionan siempre subordinados al papel central de la ciudad imperial que domina todo el espacio urbano, en los jardines esta concepción del centro no pertenece

al espacio público y áulico. Más bien, pertenece a una dimensión privada y se extiende como el núcleo de pequeñas células que se superponen. Así, todos los espacios de los jardines están desplegados en torno a crear pequeños núcleos que dan pie a una serie de puntos focales de contemplación. Se establecen pequeños microcosmos que, como células de un gran cuerpo, giran en torno al centro de espacios que enmarcan y seleccionan la contemplación de una determinada escena del paisaje.

Asimismo estas dos concepciones opuestas de la centralización encontrarán dentro de la historia de China momentos en los que confluyan, como es el caso de la ciudad de Hangzhou¹²¹ y el Lago del Oeste. Diversas causas que examinaremos, hicieron que la ciudad crezca dentro de un gran jardín paisajista.¹²² Aquí la oposición entre jardín y espacio urbano invierte los términos ya que el espacio urbano se integra dentro de un gran jardín, ya no es el jardín dentro de la ciudad sino la ciudad dentro del jardín.

Debido a esta inversión de términos, la axialidad y la centralización del trazado ortogonal, con la ciudad imperial dominando todo el espacio, dará paso a otro tipo de concepción centralizada que no es otra que la que ofrece el Lago del Oeste.

En la ciudad de Hangzhou todo el trazado urbano gira y viene condicionado por la presencia incuestionable del Lago. Éste funciona

¹²¹ Hangzhou se sitúa en el sureste de China, en la zona de Jiannan. Actualmente es la capital de la provincia de Zhejiang y un importante centro cultural y económico. Además, es una ciudad famosa en toda China por la belleza del paisaje del Lago del Oeste que se encuentra en su interior.

¹²² El término paisajista que utilizamos en esta frase es la traducción que se da a la tipología de jardines conocida como *Shanshui yuan*, literalmente jardín de montaña-agua.

como una gran célula de contemplación surcada por infinidad de puntos focales. Los pequeños núcleos de contemplación que se establecían en los jardines dentro de la ciudad aquí se unifican en una gran matriz que engendra y despliega las vistas en torno a su gran reserva de agua.

Asimismo, la inserción de la ciudad dentro del jardín hará que se establezca un mecanismo de despliegue concéntrico¹²³ del paisaje. Este despliegue va desde los niveles macrocósmicos de las grandes vistas que ofrece el Lago custodiado por las montañas, a los jardines que se construyen a orillas de éste y a los paisajes en miniatura de las composiciones de rocas y árboles (*pengjing*)¹²⁴.

El caso de Hangzhou es una excepción dentro de las diferentes capitales, en las que el trazado urbano, si estaba definido para resaltar esa posición cosmológica del soberano situado en el centro del universo. Directamente derivado de esta noción se establecerá una retórica propagandística que utilizará las imágenes del paisaje (tanto pinturas como diseño de jardines) para remarcar esta posición central del soberano. Esta utilización del paisajismo con fines políticos la examinaremos en dos ejemplos que creemos ilustran perfectamente, como la concepción del estado centralizado influye en la esfera de los jardines imperiales y privados. Tanto el jardín del emperador Hui Zong *Gen Yue* como el jardín del letrado Sima Guang *Dule Yuan* utilizan el paisaje para resaltar sus propios fines políticos. Por ello haremos un análisis comparativo de los dos jardines señalando sus diferentes

¹²³ Este término será objeto de análisis en el segundo apartado del capítulo.

¹²⁴ *Pengjing* es más conocido en Occidente por su versión japonesa *Bonsái*.

perspectivas a la hora de utilizar el paisajismo con fines sociales y políticos.

Y desde esta utilización del paisajismo con fines de propaganda política, pasamos a otra utilización del paisajismo. Pero en este caso no se utiliza la imagen del paisaje con fines políticos sino religiosos. La concepción de la montaña como punto desde donde se accede a la unión con el Tao, así como su posición central en el esquema cosmológico dio pie a que se establecieran numerosos asentamientos religiosos dentro de las montañas sagradas. Es este un aspecto no estudiado dentro del paisajismo: el papel y la conexión, de los templos y monasterios taoístas y budistas, que se integraban dentro del paisaje de las montañas sagradas.

Este análisis creemos que es necesario para tener una perspectiva global del paisajismo chino. Poca es la atención que se le ha dedicado, en el estudio del paisajismo, al rol fundamental que jugaron las montañas sagradas y los monasterios y templos que la habitaban. Hasta ahora el estudio por parte de los sinólogos occidentales, tanto de las montañas sagradas como del monasterio taoísta y budista, está confinado en el ámbito de la historia de las religiones y se toca sólo tangencialmente en los estudios sobre paisajismo, refiriéndose en la mayoría de los casos a su significado e influencia iconológica.

Sin embargo, no hay que olvidar que para el paisajismo tradicional chino la mera colocación de un mirador o un kiosco dentro de un espacio natural ya lo convertían en paisaje. La relación que se establece entre el espacio del monasterio y el paisaje va más allá de la contemplación

estética. En ésta se establece una relación de estrecha colaboración con el espacio natural, espacios dedicados al cultivo espiritual y la unión con ese mismo Tao que rige el paisaje. Y es que esta intimidad hace que se cree una relación recíproca que revela los aspectos invisibles y sagrados del paisaje, sus divinidades, sus espíritus, sus inmortales.

Asimismo y sobre todo en la religión taoísta se establece un sistema de paisaje mágico y místico, que es el sistema *dong-tian*, en el que a partir de la inspiración en las distintas montañas sagradas de la geografía de China, se muestra la cara oculta del paisaje, su aspecto mágico e iniciático. *Dong-tian* es la entrada a una gran red implícita y oculta dentro del paisaje real. Y esta red es un laberinto de concavidades de paraísos y cortes celestiales unidos unos con otros por sutiles redes energéticas.

Debido a su poder mágico e iniciático, las montañas sagradas se convirtieron en centros de poder religiosos que no dejaron de estar sujetos a conflictos entre budistas, taoístas y confucionistas por la posesión del espacio sagrado.

Además, este carácter mágico provocó un fenómeno de sendas peregrinaciones de emperadores, letrados, monjes y devotos de todas las clases sociales. Los testimonios que han quedado de algunas de estas peregrinaciones, nos informan de otros aspectos más burdos que engloban el fenómeno del paisajismo, cuando el paisaje se convierte en excusa para el consumo (sea religioso o económico) y la masificación.

Nos interesa señalar esta doble cara del paisaje referido a las montañas sagradas. Por un lado el aspecto mágico, religioso y profundo, que

plantea la relación más sutil con el paisaje y la unión con el Tao , por otro el nivel de explotación ideológica, su papel de centro de justificación del poder político, o su diversificación en el ritual vano y el consumo masificado del valor sagrado de este mismo paisaje.

Estos dos aspectos, son inseparables el uno del otro, fenómenos que van desde el nivel religioso más profundo, el de la experiencia personal de búsqueda de unión con el Tao, hasta el nivel religioso del ritual, la peregrinación masificada o los sacrificios ofrecidos por el emperador. Se puede decir que en muchos casos el nivel del ritual y la fiesta religiosa son el salvoconducto que justifica socialmente la experiencia mística individual. Sea como sea, en los dos casos se establece un nivel de interacción en la experimentación de ese mismo paisaje que por unos es percibido como sagrado, como metáfora de los laberintos espirituales de su propio interior, y por otros de una manera más superficial, entrando en juego aspectos de valor social, político e ideológico.

EL JARDIN DENTRO DE LA CIUDAD

Si examinamos la historia del urbanismo en China observamos una cierta tensión entre las prescripciones sobre lo que debe ser la capital ideal y lo que las condiciones materiales del terreno permitían. Según estas prescripciones cósmicas, la ciudad debía de tener un perímetro cuadrado de nueve li¹²⁵ en cada lado, con nueve calles cruzando la ciudad de norte a sur y otras nueve de este a oeste. A su vez la ciudad imperial debía colocarse en el centro axial del cruce de estas calles siempre orientada hacia el sur.¹²⁶ Alrededor de este centro

¹²⁵ Medida equivalente a medio kilómetro.

¹²⁶ Véase MEYER J, Feng Shui of the Chinese city. (1978); p.140.

neurálgico se colocaban los altares para los sacrificios mágico-rituales en donde el soberano, responsable de la armonía y el cumplimiento del mandato del cielo, gobernaba según estas leyes (Ilustración 9).

Esta codificación que data desde la dinastía Zhou (1045-256-a.C) no siempre fue posible llevarla a cabo de manera completa en su forma ideal. Son múltiples y complejos los condicionantes que hay que tener en cuenta en el desarrollo urbano de una ciudad, la adaptación al terreno, así como la facilidad de abastecimiento de agua o el acceso a las redes comunicaciones. Pero lo que sí se observa como una constante que se intentó mantener a toda costa en la edificación de las antiguas capitales de China, fue la colocación de la ciudad imperial orientada al sur en el eje axial central.

Si nos fijamos en el trazado de las principales capitales que tuvo China a lo largo de su historia, Chang´an, Luoyang, Kaifeng, o Beijing¹²⁷, se podrá observar que, junto con la planta cuadrada o rectangular, es una constante la obsesión por la colocación de la ciudad imperial en el eje centrado de norte a sur (Ilustraciones 10-13).

Una posición que tenía un valor simbólico fundamental para el funcionamiento de toda la estructura psicológica en la que se apoyaba el sistema centralizado de China, ya que desde ese centro ritual y sagrado, se aseguraba la continuidad entre el macrocosmos del cielo y el microcosmos de la tierra. Desde esta posición privilegiada el soberano se colocaba en la confluencia de los cuatro puntos cardinales, las cuatro direcciones del universo como símbolo de los territorios del imperio.

¹²⁷ Hemos obviado a drede Hangzhou por ser esta un caso especial que examinaremos en el siguiente apartado.

El valor simbólico de esta posición central da como resultado una concepción del centro una posición espacial y geométrica en la teoría de los cinco elementos y las cinco montañas (*Wuxing* 五行, *Wuyue* 五岳), que como ya vimos, la posición de la montaña central, el monte Kunlun era el punto de armonización de todas las energías del universo. Así en el texto *Wu Yue chun qiu* 吴越春秋 podemos leer:

“I constructed the enclosure in accordance with Heaven. The image [hsiang] of K'un -lun survives there. The king has heard that Mount K'un -lun is the “forest of earth”[ti-chih lin]. At the top it touches the August Heaven whose “breath”[ch'i] is spat into the world. At the bottom it rests on the August Earth and receives [emanations] from it. It is meeting place of the [five] “emperors”[ti, the gods of the five directions].....

“I have constructed a town that touches the gate of heaven and I connected the ch'i the earth. I have built a K'un- lun, a sacred mountain to work in favour of [?]the seizing of power by Yüeh.”¹²⁸

El simbolismo de la montaña como espacio central en donde se armonizan las energías del universo, era una potente metáfora que reforzaba la posición del soberano como eje regulador entre el cielo y la tierra. Asimismo debido a esta correspondencia directa entre el cielo y la tierra, la contrapartida del monte Kunlun en el mapa estelar era la

¹²⁸ *Primaveras y Otoños del Reino de Wu Yue, Wu Yue Chun Qiu* 吴越春秋 en STEIN R, F, *The world in miniature*. (1990); *op. cit.* p.221.

estrella polar. De esta manera, en el plan de la ciudad de Chang´an en época Han, se observa como la ciudad imperial estaba colocada en consonancia con la forma celeste de la estrella polar, es decir se ubicaba de manera que imitaba el equivalente celeste del monte Kunlun (Ilustración 14).¹²⁹

En la oración que el Duque de Zhou dedicaba a la fundación de la capital Luoyang también podemos leer:

*"May the king come and assume responsibility for the work on God on High and himself serve [in this capacity] at the center of the land. I, Tan say that having constructed this great city and ruling from there, he shall be counterpart to August Heaven. He shall scrupulously sacrifice to the upper and lower [spirits] and from there govern as the central pivot ."*¹³⁰

La ciudad era la metáfora del imperio, al igual que el palacio del soberano era la metáfora del centro desde donde las energías cósmicas fluían a través de las cuatro direcciones de universo. El palacio del soberano se colocaba pues, en el punto central. Concepción simbólica que se expresa a su vez, en la obra *Zhou li* 周礼, con la noción de *dizhong* 地中 (centro de la tierra), punto o *axis mundi* que era necesario calcular su posición precisa, ya que e ese punto se colocaría el *Palacio del hijo del cielo*, caracterizado por ser:

¹²⁹ Véase WEATHLEY P, *The pivot of the four quarters*. (1972); p.426.

¹³⁰ *Xia wu*, En WEATHLEY P, *The pivot of the four quarters*. (1972); *op. cit*, p.430.

“the place where earth and sky meet, where four season merge, where wind and rain are gathered, and where yin and yang are in harmony.”¹³¹

Y en los recintos palaciales en donde el soberano era el encargado de mantener las relaciones armónicas con el cielo y la tierra encontramos el palacio llamado *Mingtang* 明堂, el cual se estructuraba según el esquema de los cuatro cuadrantes, símbolo de los territorios que controlaba el monarca. Éstos se relacionaban, a su vez, con las cuatro estaciones, estableciendo un sistema de correspondencias que se reflejaban en una serie de rituales que tenían la función de poner en sintonía el *qi* del cielo y de la tierra. Así se favorecía la buena marcha de los cultivos, y todas las facetas que aseguraban el funcionamiento armónico del reino.

Se establece así una rígida disposición en el trazado de la capital, en el que un importante factor es el concepto de centro en su dimensión cosmológica y simbólica. Una función simbólica que nos hace enlazar con lo que hemos comentado en el primer capítulo sobre la dimensión de arquetipo del centro y la montaña primordial. Como hemos visto, la asociación entre la montaña y el centro se despliega en una red de asociaciones que acaba desembocando con la identificación de ese centro con la residencia del soberano.

¹³¹ *Ritos de Zhou, Zhou li* 周礼, en WEATHLEY P, *The pivot of the four quarters*. (1972); *op. cit.* p.428.

De esta manera, esta concepción de centro como metáfora unificadora del territorio a través de la figura del emperador, se refleja de manera directa en la construcción de las capitales con sus rígidos planos axiales en retícula ortogonal.

No obstante, esta concepción centralizada de la ciudad que se presenta como un arquetipo en el que su rigidez le da cierta dimensión estática e inamovible, contrasta con la paralela cultura de los jardines que se desarrolló en el interior y las afueras de estas ciudades. El espacio polimórfico, exuberante y aparentemente caótico de la estructura de los jardines, puede llevarnos a establecer una fácil oposición que entienda el espacio del jardín como una negación de la rigidez axial en la planimetría de las ciudades.

Pero el rol que tuvieron los jardines dentro del espacio urbano es más complicado y sutil. Insertados dentro y fuera de la ciudad, sus funciones y sus estructuras cambiaron según su tipología o según su poseedor. Utilizados como elementos de ostentación social y de poder, también propiciaban las más altas cotas de desarrollo espiritual y estético. Por ello, la estructura del jardín en relación con la ciudad, juega un papel ambiguo pudiendo burlar la rigidez geométrica del sistema de retícula debido a su estructura anamórfica¹³². Pero también en muchos casos podía funcionar como complemento que compensaba las malas disposiciones geománticas, o seguir en su misma estructura la concepción central axial del trazado urbano de la capital.

¹³² Se sabe que en la capital Changan había jardines que podían ocupar debido a sus grandes dimensiones dos o más retículas amuralladas. Véase, JOHNSTON R, S, *Scholar garden of China: a study and analysis of the spatial design of the private Chinese garden*. (1993); p.15.

Para iluminar mejor estos puntos que comentamos, examinemos el proceso de edificación de las ciudades capitales. Aunque siempre se intentaba seguir los modelos cósmicos codificados por la tradición, éstos a menudo, eran inviables desde el punto de vista de la buena circulación del *qi* y la integración con el paisaje circundante.

Se planteaba así una dicotomía, una disyuntiva entre la adaptación y la consecuente ruptura ritual de la tradición prescrita. Dentro de esta disyuntiva el paisajismo fue muchas veces el elemento unificador que permitía la armonización de las dos propuestas. Un ejemplo ilustrativo lo tenemos en como se planificó en la época Ming la estructura de la capital Beijing.

La prescripción cósmica de la ciudad ideal, hemos visto que situaba la ciudad imperial en el eje central norte-sur. Sin embargo debido a la disposición geomántica colocar en Beijing la ciudad imperial en este punto traía una mala circulación energética, con los malos auspicios que ello conllevaba.

La solución a la que se llegó fue colocar detrás de la ciudad imperial un jardín llamado *Jing shang* 景山,¹³³ que compensara esta mala circulación energética (Ilustración 12).¹³⁴

Este ejemplo nos ilustra perfectamente la función que el paisajismo tenía en el trazado de las capitales como recurso para compensar las malas disposiciones energéticas y que permitió afirmar y fomentar la concepción axial centralizada de la ciudad.

¹³³ *La Colina del Carbón*

¹³⁴ Para un examen más detenido y minucioso del Feng Shui de Beijing véase MEYER J, *Feng Shui of the chinese city*. (1978).

Pero el espacio del jardín, en su relación con el conjunto urbano, está ligado con la concepción simbólica del centro de una manera más profunda de la que aparentemente se pueda vislumbrar. El centro hemos visto que es el espacio tanto cosmológico en donde confluye y se armoniza el estado centralizado, como el punto desde donde el sabio accede a la contemplación y a la fusión con el principio último del Tao.

Pues bien, íntimamente ligada con estas dos ideas, la concepción del centro dentro del espacio de los jardines atiende a dos puntos que es necesario diferenciar. El primero tiene que ver con los jardines imperiales en los que en muchos casos no se perdió la simetría axial del eje norte-sur. La construcción de estos jardines, tenía una clara intención de subrayar el poder del emperador y su posición de centro neurálgico, a partir del cual, funciona y se armoniza el imperio según las leyes del cielo.

El segundo punto se despliega en la abolición de ese centralismo axial en favor de un centralismo atomizado que gira en torno al concepto de contemplación. Según este criterio, en el espacio del jardín (sobre todo en los privados) la composición viene dada por una disposición de diferentes centros de contemplación que enmarcan y resaltan las mejores vistas que se proponen en el desarrollo formal del espacio. Estos centros de contemplación vendrán marcados por las estructuras arquitectónicas, como *tai* 台 (plataformas), *ting* (kioscos), o *lou* 樓 (pabellones). En este sentido, la organización de la estructura del jardín en torno a la contemplación con estos centros atomizados aspira a crear un espacio en donde lo lúdico en un nivel social, y la expansión

espiritual y estética en nivel individual, pongan al sujeto en un estado mental de armonía y unión con el Tao.¹³⁵

Enlazando con el primer punto, en la capital de dinastía Tang (618–907), Chang´an (Ilustración 10), observamos que la ciudad imperial se situaba en el eje central escorada hacia arriba, posición que le daba un perfecto dominio de todas las vistas del paisaje urbano. Por detrás de la ciudad imperial se situaban los jardines y parques imperiales, *Jin Yuan* 禁苑, *Xinei Yuan* 西内苑, y *Daming Gong* 大明宫,¹³⁶ y a la derecha justo encima del mercado del este y pegando al muro de la ciudad se situaba el jardín de *Xing Qing* 兴庆.¹³⁷ Estos cuatro recintos funcionaban como estancias que los sucesivos emperadores de la dinastía utilizaban para el tiempo de ocio y relajación (Ilustraciones 10–15).¹³⁸ De estos cuatro nos interesa resaltar dos, el palacio *Daming Gong* y el Jardín de *Xing Qing*, en los que se puede vislumbrar claramente, como la organización axial en

¹³⁵ Christian Norberg –Schulz comenta en su obra *Existencia, Espacio y Arquitectura*, como el hombre tiene una percepción espontánea del espacio centrada en torno a sí mismo. A este respecto comentará:

“En lo que se refiere a la percepción espontánea, el espacio del hombre está “subjetivamente centrado”. Sin embargo, el desarrollo de esquemas no sólo significa que la noción de centro está establecida como un medio de organización general, sino que ciertos centros están situados externamente como puntos de referencia en el ambiente circundante.”

Lo que éste autor llama *centros externos* es a lo que nos referimos nosotros cuando hablamos de centros atomizados. La estructura del jardín plantea una composición en la que el paseante partiendo siempre desde su propia subjetividad toma como puntos de referencia estos puntos privilegiados marcados por las estructuras arquitectónicas de manera que aunque este pueda estar en un kiosco contemplando una escena también puede hallar puntos de referencia espacial en otras estructuras arquitectónicas que se encuentren más lejos y que enmarquen otros puntos de vista de esa misma escena o de otra diferente.

NORBERG- SCHULZ, C, *Existencia, Espacio y Arquitectura*. (1975); p.21.

¹³⁶ *El jardín prohibido, El jardín del Oeste, El palacio de la gran luz.*

¹³⁷ *El jardín de la celebración*

¹³⁸ Imágenes y referencias en, ZHUO W,G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. (1999); pp.123-127.

torno al eje central, se mantenía aún en espacios que funcionaban como jardines de recreo.

Si observamos la organización de la reconstrucción ideal en planta del palacio de *Daming Gong*, (Ilustración 16) vemos cómo se establece un eje longitudinal y centrado en torno a los tres palacios que marcan la entrada procesional, *Hanyuan Dian* 含元殿, *Xuanzheng Dian* 宣政殿, *Zichen Dian* 紫宸殿 y 太液池 *Taiye Chi*.¹³⁹ Estanque que posee una pequeña isla que lleva el nombre de *Penglai*¹⁴⁰ en alusión a las moradas de los inmortales. El espacio público y áulico se concibe en continuidad con el espacio privado del jardín que centra su composición en el estanque *Taiye Chi*. Esta disposición no es de ningún modo gratuita ya que la alusión a la isla de *Penglai* conecta directamente con el paisajismo de la dinastía Han, del parque imperial del emperador Wu Di y el lago Kunming que también disponía de islas que aludían al tema de los inmortales.

En estos casos tenemos un buen ejemplo de como el modelo de jardín imperial se apropia del significado simbólico y místico que el centro y la montaña de los inmortales tenía en el taoísmo para aprovecharlo en sus propios fines de justificación simbólica y mítica del centralismo burocrático.

Más clara aún es la organización del palacio de *Xingqing Gong* (Ilustración 17) construido por Xuan Zong 玄宗 (712–755). Aquí el

¹³⁹ *El Palacio del Origen, Palacio de los Edictos, El Palacio del Trono Púrpura, Estanque Primordial.*

¹⁴⁰ *Penglai*, es una de las islas míticas en donde según la mitología vivían los inmortales.

estanque *Long Chi* 龙池,¹⁴¹ ocupa el lugar central de la composición de todo el palacio y que a su vez está situado en eje longitudinal que centra toda la composición.

Este tipo de composición centrada en torno a un eje longitudinal, arranca en la dinastía Han en donde en uno de los múltiples palacios del *Shanlin Yuan* 上林苑 del emperador Wu Di, *Jianzhang Gong* 建章宫¹⁴² se puede ver en la reconstrucción ideal de su planta (Ilustraciones 18–19), como el eje centrado marcaba la disposición del espacio, aunque el estanque esta vez se sitúe escorado a la izquierda.

Toda esta serie de ejemplos demuestra como en los jardines imperiales esta estructura de eje centrado norte–sur en muchos casos se mantuvo como una especie de enfatización de la estructura axial de la ciudad. No obstante, la función del jardín imperial como espejo de poder y la prosperidad de la dinastía va más allá de la estructura compositiva. Debido a la complejidad de la superestructura ideológica que giró en torno a los jardines (tanto imperiales como de letrados) la examinaremos en otro apartado.

Pasemos a examinar el siguiente punto, el concepto de contemplación y su influencia directa en el trazado de los jardines. Como hemos comentado antes, la concepción del centro como punto desde el que se accede a la unión con el Tao se refleja en la creación de espacios que propicien la contemplación del paisaje. Las estructuras arquitectónicas de los jardines, las plataformas, kioscos, pasadizos cubiertos, puentes,

¹⁴¹ *Estanque del Dragón.*

¹⁴² *Bosque Supremo, El Palacio de la Construcción de las Leyes.*

o pabellones, tienen la función de crear ese espacio propicio a la contemplación, señalando un punto privilegiado dentro del entramado de una determinada escena. Cada uno de estos puntos funciona como un pequeño centro espacial a partir del que se organizarán los elementos de una escena dentro de las múltiples escenas y partes que pueda tener un jardín.

Aunque en muchas ocasiones, estas estructuras arquitectónicas estaban destinadas a una actividad concreta, como pueda ser el estudio de los clásicos, la pesca, o el ejercicio de la caligrafía o la pintura, en otras tantas, su propio nombre indica una absoluta dedicación al ejercicio de contemplación del paisaje de la escena circundante.

También somos conscientes del riesgo metodológico que estamos asumiendo ya que la apariencia exterior de los jardines sufrió múltiples y radicales cambios a lo largo de la larga historia de china. No obstante, aunque la apariencia cambie creemos que hay una línea de continuidad que se puede observar como constante en los jardines de los distintos periodos históricos de China. Una línea de continuidad que consiste en el hincapié que se hace en la contemplación del paisaje. Si bien la apariencia externa de estas estructuras arquitectónicas cambiará, éstas seguirán teniendo la función de acotar un espacio para la serena contemplación y así alcanzar un estado mental de calma y sosiego.

La función estética de contemplación que estos elementos arquitectónicos del jardín tenían la podemos rastrear en el tiempo examinando el origen del término *tai* 台 (plataforma). A esta estructura, se le daban múltiples usos, tenía la función de servir de altar de

sacrificios y rituales, también podía servir como espacio dedicado a la revista y los ejercicios militares¹⁴³ y también tenía la función de espacio desde donde se podía contemplar el paisaje. Esta función de contemplación va ligada con la propia estructura desde sus comienzos. En el tratado *Shuo wen jie zi* 说文解字 se la define como un espacio en altura desde donde se podía contemplar las cuatro direcciones del universo:

*“Plataforma, construcción en altura para contemplar las cuatro direcciones.”*¹⁴⁴ (Texto 24)

Con esta definición se resalta el valor que la plataforma tenía como espacio en el que confluyen las cuatro direcciones del universo, pero no sólo eso, también es el espacio de contemplación de las mismas, hasta el punto que la propia naturaleza de la estructura está en estrecha relación con la observación de una gran vista hacia todas las direcciones del paisaje circundante. En un pasaje de la obra *Guo yu* 国语 dentro de la obra dedicada al antiguo estado de Chu *Chu yu* 楚语, podemos ver como ésta funcionaba como contemplación de la belleza, es decir se situaba en un nivel estético:

¹⁴³ Véase, JING X, Z, *Zhongguo Yuanlin Meixue (Estética del jardín chino)* (1999); p.6.

¹⁴⁴ *Interpretación etimológica de los caracteres chinos, Shuo wen jie zi*, en JING X, Z, *Zhongguo Yuanlin Meixue (Estética del jardín chino)* (1999); *op. cit.* p.4. “Cuatro direcciones” es una manera de aludir a todos los rincones, todos los lugares.

“El rey Ling construyó la plataforma de Zhanghua. Un día el rey subió a está acompañado de Wu Ju y exclamó:

–¡Ah, que bella la plataforma!”¹⁴⁵ (Texto 25)

La plataforma según se deduce del texto era una estructura que se utilizaba para tener un punto de vista privilegiado para contemplar el paisaje circundante. El texto sigue con una especie de reprimenda de Wu Ju, primer ministro del rey Ling, sobre los peligros del vano deleite en el lujo de las construcciones y los placeres. No es descabellado pensar que la acción del dialogo se pueda situar en un jardín imperial, y que las advertencias del ministro Wu Ju, sean debido al gran despilfarro que suponía para el estado la construcción de los jardines de recreo del Rey Ling.¹⁴⁶

La función de *tai* como estructura concebida para la contemplación la podemos ver corroborada al observar como en la ciudad de Wuyang 武阳, capital del estado de Yan 燕 en el siglo IV a.C, encontramos una serie estructuras de plataformas dispuestas en el eje centrado de la ciudad como un importante centro ritual. Al norte de la plataforma que se situaba en el centro de la ciudad se encontraba la plataforma *Wangjing Tai* 望景台.¹⁴⁷ El nombre de esta plataforma (*La Plataforma que mira el*

¹⁴⁵ Guo yu 国语, en JING, X, Z, *Zhongguo Yuanlin Meixue (Estética del jardín chino)*. (1999); *op. cit.* p.6.

¹⁴⁶ Wu Hung, señala la importancia que la estructura tai tuvo en la emergencia de la concepción centralizada de la ciudad en el periodo que va desde la tardía dinastía Zhou y el periodo de las primaveras y los Otoños. WU H, Art and architecture of the warring states period, en LOEWE M, y SHAUGHENSSY, E, (ed) *The Cambridge history of ancient China*. (1999); p 665.

¹⁴⁷ *La Plataforma que mira el paisaje*. Véase WU H, Art and architecture of the warring states period, en LOEWE, M. y SHAUGHENSSY, E, (ed) *The Cambridge history of*

paisaje) puede hacernos suponer que probablemente, la plataforma estuviera orientada hacia un complejo de jardines reales, que ya desde esta época, se situara hacia el norte al igual que en posteriores dinastías de Han y Tang. Sea como sea, lo importante para nosotros es esta función estética que existe desde la época de los Reinos combatientes, ya que la estructura *tai*, cuando surjan las primeras culturas del jardín urbano a finales de la dinastía Han supondrá un elemento estructural fundamental en el diseño de los espacios.

Vayámonos hacia el periodo de las dinastías del Norte y del Sur (420–589) en donde encontramos una obra titulada *Luo Yang qie lan ji* 洛阳伽蓝记. En ésta se hace referencia a multitud de jardines incluidos dentro de templos y monasterios Louyang. En estas descripciones, las estructuras dedicadas a la contemplación del paisaje, eran los puntos centrales desde donde se seleccionaban las principales vistas privilegiadas del paisaje propuesto en la composición del jardín.

12. The Monastery of Chung Chueh

“On top of the cloud-scraping tai located in the northeast corner of the monastery was a lo that overlooked the royal palace and the market place. In fact, the entire capital city was within view.

Bellow the lo was a Kuan of learned Scholars, and the Room for Retiring Guest, designed in the same manner as the Royal Hall of Cool Summer. Here the earthen hill and the Tai for Angling were considered the best of

ancient China. (1999); p.666. Éste traduce *Wangjing Tai* como “Platform for Enjoying the Scenery”.

their times. As the rocky peaks came into view through the frames of the windows, and the meandering water surrounded the buildings”
(Texto 26)

[...] *On the eighth day of the fourth month, the ladies of the capital World come to the monastery .When they saw how beautiful the hall and corridors were, they all marvelled and sighed. Many of them though that even the fairy chambers of Penglai would not look any better. The rear garden was designed with many canals, waterways, and steep stone bridges. As the red lotus flowers stood above the waters, and the green watercresses slowly floated by, the flying eaves of the houses leapt and bounded into the distance and the tall trees rose up into the clouds.”¹⁴⁸*

En el primer texto podemos observar como las estructuras arquitectónicas, pabellones *lou*, o las plataformas *tai*, están integradas de tal manera que enmarcan vistas en profundidad y puntos de vista privilegiados en la estructura de los jardines. En la Plataforma *Lingyun Tai* 凌云台¹⁴⁹ (Cloud-scraping Tai en la traducción del texto), encontramos un pequeño pabellón desde el que se obtiene una vista de todo el paisaje urbano de la ciudad, al igual que desde las ventanas de

¹⁴⁸ *De los monasterios budistas de Luoyang, Luoyang qie lan ji* 洛阳伽蓝记, en PAO, T, H, External forms and internal visions- The story of Chinese Landscape Design. (1992); op. cit. p.78-79. También en ZHUO W,G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi* (Historia de la jardinería China antigua). (1999); p.102.

¹⁴⁹ *Plataforma de Ascenso a las Nubes*

los edificios de la Plataforma *Diao tai* 钓台,¹⁵⁰ se obtienen vistas del paisaje montañoso que rodea toda la composición.

Si en el primer texto se ve como las estructuras arquitectónicas sirven para enlazar el paisaje interior del jardín con las vistas exteriores del paisaje urbano, en el segundo se nos ofrece una visión hacia dentro de la estructura, secundada por pasadizos, puentes y composiciones de rocas y plantas. Una mirada en profundidad que no ofrece una visión a ras de suelo de los efectos ascendentes de los árboles.

Los jardines tanto en esta época como en la dinastía Tang, solían ser de grandes dimensiones, lo que permitía la división de los espacios en composiciones autónomas y unificadas que eran enlazadas por estructuras de plataformas *tai*. Éstas se colocaban en lugares elevados y permitían una visión en profundidad que se perdía en las brumas de los paisajes montañosos que circundaban los jardines. Se le dedica gran atención a la contemplación de las grandes perspectivas del paisaje, para así disolver la mirada en la infinitud de los espacios. La elección de estos puntos privilegiados de contemplación estaba en consonancia con estas vastas dimensiones, concentrando su eficacia en cada una de las composiciones autónomas y unificando la estructura general del jardín mediante los puntos seleccionados para las vistas en profundidad.

En la dinastía Tang son múltiples las descripciones que han quedado sobre distintos jardines famosos, el poeta Du Fu 杜甫 (712–770)

¹⁵⁰Plataforma de Pesca

describe de esta manera el jardín en el que éste vivió en las afueras de Chengdu,¹⁵¹ llamado *Zao Tang* 草堂:¹⁵²

“Plataformas y kioscos integrados en el fluir de las montañas

Claros espacios se abren a un río cristalino.”¹⁵³

(Texto 27)

A través de estos versos se expresa la sensación de espacio abierto a la inmensidad del paisaje, en su extrema condensación, dan una instantánea fugaz y rasante, como si una cámara cinematográfica cruzara en un travelling desde las plataformas y kioscos, situadas en lo alto de las montañas, hacia sus homólogos de las laderas, abriendo el espacio en la claridad de las aguas del río y los árboles que la secundan. También podemos leer en el jardín que el letrado Lu Hong 卢鸿 (cuyas fechas se ignoran) construyó en la montaña Song, *Songshan Bie Ye* 嵩山别业, una descripción de la *Daojing Tai* 倒景台,¹⁵⁴ como desde esta se ve la vista privilegiada hacia las montañas circundantes:

“La Plataforma del Cenit del Cielo está entre la montaña Taishi (Casa del Origen) y el precipicio de la montaña Tianmen (Puerta del

¹⁵¹ Capital de la provincia de Sichuan en el oeste de China.

¹⁵² *La Cabaña*

¹⁵³ Véase, ZHUO W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)* (1999); *op. cit.* p.161.

¹⁵⁴ *Plataforma del Cenit del Cielo*

Cielo).¹⁵⁵ Allí, la elevada cordillera es como una plataforma surcada de nubes que flotan hasta lo más alto del cielo. La vereda por la que se sube cuenta con tres lugares de descanso, por eso, esta Plataforma también es conocida como “Plataforma de los tres descansos.”¹⁵⁶ (Texto 28)

Si revisamos los nombres de las montañas que se pueden contemplar desde esta plataforma, veremos como una alude a los comienzos de la creación, dándole un sentido telúrico y terráqueo (Casa del origen) y la otra se señala como la Puerta del cielo. Y es que aquí el espacio de contemplación que viene delimitado por la estructura de la plataforma tiene una clara relación con el centro simbólico de la noción de *dong-tian*, desde donde se accede a la unión con el Tao y la comunicación con los inmortales.

Este sentido cósmico de centro también lo podemos alumbrar en relación con la metáfora de las cuatro direcciones que veíamos anteriormente. En uno de los varios poemas y ensayos acerca de jardines y paisajismo que el poeta Bai Juyi 白居易 (772–846) escribió tenemos uno titulado *Wu lu* 吾庐¹⁵⁷ en donde encontramos la siguiente

¹⁵⁵ La traducción literal de esta frase sería como sigue:
“La Plataforma del Cenit del Cielo está entre la montaña Taishi (Casa del Origen) y a la derecha, el precipicio de la montaña Tianmen (Puerta del Cielo)”.
Por cuestiones de estilo literario hemos optado por no incluir “a la derecha” ya que afecta a la fluidez de la frase en castellano.

¹⁵⁶ LU H, *Songshan shi zhi shi shou* 嵩山十志十首, en ZHUO W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi* (Historia de la jardinería China antigua). (1999); *op. cit.* p.168.

¹⁵⁷ *Mi Cabaña*

descripción de la plataforma de *Ping Tai* y su relación con el paisaje circundante:

*“La plataforma de Ping tai con varios chi¹⁵⁸ de altura,
encima se levanta una pequeña cabaña,
una ventana da al este, la otra al oeste,
norte y sur se abren por sus puertas.”¹⁵⁹ (Texto 29)*

En el texto se utiliza la metáfora de los cuatro puntos cardinales que hemos visto anteriormente, para señalar la posición del monarca en el centro del imperio, dominando las cuatro direcciones del universo. Pero en este contexto su significado se aplica a la inmensidad de las vistas del paisaje, ahora es el letrado el que se sitúa en la posición cósmica central, pero no para señalar su dominio y su poder sobre el territorio imperial sino para acceder al punto de vista privilegiado en la contemplación del paisaje y acceder así a la unión con el Tao.

En este sentido, esta posición central que se expresa arquitectónicamente en la pequeña cabaña situada en la terraza, nos coloca en el mismo espectro temático en el que el sabio se unía con el Tao desde su posición central de la montaña.

En el texto se ve claramente la función que la arquitectura de los jardines tenía en su papel de centro, de punto privilegiado a partir del cual se accede a la contemplación y a la fusión empática con el paisaje.

¹⁵⁸ Chi, medida utilizada en la antigua China para medir altura, un metro equivale a 3,3 chis.

¹⁵⁹ Véase, ZHUO W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. (1999); *op. cit.* p.169.

La cabaña es el refugio que en su sencillez y su frugalidad ofrece al letrado la posibilidad de disfrute, de descanso, de contemplación apacible y serena.

Entrados ya en la dinastía Song encontramos el jardín llamado, *Fuzheng Yuan* 富郑园¹⁶⁰ (Ilustración 20). En la reconstrucción ideal en planta¹⁶¹ observamos como *Sijing Tang* 四景堂 y *Woyun Tang* 卧云堂¹⁶² se sitúan uno en frente del otro y siguiendo una línea axial que cruza el estanque que centra toda la composición. Entre estos dos, *Sijing Tang* es el que funciona como eje posiblemente orientado hacia el sur y que en su propio nombre nos lleva hacia el tema del dominio de las cuatro direcciones o cuadrantes del universo. Es curioso señalar como se ha sustituido la expresión “cuatro direcciones” *sifan* 四方 por “cuatro paisajes” *sijing* 四景. Si la expresión “cuatro direcciones” hace referencia a todos los lugares, todos los sitios que se despliegan a partir del centro cósmico, “cuatro paisajes” funciona como una metáfora en la que el paisaje es ahora el punto de referencia, desde el centro de contemplación se pueden avistar todos los paisajes. Esta disposición nos pone en relación directa con los trazados que veíamos en los jardines de la dinastía Tang y se explica por la función que tuvo este jardín en la dinastía Song del Norte. Éste sirvió de complejo administrativo y de gobierno con los emperadores Ren Zong 仁宗(1023–1064) y Sheng Zong 神宗(1068–1086), convirtiéndose posteriormente en

¹⁶⁰ *Parque de la Solemne Prosperidad*

¹⁶¹ En ZHUO W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. (1999); p.218.

¹⁶² *El Pabellón de Los Cuatro Paisajes, El Pabellón del Lecho de Nubes Recostadas.*

jardín privado. No obstante en la estructura general del jardín vemos cómo estos dos pabellones funcionan como puntos focales de contemplación de las vistas de norte a sur que contrastan con las estructuras arquitectónicas de plataformas y kioscos que se sitúan al este y sureste respectivamente. Así entrando por la puerta del este vemos cómo se establece un recorrido que va dosificando y alternando los efectos de las vistas, desde lo que debió ser un pequeño bosque, se colocan distintos kioscos como puntos focales de contemplación. A continuación, desembocamos hacia el sureste en donde distinguimos la plataforma *Tianguan Tai* 天光台 y la plataforma *Mei tai* 梅台¹⁶³ que marcan los puntos álgidos de este recorrido, y desde donde se tiene la mejor vista en profundidad del paisaje circundante, y del estanque y de los dos pabellones que centran la composición del jardín.

En la estructura de este jardín, la concepción de centro axial podía convivir con la disposición de centros atomizados. Es más, en este jardín están perfectamente armonizadas por la presencia del estanque, que marca el centro y a partir del cual se despliegan todos los elementos del paisaje.

A partir de la dinastía Song los jardines tenderán a reducir su tamaño, lo que conllevará una mayor concentración de las escenas y las estructuras arquitectónicas que enmarcan las vistas. Dentro de esta nueva situación, el concepto de paisaje prestado *jiejing* 借景 irá incrementando su importancia a medida que el paisajismo se fue desarrollando en esta línea de concentración de espacios en las dinastías Ming y Qing.

¹⁶³ *Plataforma de la Luz Celestial, Plataforma Del Ciruelo.*

El concepto de paisaje prestado se utilizaba para integrar diversas partes del paisaje circundante a un determinado jardín, de manera que en la estructura interior del jardín había diversas construcciones tipo plataformas, pagodas, edificios en altura o simplemente kioscos o muros con ventanas, que hacían la función de marcos de ese paisaje exterior elegido, como si de una pintura se tratara.

Aunque el concepto de paisaje prestado funcionaba con la elección de paisajes exteriores a los muros del jardín, también era utilizado en el interior para multiplicar las posibilidades de puntos de vista dentro del entramado escénico del jardín.

Ejemplos de paisaje prestado hemos visto algunos a lo largo del desarrollo de este apartado, pero para concretar examinemos el jardín de la dinastía Song del Norte *Huan Xi* 环溪 (Ilustración 21), el cual situado cerca del antiguo palacio imperial de la dinastía Tang en Luoyang aprovechaba estas escenas exteriores a sus muros para hacerlas uno de los temas y vistas principales del jardín.

Observando la reconstrucción ideal en planta,¹⁶⁴ existe una concepción también centralizada en torno a los anillos del riachuelo que surca toda la composición del jardín. Hacia el noreste encontramos la plataforma *Fengyue Tai* 风月台¹⁶⁵ desde la cual, según la obra titulada *Luoyang*

¹⁶⁴ En ZHUO W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. (1999); p.219.

¹⁶⁵ *Plataforma del Viento y la Luna*.

mingyuan ji 洛阳 名园记,¹⁶⁶ se podía divisar una magnífica vista de los palacios y los pabellones de los antiguos palacios imperiales.¹⁶⁷

Pero como hemos comentado, a partir de las dinastías Ming y Qing el espacio de los jardines tienden a reducir su tamaño ostensiblemente, lo cual hace que los diseños tiendan a crear sensaciones de abertura e infinitud dentro de un reducido espacio. De esta manera, se crean redes de pasadizos, pabellones, y kioscos unidos a su vez por pasadizos cubiertos y secundados por pequeños lagos y composiciones de rocas. En este contexto, el concepto de paisaje prestado, estará al servicio de la creación de esta red de escenas y vistas, para, mediante la apertura de ventanas en muros, pabellones o puertas circulares, enmarcar y conectar distintas partes de las escenas interiores del jardín y a su vez abrir éste a los espacios circundantes que lo rodean.

Un ejemplo que nos permite además ver la evolución de las estructuras de los jardines entre el siglo XVII y el XIX es el jardín de Suzhou *Canglang Ting* 沧浪亭¹⁶⁸ (Ilustración 22). Las primeras noticias que se tienen del jardín datan del periodo de las Cinco dinastías (907–960). El jardín pasó por múltiples poseedores y ha sufrido innumerables cambios. Con todo, se conserva un pequeño grabado que ilustra el aspecto que el jardín pudo tener antes del 1697, año en que fue restaurado tras un largo abandono.¹⁶⁹

¹⁶⁶ *De los jardines famosos de Luoyang, Luoyang mingyuan ji* 洛阳 名园记.

¹⁶⁷ Véase ZHUO W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. (1999); p.219.

¹⁶⁸ *El Kiosco de las Olas Azules*

¹⁶⁹ Véase JOHNSTON R, S, *Scholar garden of China: a study and analysis of the spatial design of the private Chinese garden*. (1993); p.99.

En la imagen se puede ver como un kiosco situado justo delante del lago y que tiene a su derecha un árbol, es el punto desde donde se ven las mejores vistas tanto del jardín como del espacio exterior de la ciudad. También cabe destacar la ausencia de pasadizos y de muros que separen las escenas en el interior del jardín. Los pequeños pabellones y kioscos son los elementos que enmarcan las vistas y las escenas que vienen separadas por pantallas de árboles y rocas artificiales.

Si comparamos esta imagen con la que tenemos grabada en una estela de piedra que data del año 1.883, vemos cómo la imagen del jardín ha cambiado por completo (Ilustración 23). Aquí el espacio está compartimentado por muros y pasadizos que a su vez están provistos de múltiples ventanas. Esta compartimentación del espacio nos imbuye dentro de una red caleidoscópica. Las vistas de las partes interiores del jardín, dan paso a las exteriores a través de los marcos de las ventanas. La mirada está siempre dirigida por estos pasadizos y ventanas y solo se libera en las partes abiertas en donde pequeños kioscos y pabellones expanden la visión al espacio infinito. Podríamos decir que la organización en torno a pequeños centros que escogen las vistas privilegiadas del jardín, en la dinastía Qing (1644–1911) se llevan a sus últimas consecuencias. Donde antes veíamos había un kiosco, una plataforma, o un pabellón que enmarcaban las vistas privilegiadas, ahora se ha convertido en una red de pequeños centros de vistas caleidoscópicas que multiplican los puntos de vista. El pasadizo de la parte inferior izquierda de la imagen está provisto de ventanas que con sus celosías miniaturizan las grandes vistas que enmarcan, y contrastan

con la vista en profundidad del mirador en donde desemboca el pasadizo (Ilustración 24).

Este modo de concebir la contemplación supone el epítome de una larga evolución, una especie de *tour de force* cultural. La concepción de la contemplación dirigida a través de los puntos marcados por las estructuras arquitectónicas, se lleva a un grado extremo a partir de aquí, ya no existe punto de retorno.

Hemos hecho un escueto recorrido por la historia de los jardines para ejemplificar cual fue el rol que la concepción del centro jugó en el diseño de los jardines. En estrecha relación con el fenómeno urbano, la concepción del centro en los jardines funciona en dos niveles de significación expresada en sus mismos diseños. El primer nivel se expresa en la concepción axial y longitudinal del trazado de las capitales y tiene que ver con la posición central de dominio de las cuatro direcciones, de centro civilizado como metáfora del territorio imperial chino. El segundo muestra la posición cósmica espiritual, en donde el espacio que permite la contemplación del paisaje es la llave para alcanzar la unión con la naturaleza y el Tao.

A algunos les puede parecer extraño que no hayamos nombrado ni siquiera un jardín de la ciudad de Hangzhou, es más, ni siquiera la hemos nombrado como ejemplo de capital imperial. Esta omisión tiene que ver con el tema que vamos a tratar en el siguiente apartado. La ciudad de Hangzhou presenta un caso muy especial en la historia del urbanismo mundial que creemos que merece un estudio más detenido. Si hasta ahora hemos visto ejemplos de jardines integrados dentro de la

ciudad o en relación con ésta, en el caso de Hangzhou es la ciudad la que se inserta dentro de un macrojardín. Se rompe así, con lo establecido por las prescripciones cósmicas de capital ideal. Ahora el centro, el punto a partir del cual giran la mayoría de las vistas del paisaje de Hangzhou, será el Lago del Oeste.

LA CIUDAD DENTRO DEL JARDIN

Cuando Marco Polo entro en la ciudad de Qiusai (la esplendorosa capital del conquistado imperio de la dinastía Song del Sur, Hangzhou), quedó completamente alucinado ante los esplendores de lo que era, en ese momento, una ciudad que se encontraba en la vanguardia cultural del mundo.

Pero debajo de ese esplendor apabullante del que nos habla Marco Polo, encontramos una situación histórica que nos remite a un imperio conquistado y sometido por los rudos mongoles, en donde aún se conservaban los brillos de lo que la ciudad de Hangzhou, había sido en época de la dinastía Song del Sur.

Aunque Marco Polo nada habla de sus jardines, Hangzhou era ya famosa en toda China por la maravilla de sus paisajes y el espectacular Lago del Oeste que poseía. Y es que esta ciudad presenta un fenómeno cultural bastante atípico dentro de la historia del trazado de las capitales de China, así como en la historia del urbanismo mundial.

En esta ciudad todas las prescripciones cósmicas sobre lo que debía ser una capital habían quedado completamente rotas por las circunstancias históricas y las necesidades de defensa y adaptación. Nos encontramos con un caso en que se impone una ruptura total con los modelos de ciudad ideal que veíamos. Las dos primeras cosas que nos saltan a la

vista al observar el plano de la ciudad (Ilustración 25), es la ausencia de un perímetro cuadrado, y la colocación de la ciudad imperial escorada hacia el sureste.

Estas anomalías tienen su explicación en la situación histórica que hizo que Hangzhou se convirtiera en capital. Después de la caída de Kaifeng (la capital del imperio Song del Norte) en manos de los bárbaros *Khitan Liao*, uno de los hijos de Hui Zong 徽宗 (1101–1126) (el futuro Gao Zong 高宗 (1127–1163)) escapará y tras una serie de dudas sobre donde instalar la nueva capital, se esconderá en la ciudad de Hangzhou dando así comienzo a la dinastía Song del Sur.

Entran en juego aquí las necesidades de adaptación al trazado preexistente de una ciudad que ya era un importante centro económico. Ésta tenía unas especiales condiciones geográficas de ubicación. Un perímetro de forma irregular, rodeada de montañas al sur, al oeste el lago, y al este las zonas lacustres y los afluentes del río Qiantang 钱塘 solo dejaban la posibilidad de expansión hacia el norte. Ésta también se situaba en una región que gracias a sus peculiaridades topográficas facilitaban su defensa. La zona de Jiangnan 江南 se caracteriza por tener un clima continental húmedo, con lluvias frecuentes e interminables zonas lacustres, que hacía que el tráfico por río fuera mucho más efectivo que por carretera, y que por lo tanto, dificultaba el acceso de los Liao, que basaban su poder militar, en una eficaz caballería entrenada en las duras condiciones de las estepas del norte de China.

La otra gran distorsión con respecto a las prescripciones cósmicas es la colocación de la ciudad imperial al sureste, en la montaña Fenghuang

Shan 凤凰山.¹⁷⁰ Las razones de tal disposición las encontramos una vez más en la necesidad de una adaptación a un esquema urbano ya preexistente. Ya desde el período de las Cinco Dinastías se había situado el palacio de gobierno y la zona administrativa en las laderas de esta montaña. Otras razones se encuentran en la necesidad de entroncar con la tradición de los emperadores de la dinastía Song del Norte. Como veremos el emperador Hui Zong construyó el jardín de *Gen Yue*¹⁷¹ basándose precisamente en las vistas que la montaña Fenghuang Shan tenía con respecto al Lago del Oeste.

A estas razones se juntan la necesidad defensiva, al sur quedaba protegida por el río Qiantang, al oeste por la cadena de montañas que se une en la montaña Fenghuang Shan y la montaña Yuhuang Shan 玉皇山,¹⁷² y al este las murallas de la ciudad y los múltiples ríos que circundaban sus murallas. El *fengshui* de la montaña también fue una razón importante, ya que estaba protegida al oeste por el Lago y la montaña Fenghuang Shan las cuales tenían una disposición privilegiada para el fluir del *qi*, y al sur el río Qiantang, una corriente de agua que junto con el Lago del Oeste formaban dos almacenes de *qi* de gran importancia.

La corte de Hangzhou será pues, una de las pocas capitales de la historia de la China antigua, que no responderá a la idea de un trazado ortogonal concebido según la idea de centro longitudinal y axial. La situación histórica nos remite a una China que acaba de perder el norte

¹⁷⁰ La Montaña del Fénix

¹⁷¹ La Colina Noreste

¹⁷² La montaña del Emperador de Jade.

a manos de la recién fundada dinastía extranjera de los *Liao* 辽. Es ésta una corte del exilio y la humillación, en la que las necesidades defensivas priman sobre las ideológicas. El concepto urbano de centralismo axial tendrá que ser sustituido por un principio de adaptación a una situación preexistente. El palacio imperial se colocará donde más fácil sea su defensa y más difícil acceso se tenga. El emperador, más que mostrar su poder en un palacio situado en el centro que domine en los cuatro puntos cardinales del universo, se esconde agazapado y protegido por los accidentes naturales de lagos, ríos y montañas.

Pero hasta este momento, Hangzhou ya había escrito páginas importantes dentro del paisajismo chino. El mismo nacimiento de la ciudad, en los albores de la dinastía Qin, va estrechamente ligado al esplendor de su naturaleza y paisaje.

En torno 221 a.C., Qin Shi Huangdi 秦始皇帝 acaba de unificar China en torno a su poder. Es en esta época cuando Hangzhou se crea como una pequeña ciudad a orillas del río Qiantang que recibirá el mismo nombre del río. Aunque el Lago del Oeste aún estaba en formación a partir de una curva del río. Qin Shi Huangdi visitó Qiantang quedando prendado de la belleza del paisaje. Éste, mandó construir una serie de palacios y plataformas que reunían las mejores vistas del paisaje de ese momento.

173

¹⁷³ Véase QUE W, M, *Hangzhou cheng qi, Xihu lishi tushuo*, (*Historia de Hangzhou y el Lago del Oeste a través de imágenes.*). (1997); pp.6-9. Todos estos datos que acabamos de dar están en diversas fuentes primarias a las que remite el autor del libro que citamos.

Los primeros asentamientos urbanos que se conocen, situados en la zona sureste, no dejaban de tener cierta insignificancia si se comparan con el gran interés mostrado por Qin Shi Huang y el espectacular paisaje. Las plataformas edificadas por Qin Shi Huang, hacen que Hangzhou nazca como un enorme jardín que tiene en su interior un enclave urbano, que irá creciendo subordinado a su paisaje.

A mediados de la dinastía Tang, el Lago del Oeste se ha formado en su totalidad debido tanto a causas naturales como a la intervención humana. El sucesivo crecimiento económico se reflejará en un aumento de tamaño del complejo urbano. Alrededor del Lago y en las montañas circundantes se instalaran numerosos templos budistas y taoístas así como, miradores, plataformas y kioscos que irán formando el gran complejo de jardín paisajista (en chino literalmente montaña-río) *shanshui yuan* 山水园.

Son numerosos los poetas que han cantado la belleza del paisaje del Lago del Oeste. A uno de los más célebres, el poeta Bai Juyi, se le deben numerosas intervenciones dentro del paisaje del Lago como fue la construcción del puente Bai Di 白堤, junto con numerosos enclaves de plataformas y kioscos que ampliaban los puntos de vista del paisaje. De los poemas que el poeta dedicó al Lago del Oeste, se puede deducir la importancia que la belleza del paisaje del Lago ya tenía a finales de la dinastía Tang.

En el período de desunión de las Cinco dinastías, que siguió a la caída de la dinastía Tang, Hangzhou será la capital del reino de Wuyue, reino a partir del cual se formará la dinastía Song. En este tiempo, la ciudad

creció en forma considerable, extendiéndose hacia norte, este y sur. La residencia real y la zona administrativa serán en este momento cuando se ubiquen cerca de la montaña Fenghuang Shan, al sur de la ciudad.

En esta zona se situarán, a su vez, espacios de jardines reales en donde se construirán plataformas, kioscos, pabellones y estanques que utilizaban el agua que se canalizaba desde el Lago y que además formaba una red de canales que cruzaban la ciudad de norte a sur.

Otro hito importante para el paisaje y el desarrollo de la ciudad, fue el nombramiento del poeta Su Shi como gobernador de la ciudad en la dinastía Song del norte. A su llegada, éste escribirá un memorandum al emperador, en el cual pedirá financiación para drenar el Lago, limpiarlo y poner la ciudad y su paisaje a la altura de su ya extendida fama en la dinastía Tang.¹⁷⁴ De las numerosas intervenciones que éste hará destaca por encima de todas la construcción del puente que lleva su nombre, Su Di 苏堤. La realización de éste atiende a razones tanto estéticas como utilitarias. En parte para aprovechar los sedimentos de algas y arena que desde el fondo eran arrastrados por las olas a las orillas, y para crear un nuevo acceso a la parte oeste que rodea el Lago. Con este puente se habilita nuevo punto que centra toda la composición paisajística y amplía las posibilidades de contemplación y puntos de vista. Su Shi, abre un nuevo horizonte de contemplación del paisaje circundante. Éste crea un punto que al situarse en pleno centro del lago, permite la

¹⁷⁴ Véase GERNET J, *Daily life in China on the eve of the Mogol invasion 1250-1276*. (1970); p.52. Existe una edición en español que adjuntamos en la bibliografía, nosotros no obstante, al sernos imposible adquirir la edición española citamos la edición inglesa que es la que hemos manejado.

contemplación de la estructura general del conjunto, y ampliar las infinitas vistas que ofrece el paisaje, con sólo un movimiento de cabeza. A partir de la dinastía Song del Sur es cuando tenemos las primeras representaciones de mapas de la ciudad y del Lago. Es curioso señalar que las representaciones de mapas que se hacen de la capital contrastan en gran medida con las que se hacen del Lago del Oeste. En los mapas de ciudad capital (Ilustraciones 26–27), intentan ajustarse lo más posible a la imagen ideal prescrita, poniendo gran énfasis en su estructura rectangular presidida por la ciudad imperial. El Lago del Oeste y su paisaje no aparecen representados. No ocurre así con las representaciones de mapas que se hacen sobre el Lago (Ilustración 28) que sí incluyen el enclave urbano dentro del despliegue paisajístico de todas las montañas y de lugares como monasterios, pabellones y kioscos. Cabe señalar también que en los mapas del Lago la ciudad deja de tener su rígida y estricta forma rectangular para presentarse de una manera más redondeada e indefinida.

De este contraste podemos deducir que la ciudad en estos momentos era concebida como una entidad de cierta autonomía que se integraba dentro de un espacio más amplio ocupado por el paisaje circundante del Lago. Mientras que la ciudad capital no es concebida en relación con el Lago, el Lago incluye dentro el enclave urbano como una pequeña entidad autónoma dentro de su funcionamiento macrocósmico.

No obstante, si comparamos las representaciones de mapas de la ciudad de Hangzhou en la dinastía Song, con las posteriores que se

hicieron en las dinastías Ming y Qing (Ilustraciones 29–30–31), vemos que en éstas sí llevan el Lago y el paisaje circundante representado.

Esta diferencia se comprende en la medida en que Hangzhou era la capital del imperio, mientras que en posteriores dinastías, aunque siguió siendo un importante enclave económico, su fama era fundamentalmente debido a su magnífico paisaje. Ser la capital del imperio imponía una serie de reglas cósmicas que si bien no podían ser aplicadas en la realidad, sí podían aproximarse en las representaciones de los mapas que la mostraban. Incluir el Lago del Oeste dentro de estas representaciones de la capital dificultaba a nivel visual la imagen de una ciudad que se aproximara lo más posible a la imagen establecida por la tradición. Lo que interesa destacar en la imagen de la capital es la posición de la ciudad imperial dominando el espacio urbano como punto de inserción de los cuatro puntos cardinales, posición que visualmente se vería afectada si se incluye el Lago del Oeste con su paisaje, ya que realmente como se ven en las representaciones de los mapas del Lago, es éste el que realmente centra y domina la composición del espacio en Hangzhou.

Lo que si vemos aparece representado en la imagen de los mapas de la ciudad capital de la dinastía Song del sur, es la montaña Fenghuang Shan, (Ilustraciones 26–27) que aparece al oeste de la ciudad interior, en la esquina superior izquierda del mapa. Ahí se situaban los jardines imperiales que conectaban la ciudad interior con la cadena de montañas que rodea al lago por la parte sur. Si observamos los nombres de algunas de las dependencias que se situaban en esta zona del paisaje

veremos como hay numerosas estructuras que están dedicadas a la contemplación de la escena del lago y las montañas que lo rodean. *Wanghu Ting* 望湖亭 situado justo en la cúspide de la montaña. O los Pabellones *Dongshan Wanglou* 东山望楼 y *Nanshan Wang Lou* 南山望楼,¹⁷⁵ situados estos entre la Montaña Wu 吴 y la montaña Fenghuang Shan, desde donde seguramente se viera una vista de la escena completa de las montañas y el Lago. Colocados en la colina que está detrás de la montaña Fenghuang Shan, hay tres construcciones desde donde se tiene una vista privilegiada para la contemplación del Lago, *Chongtian Guan* 冲天观¹⁷⁶, *Haiguan Ting* 海观亭 y el *Kiosco de Jie Ting* 介亭.¹⁷⁷ Dada su posición en el mapa es muy posible que desde estos lugares se disfrutara de unas vistas en profundidad de toda la escena del lago.

Esta serie de lugares nos hace sospechar, que aún la ciudad imperial, estaba colocada en un lugar que formaba parte de una red de jardines anexos al lago que lo rodeaban en las cuatro direcciones y que se destinaban a tener un mejor acceso a los puntos de vista privilegiados para contemplarlo.¹⁷⁸ Una red de jardines que se la describe de esta manera en el texto de Wu Zimu 吴自牧 (cuyas fechas se ignoran) titulado,

Meng Liang lu 梦梁录:

¹⁷⁵ El Kiosco que contempla el Lago, El pabellón que Contempla las Montañas Orientales, el Pabellón que Contempla las Montañas del Sur.

¹⁷⁶ En algunos mapas aparece el carácter zhong 中, lo que parece ser es un error del copista.

¹⁷⁷ *El Monasterio de Chong Tian, El Pabellón de la Vista Marina, el Kiosco de en Medio*

¹⁷⁸ Para una lista detallada de todos los jardines imperiales que rodeaban el Lago del Oeste véase ZHOU W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. (1999);p.213.

*“Abajo se ve, el Lago del Oeste, y arriba cordilleras; quioscos, plataformas, albergues y pabellones esconden canciones y danzas, el paisaje cambia con las estaciones, la felicidad es infinita.”*¹⁷⁹ (Texto 30)

El texto describe como alrededor del Lago del Oeste se situaban una multitud de lugares que formaban una red de puntos privilegiados en la contemplación del paisaje del lago. El Lago es el centro que articula esa multitud de sitios concebidos para desgajar todas las posibilidades de contemplación que se pueden multiplicar hasta el infinito.

En un mapa perteneciente al año 1579 titulado *Hushan yilan tu* 湖山一览图¹⁸⁰ se nos ofrece una imagen que ilustra esta idea de centralidad del paisaje del lago (Ilustración 32). Éste es representado en dos anillos concéntricos: el exterior formado por montañas y el interior por el Lago y sus puentes. Aquí la ciudad aparece representada por la tímida muralla de la parte inferior. Esta manera de representación del paisaje no es de ningún modo extravagante ni gratuita, ya que lo que precisamente se está resaltando es ese carácter central y englobador del paisaje del Lago.

Ya hemos visto en los otros mapas del Lago del Oeste como se toma el Lago como punto central de referencia, sin embargo en ésta se enfatiza la forma circular de dos anillos que se engloban uno dentro del otro.

¹⁷⁹ Wu Z, M, *Sueños de Liang, Men liang lu*, en ZHOU W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. (1999); *op. cit.* p.213.

¹⁸⁰ Panorama del Lago y las montañas

Una forma concéntrica que no sólo hace del Lago el punto principal, sino que además sirve de referencia iconográfica desde la que parten muchos jardines imitando sus vistas más famosas. Este mecanismo de imitación lo tenemos reflejado en los dos jardines imperiales más famosos de la dinastía Song del Sur. Los jardines *Hou Yuan* 后苑 y *Deshou Gong* 德寿宫 o *Bei Nei* 北内.¹⁸¹

El Jardín *Hou yuan* se destaca entre una multitud de jardines que ocupaban una gran parte del distrito de la montaña Fenghuang Shan, dentro de la ciudad imperial. Éste estaba situado en una zona elevada de montañas, y recibía la brisa directa proveniente del río Qiantang permitiendo una vista en profundidad de las colinas situadas alrededor. Centrando la composición había un pequeño lago a imitación del Lago del Oeste. En el texto titulado *Nandu xinggong ji* 南渡行宫记 podemos leer:

*“Abajo de la montaña un arrollo serpenteante conduce hasta el Pequeño Lago del Oeste.”*¹⁸² (Texto 31)

El otro jardín imperial que hemos citado es el *Deshou Gong* construido por Gao Zong después de abdicar a favor de su hijo. En el diseño de éste vemos no sin cierto aire de amargura y nostalgia como trata de recrear

¹⁸¹ El Jardín trasero, el Palacio de la Virtud y la Longevidad o Ciudad Norte.

¹⁸² *De los palacios de la capital del sur, Nandu xinggong ji* 南渡行宫记, en ZHOU W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. (1999); *op. cit.* p.214.

la idea de centro en una división cuatripartita. Cada uno de los cuadrantes estaba dedicado a una actividad en particular, así el cuadrante este, se dedicaba a los jardines de flores y plantas exóticas, al sur se situaba la zona de recreo con campos de equitación, juegos de pelota y entrenamiento con arco, al oeste un jardín paisajista con un gran laguna imitando el Lago del Oeste y algunas de sus escenas más famosas. Al norte se situaba una zona de arquitectura rústica, en donde había tejados con cabañas de hierbas que trataban de rememorar una época idílica y primitiva.¹⁸³

Los dos jardines presentaban dos lagunas concebidas a imitación de las grandes escenas del Lago Del Oeste. Estos dos pequeños Lagos del Oeste son una recreación a nivel microcósmico de las grandes vistas que ofrece el Lago del Oeste en un nivel macrocósmico. A través de lo pequeño se intuye lo grande y viceversa lo grande engloba en su seno a lo pequeño. Hay así una relación que, formando círculos concéntricos, nos lleva desde el paisaje macrocósmico que forma el Lago y las montañas, hasta los jardines que en menor escala plantean un microcosmos a imitación. La idea del centro simbolizada por el agua del Lago es el principio a partir del cual giran todas las líneas de composición del paisaje, un principio caleidoscópico que engloba a los elementos uno dentro de otro, desde la gran vista del Lago del Oeste y sus distintas escenas, hasta las recreaciones de los dos jardines que citamos.

¹⁸³ Para una información más detallada sobre estos dos jardines véase ZHOU W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. (1999); pp.214-216.

Este principio concéntrico de composición, esta relación dialéctica entre pequeño y grande, tiene también una dimensión de movimientos alternativos y opuestos. Al igual que en un pequeño estanque se puede evocar el entramado de ondas concéntricas del gran Lago. Desde uno de los puntos desde donde se tiene una visión en profundidad del Lago se pueden ver como los árboles y las casas, las pequeñas barcas, las pagodas cobran un aspecto de miniatura, de anécdota limitada que se engloba dentro del hilvanado paisaje montañoso, con su centro neurálgico en el vacío que ocupa la extensión de las aguas del Lago.

Una visión que aparece formulada en épocas mucho más tempranas en textos taoístas. Este contraste entre la visión a vista de pájaro y la vista concreta de una particular escena coincide de alguna manera con el primer capítulo del libro de Zhuang Zi, *En libertad placentera*:

“En el mar septentrional hay un pez cuyo nombre es Kun. Es enorme, pues mide no se sabe cuántos miles de li. Múdase en pájaro, y entonces su nombre es Peng. También las espaldas de éste miden no se sabe cuántos miles de li. Elévase por los aires sacudiendo con más fuerza sus alas, parejas a esos grandes nubarrones que ocultan el cielo. Este pájaro, cuando el mar se agita y arrecia el viento, vuela hasta el mar meridional. El mar meridional es un gran lago obra del Cielo.”¹⁸⁴

Este pájaro del infinito es el que duerme en el vacío del Lago esperando emerger para borrar con su inmensidad todo retazo de paisaje. Pájaro

¹⁸⁴Zhuang Zi, *Zhuang Zi*, “Maestro Tsé.” Libro. I; p.35.

símbolo del infinito y de lo inmenso que se contrapone a las pequeñas cigarras que luchan por subir a un olmo en su corto vuelo, o a los pequeños gorriones:

“Una cigarra y una tortolilla se burlaban del Peng: “Nosotras, nos echamos a volar con todas nuestras fuerzas, y cuando nos encontramos con un olmo o un sándalo nos posamos en sus ramas; y si no podemos llegar, pues sin más nos vamos al suelo: ¿para qué remontarse noventa mil li y volar hasta el sur?”¹⁸⁵ (Texto 32)

Zhuang Zi plantea una dialéctica entre lo infinito y lo limitado, lo pequeño y lo grande, las vistas inmensas de los lagos celestes y el pequeño transcurrir del hongo que solo vive una mañana.

Una relación que se refleja también en las representaciones pictóricas que hay sobre el Lago. Para este propósito resultará interesante comparar dos pinturas en concreto: Una de Li Song 利嵩 (1160–1243 d.C.) titulada *Xihu tu* 西湖图 (Museo de Shanghai) (Ilustración 33), y la segunda de Liu Songnian 刘松年 (1195 -1230 d.C. aproximadamente) *Cuatro vistas del paisaje Sijing shanshui* 四景山水 (Museo del palacio de Beijing) (Ilustraciones 34–35).

Mientras la primera se sitúa en nivel macrocósmico del pájaro *Peng* del Zhuang Zi, la segunda se hermana con las pequeñas cigarras y gorriones ofreciendo vistas limitadas y concretas de las escenas de los jardines que rodearon el Lago del Oeste.

¹⁸⁵Zhuang Zi, *Zhuang Zi*, “Maestro Tsé.” Libro. I; p.36.

En la pintura de Li Song se presenta una vista general del espacio Lago del Oeste que toma como motivo principal la gran extensión de agua del lago, una mirada de águila que observa desde las alturas macrocósmicas. A la izquierda la pagoda de Lei Feng 雷峯塔, al fondo las montañas de Long Jing 龙井 y la derecha la pagoda de Baoshi 保石. En la derecha y situados dentro del Lago, como una península que emerge de las profundidades oceánicas, la montaña Gu 孤山. Ésta se une a las orillas del Lago por el puente Baidi. En el fondo y delante de las grandes cadenas de montañas que coronan toda la composición, el puente de Su di con una vista privilegiada de las escenas que rodean toda la circunferencia del Lago. Se representa así una visión en profundidad que contempla todo el espectáculo de montañas desapareciendo en el vacío de la niebla.

De esta manera, la mirada que parte de la gran vista del pájaro *Peng* de Li Song se puede poner en contraste la obra de Liu Songnian. Si Li Song recoge la mirada a vista de pájaro que abarca toda la inmensidad manifiesta de montañas y lago, en Liu Songnian se presenta la mirada particular, cuatro escenas que se suceden según el ritmo de las cuatro estaciones y que representan una idealización de la vida cotidiana en los jardines que había a las orillas del Lago. En los dos casos la importancia de la mirada y su tratamiento del paisaje nos llevan desde el infinito que se devanea en los ínfimos detalles en miniatura, hasta la mirada que parte desde un particular centro para perderse en el infinito del vacío que lo rodea. Movimientos de la mirada que se contraponen y cierran el despliegue de la espiral que surca el paisaje inmenso y el paisaje en

miniatura, desembocando ambos en el vacío representado por las aguas del Lago. La mirada cierra los ojos, descansa en un centro que es la ausencia de todos los centros.

Cada uno de los cuatro partes de Lui Songnian representan la escena de una determinada estación del año, en un suave fluir del tiempo el verano sucede a la primavera y el invierno al otoño. En la primera pintura (Ilustración 34) que marca un desenfadado comienzo, se muestra una escena de primavera. Una composición que se lee de izquierda inferior a derecha superior, formando una suave curva que termina en el vacío de las montañas, borradas por la niebla de la parte derecha superior.

Una tupida masa de árboles da pie a un camino por el que van conversando amigablemente dos amigos que se dirigen hacia el jardín situado a la derecha, en el que sus habitantes se entretienen haciendo sus labores cotidianas. Al jardín situado en una plataforma rocosa que surge de las aguas se accede por un puente secundado por dos árboles en flor que marcan a su vez la división simbólica del espacio. Desde la puerta principal se divisa a la derecha un muro secundado también por árboles y que se pierde en el vacío. Del interior del jardín se puede divisar, como animales surgidos de la vegetación, diversos elementos arquitectónicos que se entremezclan entre los árboles que los circundan, impidiendo una vista demasiado evidente de todo el conjunto, y encendiendo el deseo de entrar en el sumergido mundo vegetal que se halla detrás de los muros. Las estructuras arquitectónicas están coronadas por un edificio de mayor tamaño que marca la transición

hacia las montañas que cabalgan sobre la niebla que las borra. En esta pintura de suave y esponjosa transición, se respira una atmósfera cotidiana y armónica y mostrando una idealización de lo que pudo ser la vida en un jardín de la época de la dinastía Song del Sur.

La siguiente pintura (Ilustración 35), dedicada al verano, un quiosco construido encima de las aguas se une por un pequeño puente con una plataforma mirador. En éste se pueden vislumbrar dos composiciones de rocas y árboles que enmarcan un pabellón abierto en el que se distingue un personaje que apaciblemente observa. Mas a la izquierda una sinfonía de árboles y rocas son testigos del callado espectáculo de las formas extinguiéndose en el vacío de niebla. En esta escena la mirada parte de una posición concreta, lineal, precisa, para perderse en la vasta extensión de montañas ausentes, de niebla volátil que ora viene ora desaparece.

Aquí la mirada que se pierde en los confines, nos remite a un vacío y un concepto de infinito que se sugiere en el acto contemplativo. La pintura de Liu Songnian se sitúa en la periferia del centro, en el borde del vacío, en la orilla de la gran extensión central de las aguas del Lago, al que éstas aluden mediante la contemplación y la mirada.

Tanto el pabellón como el mirador que se levanta encima del agua, están concebidos en pos de la contemplación serena del paisaje, un ejemplo perfecto de esta concepción atomizada del centro en torno a los puntos de vista privilegiados, abiertos a los cuatro puntos cardinales centran y encuadran las vistas del paisaje.

La contemplación y la mirada, el infinito y el centro, el vacío y el agua, la mirada periférica de Liu Songnian contrapuesta con la aérea y flotante pintura de Li Song.

Representaciones, miradas y visiones que nos hablan de como la ciudad de Hangzhou es, ante todo, un gran espacio de paisaje, una ciudad jardín que funciona según un mecanismo de acción concéntrica que parte de las escalas macrocósmicas de las grandes vistas del Lago a los jardines de menor escala que se plantean a imitación de éstas. El espacio urbano se plantea en relación con este inmenso paisaje y se integra con él. Se forma así, una célula de crecimiento urbano dentro del paisaje. El espacio de la ciudad es paisaje y el paisaje es ciudad. Las especiales situaciones tanto históricas como geográficas hicieron que en esta ciudad la relación entre paisaje y ciudad sea tan íntima e intensa que es difícil, sino imposible, separar la una de la otra.

LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE

Hasta aquí hemos visto como la relación dialéctica entre espacio urbano y espacio del jardín se puede iluminar a través de las diversas connotaciones que adquiere la idea de centro y su reflejo en las estructura del diseño de las ciudades y de los jardines. Pero nos falta ver cómo se vivían desde el punto de vista subjetivo estos espacios del paisaje. Unas vivencias que son experiencias del paisaje, tan variadas y subjetivas que resultan imposibles de abarcar. La utopía de una maquina del tiempo, que nos permitiera introducirnos en las mentes de los personajes de cada período histórico que estudiamos, es una idea sugestiva para un relato de ciencia-ficción, pero no para una investigación como ésta. Lo que sí podemos hacer, quizás desde un punto de vista más humilde y modesto es intentar dar unas pequeñas hipótesis y pautas, partiendo de la amplia literatura que existe acerca del paisaje. En los infinitos poemas que se han engendrado en la cultura china, podemos llegar a sentir pequeños trozos de emoción nacidos en esa experiencia de contemplación del paisaje. En un poema, podemos llegar más al fondo del paisaje. Al estar éste basado en la experiencia, ésta se perpetúa en el acto de la lectura creando así infinitos paisajes,

los paisajes del alma, los estados mentales que serán la clave para la comprensión de la poesía de paisaje.

A menudo, un poema no es sino la esperanza de plasmar una experiencia vivida con profunda intensidad. Sin intensidad nunca puede haber poesía, y es vano el deseo de plasmar esa intensidad porque en cuanto se fija muere, pasa a ser otro universo que ya no es del poeta, sino del lector que rememora esos retazos antiguos de la experiencia vivida por el poeta y anda el camino propuesto por el universo del poema. Un camino que nunca sabemos dónde puede desembocar.

Por eso nosotros queremos emprender el camino propuesto por ciertos poetas y poemas. Es más queremos ver cuál es el camino propuesto. Si el poema es un camino propuesto por el poeta que experimenta el paisaje, nosotros tenemos que pararnos un momento para andar ese camino. Porque si no comprendemos cual es el universo propuesto por la poesía de paisaje es como si anduviéramos cojos por un vasto jardín paradisíaco. Por esto, nuestro camino será más lento, más observador y perspicaz. Para no tropezar, primero tendremos que curar esa cojera.

Y la pierna que nos falta para poder andar por el camino de la poesía de paisaje no es otra que los conceptos de *jingjie* 境界 e *yijing* 意境.¹⁸⁶

Si *jingjie* se puede traducir por estado mental, universo mental, *yijing* es avanzar un paso más adelante, y darle el significado de estado de sentido,¹⁸⁷ de atmósfera mental en la que los elementos interiores y exteriores están en una relación de plena armonía y plenitud. Con la

¹⁸⁶ Estos dos conceptos aparecen íntimamente relacionados en los textos antiguos de estética, a menudo se nombran de manera simultánea.

¹⁸⁷ Nos basamos en la traducción que el profesor Zhang Zheng Quan propone dándole el sentido de *atmósfera de significación*.

noción de *yijing* el paisaje se abre al universo mental, llenándolo de sentido, de realidad plena y rebotante calma.

Estos dos conceptos han recibido muy poca atención en los estudios sobre paisaje realizados en lenguas occidentales. Si bien han sido analizados por algunos autores como Yu-Kung kao,¹⁸⁸ referido sobre todo al pensamiento estético en poesía y pintura, estos conceptos no son analizados por ningún autor en lo que al paisajismo se refiere.

Por esto, el análisis que vamos a hacer de la poesía de paisaje no parte del punto de vista de estudios literarios. En este apartado estos poemas serán tratados como un documento que nos permite analizar los conceptos de *yijing* y *jingjie* y su función dentro del paisajismo.

Con estos conceptos entramos en un universo más abstracto y concreto a la vez. Abstracto en la medida en que la materia de análisis se hace escurridiza al entrar en los laberintos de la subjetividad poética y concreto porque esas experiencias que se narran en los poemas se desarrollan en espacios determinados, pabellones, plataformas, kioscos. De esta manera, si todo poema de paisaje es el portador de un estado mental, *jingjie*, fruto de la interacción entre el sujeto y el paisaje, es esta atmósfera transmitida, *yijing*, la que nos puede dar la clave de comprensión de como el concepto de centro, entendido como el espacio de unión con el Tao, funciona en las estructuras arquitectónicas que favorecen la contemplación de los puntos privilegiados del paisaje.

Y es que en el ejercicio del paisajismo, el diseño de estas estructuras está al servicio de la experimentación de este paisaje. Si se analiza esa

¹⁸⁸ YU K, K, Chinese Lyric Aesthetics. (1991).

estructura pero no se pone atención al principal objetivo para el que esa estructura era concebida sería como representar una obra de teatro sin personajes. Acceder a una atmósfera caracterizada como *yijing* es uno de los principales objetivos que plantea el paisajismo en China,¹⁸⁹ ya que éste es la llave para estar en unión con el Tao.

Alcanzar una atmósfera de *yijing* significa vivir en plenitud, observar la continua transformación de los seres, y el cambio de sentimientos y emociones que esa transformación produce en el interior de la mente. Por eso, un poema puede transmitir distintos sentimientos y emociones, que conducirán a la plenitud y la aceptación de esos sentimientos y ese *jingjie*. La noción *yijing* se convierte en comodín que permite unificar toda la historia del paisajismo chino como si esta fuera una emanación mental que se multiplica y se bifurca, cambia y se deshace a través del tiempo, sin dejar de ser lo que es, materia sutil, estado mental que continuamente se funde en el vacío.

Si un jardín de la dinastía Qing difiere en apariencia con uno de la dinastía Tang, no difieren en su voluntad de acceder a esa atmósfera de *yijing*, incluso si esa atmósfera de *yijing* se ha matizado, la voluntad no ha cambiado, el paisajismo sigue estando al servicio de la creación de ese estado: los medios cambian, incluso el fin se matiza, pero no cambia la voluntad de desplegar esos medios para acceder al fin.

Al igual que en el Platonismo, la noción de la separación entre mundo sensible e inteligible se encuentra en toda la historia del pensamiento

¹⁸⁹ A este respecto el profesor Pao Teh Han comenta, " *The mirror basis of the Tang dynasty reminded me of the Fact that all of Chinese landscape designing could be considered a reflection of the mind.*" PAO-T, H, *External forms and internal visions-The story of Chinese Landscape Design.* (1992); *op cit*, p.113.

occidental y lo imbuye de una manera tan profunda que es un concepto que podemos encontrar en cualquier época de la historia de Occidente. *Yijing*, la atmósfera de sentido, en China es un concepto que se repite una y otra vez a lo largo de la historia del paisajismo chino aludiendo siempre a significados que si bien se matizan, todos pertenecen a un mismo espectro semántico que le da unidad al concepto a través de la historia.

Por problemas evidentes de espacio no entraremos aquí analizar los cambios y las matizaciones que el concepto de *yijing* sufrió a lo largo de la historia.¹⁹⁰ Nos centraremos en analizar diversos poemas (pertenecientes a la dinastía Tang y Song) que transmiten atmósferas mentales de diferentes sentimientos y emociones como la bienvenida a un amigo, la plenitud en soledad, el éxtasis, la nostalgia, todos ellos concebidos como una llave para ir en armonía y unión con el Tao.

Examinaremos poemas que transmiten estados de *jingjie* a partir de la contemplación en un pabellón, una plataforma o alguna estructura arquitectónica puesta al servicio de la contemplación del paisaje. Como veremos este lugar se convierte en punto de partida en el que el poeta se introduce en el paisaje y el paisaje en el poeta creándose así esa atmósfera de *yijing*, armonía y unidad que nos esboza el sendero por donde empezar a comprender el viaje propuesto por el poema.

Comencemos, pues, a comprender examinando el siguiente poema de Su Shi:

¹⁹⁰ Para más información sobre el origen y la evolución de los conceptos de *yijing* y *jingjie* véase ZHANG, H, *Zhongguo meixue fanshou he zhuangtong wenhua* (Categorías de la estética china y la cultura tradicional). (1996). p. 226-242.

“Vigésimo séptimo día del sexto mes, cinco poemas compuestos estando yo borracho, en el Pabellón que contempla el Lago”

“Nubes negras, como tinta vertida, no cubren las montañas

Salta la lluvia blanca, sus perlas salpican la barca

Pero el viento viene, arrolla la tierra, lo dispersa todo

Y bajo el pabellón que contempla el lago, el agua es como el cielo.”¹⁹¹

(Texto 33)

El poema establece una equiparación entre la tormenta del Lago y el estado de confusión mental del poeta, imágenes raudas y evanescentes que se van sucediendo hasta que el viento de la lucidez acaba con los chubascos. En el final sólo queda la tranquila visión de la unidad, el agua y el cielo, la mente quieta, el lago sereno.

Aquí el pabellón, funciona como el espacio del refugio desde donde contemplar el espectáculo de la furiosa expresión de las fuerzas de la tormenta, desencadenándose como una metáfora de las agitaciones de la mente. La protección que ofrece el pabellón es una especie de vientre protector que no permite que el observador sucumba. El poeta observa desde el espacio del refugio y espera a que se calme la tormenta. Los sentimientos de confusión de dispersión y de transformación desembocan en la comprensión de la unidad de todos los fenómenos.

El siguiente poema, también de Su Shi, nos dice así:

“Desde el pabellón que contempla las nubes”

¹⁹¹ SU, D, P, *Recordando el pasado en el acantilado rojo y otros poemas*; p. 33.

Nubes y escampadas, alborada y crepúsculo, se renuevan sin cesar

Ya he hecho entrega de mi cuerpo al vacío

En su vagar sin intención

*Las nubes se asemejan al hombre que las contempla.*¹⁹²

(Texto 34)

En este poema a diferencia del anterior, no parte de un estado mental de tormenta o confusión, sino de calma visión. El poeta, consciente de la transformación de los seres, se prepara para fundirse en el vacío que orchestra esta infinita sucesión. La nubes aquí son la metáfora de la no-acción *wuwei*,¹⁹³ en la que se instala la mente contempladora del poeta, que en acto transfigurador, fluye al mismo ritmo sutil que las nubes. El pabellón más que servir de refugio a la contemplación, es la plataforma de lanzamiento, el punto que hace la función de puerta del cielo.

En el siguiente poema de Du Fu se nos describe también esa sensación de ascenso hacia la cúspide del cielo:

“Contemplo el monte Tai

¿Cómo describir el grandioso monte?

Desde Qi y Lu se aprecia su verdor infinito.

¡Qué privilegio disfrutar de tanta belleza!

¹⁹² SU Dongpo, *Recordando el pasado en el acantilado rojo y otros poemas*; p.59.

¹⁹³ Para una explicación del término *wuwei* (no-acción) véase el capítulo primero página 52.

*Por el oeste aún es noche, la alborada ilumina el este.
Surgen capas de nubes estremeciendo mi corazón,
Vuelven las aves extasiando mi vista.
Trepo a la cumbre que toca el cielo
Y de una mirada abarco innumerables montañas como
puntos.”¹⁹⁴ (Texto 35)*

A diferencia del anterior, en que el tono es de serenidad y espera ante la inminencia de completa fusión con el Tao, el estado *jingjie* que predomina en este poema es el de fascinación ante la grandiosidad del paisaje. El poeta se maravilla ante la visión del infinito paisaje. Instalado en el cenit de los cielos, la mirada se unifica en un paisaje que de tan inmenso se ha tornado en miniatura. Es la sensación de volar por encima de todos los abismos, cuando ya nada puede hacer daño, ni siquiera la caída, ya que el poema termina en lo más alto, en lo más profundo de la perspectiva del paisaje.

A continuación en este poema de Wang Zhihuan 王之涣 (688–743), tenemos otra vez el tema de la mirada hacia el horizonte profundo tratado en una dimensión diferente:

“En el pabellón de la cigüeña

El sol resplandeciente languidece apoyado en la montaña.

El río Amarillo desemboca raudo en el mar.

¹⁹⁴ DU F, en *La pagoda blanca, cien poemas de la dinastía Tang*, p.135.

Por un horizonte de mil leguas

Subo un piso más en el pabellón."¹⁹⁵ (Texto 36)

Aquí nos situamos en el proceso de ascensión. En los anteriores la experiencia poética se sitúa en la cúspide, sin atender al arduo proceso de subida que hay que seguir para alcanzar la cumbre del éxtasis. El estado mental que el poema transmite tiene el aire melancólico que tiene todo final. El sol se hunde en el crepúsculo y el río Amarillo, veloz, corre hacia su disolución. Instalado en una contemplación de un infinito que se diluye, el poeta continúa su sinuosa ascensión hacia lo alto. Lo que realmente importa es el caminar y no la llegada, el proceso es más importante que el resultado. El pabellón en donde se desarrolla la ascensión es el espacio que propicia ese eterno caminar hacia los cielos y sus escaleras son los símbolos cautos de ese proceso del caminar hacia lo desconocido. El poema termina con la inminencia, con la interrogación, con la ignorancia de lo que vendrá después. Lo mismo al llegar al piso siguiente, se ha acabado el crepúsculo y la negra noche lo ha invadido todo. El río Amarillo en su fluir hacia la muerte, espera impaciente la salida de la Luna que haga brillar las perlas tintineantes de sus reflejos en el agua. Como ocurre en el siguiente poema de Zhao Gu 赵嘏 (806–853) en el que se nos muestra una visión del paisaje nocturno:

"Sentimientos en el pabellón del río

¹⁹⁵ WANG Z, H, en *La pagoda blanca, cien poemas de la dinastía Tang*, p.57

Subo solo al pabellón del río. Lejanas añoranzas.

El resplandor de la luna, corriente de agua, me une al cielo.

La persona que me acompañó a contemplar la luna ¿Dónde está?

El paisaje es igual al del año anterior."¹⁹⁶ (Texto 37)

Bajamos de la inmensidad de la ascensión a las alturas, a la vista baja del río que refleja la luna. Pero el cielo es tan inmenso que la luna en el sendero de luz que dibuja sobre las aguas puede servir de puente hacia lo infinito. El poeta en soledad, recuerda con nostalgia a la persona que ya no está. El pabellón una vez fue el lugar de un encuentro que se ha desvanecido con el paso del tiempo. El río, la luna, el pabellón, todos los elementos siguen siendo iguales, salvo la compañía del año anterior. La atmósfera del paisaje cambia si ya no se comparte, y ese mismo cambio sirve para evocar esa compañía que ya no está. La experiencia vivida en la contemplación del paisaje, une a los dos seres en la distancia. El pabellón del río cobra así la dimensión de espacio de la complicidad y la amistad, de la contemplación compartida y de la plenitud.

El espacio de añoranza y la nostalgia también puede adquirir la función contraria, el espacio de la bienvenida y el encuentro como en este poema de Wang Wei:

Pabellón sobre el Lago

¹⁹⁶ ZHAO G, en *La pagoda blanca, cien poemas de la dinastía Tang*; p.247.

una pequeña barca
recibe a mi honorable huésped

por el lago
se va acercando desde lejos

ya en la terraza
frente a una jarra de vino

y las flores de loto
abriéndose por doquier.¹⁹⁷ (Texto 38)

En este caso es la alegría del encuentro colma todo el poema. El pabellón enmarca un sentimiento de rebosante alegría, los amigos se vuelven a encontrar tras la larga separación. En el final del poema las flores de loto dan la bienvenida y muestran a través de su voluptuosidad la dicha del poeta. El paisaje está colmado de los sentimientos del poeta para transmitir ese estado mental de placidez y alegría ante el encuentro. La naturaleza es el lugar ideal para compartir impresiones con un amigo, pero también es el espacio de la experiencia de la plenitud en soledad. Cuando la plenitud se hace tan intensa que parece que el poeta traspasa su propia subjetividad al emocionar al paisaje con su canto:

“Albergue entre bambúes

¹⁹⁷ WANG W, *Wang chuan zi*; p.129. Aquí no ponemos mayúscula al empezar cada verso para guardar el estilo en el que ha sido escrita la traducción original.

solo
sentado entre secretos bambúes

toco el laúd
de nuevo silbo sin parar

profundidad del bosque
que los hombres desconocen

la luna me ilumina
contemplándola."¹⁹⁸ (Texto 39)

La soledad está tan llena del paisaje, que es éste mismo el que se encarga de guardar esta soledad escondiendo al poeta y albergándolo en las profundidades de sus bosques. El canto del laúd llega a oídos de la luna y esta se hermana con el poeta acudiendo a iluminarlo, se establece un sutil comunicación entre el poeta que disfruta de la plena soledad y el paisaje, que escucha la música y el canto del poeta.

Estados de compañía y de amistad, estados de soledad, añoranza y plenitud. Y a veces, puede ocurrir que esa soledad, se vea mitigada por la intuición y la certeza de estar siendo observado por las mismas montañas que el poeta contempla. Veamos este poema de Li Bai 李白

(701-762):

¹⁹⁸ WANG W, *Wang chuan zi*; p.175, este poema será vuelto a analizar en el tercer capítulo.

“Sentado, solo, en la montaña Jingting”¹⁹⁹

Una bandada de pájaros cruzó muy alto

Una nube solitaria pasó sin prisa

Nos miramos sin cansarnos

Yo y la solitaria montaña.”²⁰⁰ (Texto 40)

En este poema se invierten los términos de contemplación, en el anterior poema el paisaje aún permanecía en cierta pasividad y escucha. En éste de Li Bai, el paisaje se transmuta en sujeto activo. Se establece así un juego recíproco e incansable de miradas que se entrecruzan y se completan la una a la otra. El tiempo del poema parece ralentizado por la tensión sonora de los rápidos pájaros que cruzan volátiles, y la nube, que, pesada en su algodónada suspensión, se transforma lentamente. En el final del poema la mirada se torna eterna en la infinitud del instante, como dos enamorados ante la inminencia del beso. Pero aquí no habrá beso, sólo la seguridad de esa mirada correspondida le basta al poeta para sentirse pleno y seguir contemplando la tranquila apoteosis del final, cuando ese juego simultáneo quede inmortalizado hasta el infinito. Sólo nos queda abandonar al poeta en la imagen de una contemplación. El universo del poema resultará interminable.

¹⁹⁹ El carácter *ting* es el referido a kiosco por lo que se puede deducir que la acción del poema se pueda desarrollar en el kiosco de la montaña.

²⁰⁰ LI, B, *La pagoda blanca, cien poemas de la dinastía Tang*; p.111

Pero el universo del poema también puede transformar el paisaje poético en paisaje mítico, continuando con otro poema de Li Bai podemos leer:

“Contemplo la cascada del monte Lu

*El sol alumbra el Incensario Perfumado. Abunda la niebla morada
Lejos, cuelga la cascada sobre el río.*

Se precipita con ímpetu mil pies hacia el abismo,

¿No será el río de plata²⁰¹ que desciende del Noveno Cielo?”²⁰²

(Texto 41)

Ya desde el primer verso se nos introduce en una atmósfera de magia, niebla morada que van abriendo paso, en su espesura, a la catarata que furiosa vierte sus aguas en el abismo. El Noveno Cielo y el Río de Plata, aluden a la geografía mítica taoísta del monte Kunlun en donde habitaba la Reina Madre de Occidente. El poema se imbuye de la energía del mito. El paisaje es el espacio en donde la aparición de lo sagrado, de los espíritus y los inmortales, puede surgir en el más mínimo signo. La ambigüedad es palpable, la certeza de la duda, lo no manifiesto, la plenitud y lo sagrado están a punto de hacer una aparición fragante, cuando ya no queda otra salida que la aceptación de la profundidad del agua que cae hasta el más profundo abismo.

²⁰¹ En Chino Vía Láctea se dice Río de plata y también Río Celestial.

²⁰² LI, B, *La pagoda blanca, cien poemas de la dinastía Tang*; p. 94.

A partir de todos estos poemas que comentamos, podemos llegar a hacernos una idea de cuál era la actitud de algunos poetas en el encuentro con la experiencia del paisaje. Hemos visto como esta atmósfera mental de sentido, *yijing*, puede tener múltiples matizaciones que varían según los estados del poeta. Sin embargo, éste siempre se crea a partir de esta interacción con el paisaje. Una atmósfera transmitida en poemas que comunican estados de plenitud, de éxtasis, soledad rebotante de dicha o nostalgia, de encuentros con las viejas amistades y de encuentros con el propio paisaje y sus presencias sagradas.

Todas estas atmósferas mentales surgen de esta unión empática entre sujeto y paisaje. Experiencias, en las que por medio de esa atmósfera de sentido, la significación del paisaje se despliega según una lógica interna orquestada por las emociones y los sentimientos. Porque esta intensidad y plenitud, pertenecen a unas experiencias vitales que de no estar presentes en la vida de muchos hombres, habría hecho insoportable el dolor de su existencia. Desde este punto de vista paisajismo se nos presenta como un método de dar sentido a la existencia, como un escudo ante lo absurdo, escalera hacia a la libertad, serenidad de aceptar todas las consecuencias del proceso del Tao en movimiento.

Hasta ahora nos hemos movido en una significación individual e íntima del paisajismo. En el siguiente apartado saltaremos a la esfera social. La imagen del paisaje jugó también un papel muy importante en la configuración de la ideología del poder. Una imagen que fue

aprovechada tanto por funcionarios letrados, como por parte del aparato estatal del imperio. La imagen del paisaje que examinaremos en el siguiente apartado tiene que ver más con el uso político e ideológico que de esta se hizo que con su utilización por parte de distintas clases sociales como objeto de ostentación, prestigio cultural y económico y social.²⁰³

²⁰³ Para un análisis de la utilización del paisaje y el jardín como método de ostentación social y económica véase los trabajos de Craig Clunas citados en la bibliografía así como los de Joana Hadlin Smith.

JARDIN IMPERIAL JARDIN DE LETRADOS: LA DIALECTICA DEL CENTRO

Introducción

En este apartado examinaremos las implicaciones que el concepto de centro, adopta en la superestructura ideológica de los jardines imperiales y el jardín de letrados. Tomaremos dos jardines como modelo, el jardín imperial *Gen Yue* 艮岳 del emperador de la dinastía Song Hui Zong y el jardín del letrado e historiador Sima Guang *Dule Yuan* 独乐园.²⁰⁴

Ya que los dos jardines pertenecen al mismo período histórico, antes de pasar directamente al examen de los jardines, será necesario dar unas breves pinceladas sobre la situación política e histórica. La dinastía Song fue una época de gran florecimiento cultural, pero también estuvo marcado por encarnizadas luchas políticas y profundas reformas dentro de las estructuras del Estado. Estas luchas políticas enfrentaron principalmente a los partidarios del letrado Wang Anshi 王安石 (1021–1086) y sus reformas con los que se oponían a éstas. Wan Anshi acometió una reforma institucional y económica, que tenía como objetivo el fortalecimiento del Estado por medio del monopolio del comercio, y un nuevo reparto de la tierra. Las clases de la aristocracia conservadora del norte que tenían en sus manos el monopolio del

²⁰⁴ *La Colina Noreste y El Jardín del Deleite Solitario*

comercio y poseían grandes latifundios de tierra, se opusieron encarnizadamente a estas reformas, ya que estas suponían un serio ataque a su poder.

La reforma fracasó por la corrupción de los funcionarios y el mal reparto de las tierras que llevó al empobrecimiento del campesinado. Esta situación provocó fuertes protestas por parte de letrados como Su Shi, el cual estuvo a punto de ser ejecutado, o Sima Guang, que a modo de protesta se retiró de la corte a su jardín de Luoyang.

Los casi tres siglos que durará la dinastía Song se desarrollaran dentro de este clima de conflicto interno y también de amenaza por parte de los imperios sinizados del norte de China, los Jin 金, y Khitan Liao 辽. Éstos se beneficiaron, en gran medida, del incesante aumento del contrabando que los monopolios del Estado sobre el comercio de la sal y el alcohol produjeron. La presión que éstos ejercían sobre las fronteras del imperio suponía una amenaza y un gran gasto económico, ya que el imperio Song les pagaba fuertes tributos en seda y productos de lujo a cambio de la paz. Pero la paz no siempre se pudo mantener y el imperio Song perderá su capital Kaifeng. El emperador Hui Zong y toda su corte fueron cogidos prisioneros. Termina aquí el período que divide la dinastía Song del Norte con la dinastía Song del Sur, que será fundada por uno de los hijos de Hui Zong que huirá hacia el sur refugiándose en Hangzhou que se establecerá como capital.

En la época que sigue viene marcado por la división del imperio entre la dinastía Song del Sur y la dinastía Jin fundada por los bárbaros en el Norte. Así, mientras en el Norte los Liao fundaran un Estado al más puro

estilo chino, en el Sur se continuará con las encarnizadas luchas políticas que poco a poco llevarán al imperio Song hacia su desintegración total.

Pero centrémonos en el período en el que el emperador Hui Zong estaba en el poder. El reinado de Hui Zong es recordado por su refinado esteticismo y por la ferviente lucha política que tendrá lugar en el seno de la corte. Mientras Hui Zong se dedicaba al estudio del taoísmo místico, el primer Ministro Cai Jing 蔡京 (1046– 1126 d.C.) instauró un fuerte régimen autoritario en el que todo letrado crítico con las nuevas leyes era castigado, desterrado o ejecutado. Éste a su vez animaba al emperador en su empresa estética para que no pusiera atención en los asuntos de Estado. Así con un emperador ensimismado, el clima político se enrareció, más y más, la corrupción era moneda de cambio por todas las partes del imperio. Los campesinos cada vez más pobres emigraban hacia las zonas urbanas. En medio de este clima de ceguera, Hui Zong realizará un ambicioso proyecto de jardín en el cual, las implicaciones del simbolismo de la montaña como centro a partir del cual el emperador controla y armoniza las energías del imperio, será uno de los puntos centrales que regirán su composición.

Así, resultará interesante contrastar el proyecto del jardín místico de Hui Zong con el jardín de retiro que Sima Guang construido en la ciudad de Luoyang. Se puede afirmar que estos representan dos concepciones opuestas de la jardinería y la representación del paisaje: mientras el jardín de Hui Zong es un ejemplo de jardinería imperial, con la

ostentación y el refinamiento estético que esto supone, el jardín de Sima Guang será más modesto en tamaño que no en pretensiones.

En nuestra opinión, los dos tienen a la idea de centro como referente en la base de su concepción. Por un lado el jardín de *Gen Yue* se sitúa como la apoteosis estética de un emperador ensimismado, que proclama grandeza de su poder, mediante un apabullante despliegue estético. Por otro lado el jardín *Dule Yuan* representará el modelo de retiro y de exilio, un retiro que tendrá unas fuertes connotaciones morales y de prestigio social. Si uno es el resultado de un concepto de centro político, el otro lo es de un centro moral.

Apoteosis y caída: El jardín de Gen Yue

A menudo la construcción de jardines y villas de recreo de los emperadores, fue objeto de numerosas críticas por parte de los letrados confucianos. Éstos, sobre todo criticaban el despilfarro inútil y los grandes costes económicos que la realización de estos jardines suponía. En muchas ocasiones estos letrados veían en estos jardines la principal causa del deterioro económico y la caída de dinastías. Desde el malvado Zhou, último rey de la dinastía Shang pasando por el emperador de la dinastía Tang, Xuan Zong o el mismo Hui Zong, fueron creando una especie de leyenda negra en torno a esta tipología de jardines, identificada con el despotismo y la crueldad de algunos emperadores. Esta visión aunque desde el punto de vista moral está plenamente justificada, extiende un velo negro que no nos deja ver aspectos ideológicos y de propaganda que estaban presentes en la construcción de una imagen del paisaje como metáfora de la prosperidad del imperio. La construcción de jardines y palacios fue parte del aparato de propaganda y persuasión, que utilizó el sistema centralista del imperio chino para perpetuarse asimismo. Una función, que en muchos casos, derivaba de la profunda convicción de la efectividad mágica de estas construcciones como alegoría y como símbolo fáctico del poder estatal.

Esta creencia la podemos ver en la construcción del jardín Shanglin Yuan de los emperadores Qin Shihuang o Wu Di, y también estará muy presente en el jardín creado por Hui Zong. Pero la construcción de jardines no sólo fue llevada a cabo por estos emperadores muy vinculados con el taoísmo. El virtuoso rey Wen de Zhou, Tai Zong (627–649) de Tang, el mismo Wen Di (581–605) de Sui, los dos últimos grandes emperadores de china Qian Long (1736–1796) y Kang Xi (1662–1722) emprendieron serias campañas de construcción de jardines. El paisaje funcionó, dentro del aparato y el sistema simbólico estatal, como piedra angular en la perpetuación de la imagen de prosperidad de las dinastías. En el paisaje se enlazaba el orden estatal centralizado, a través de la imagen de las Cinco Montañas sagradas con el emperador situado en la Montaña Central. La imagen del paisaje sagrado se constituirá como una imagen fundamental en el aparato simbólico del gobierno y funcionará como elemento clave a partir de la cual girará la construcción de los jardines imperiales.

De esta manera, el jardín de Hui Zong no se puede entender sin tener en cuenta la importancia del paisaje dentro de la retórica y el funcionamiento del aparato simbólico estatal. Al igual que tampoco se puede entender sin tener en cuenta la estrecha relación que Hui Zong tuvo con la religión taoísta. Éste a lo largo de todo su reinado, estuvo muy influenciado por la figura de Liu Hunkang 劉混康 (1035–1108) y otros taumaturgos taoístas. Liu Hunkang fue un personaje que alcanzó gran renombre en la corte. Éste era monje taoísta de la escuela *Shangqing* y era famoso por sus poderes para curar enfermedades,

realizar talismanes y exorcizar espectros y demonios. Fue a raíz de un augurio realizado por éste cuando nació la idea de la construcción del jardín estrechamente relacionado con la sucesión de la dinastía:

“When Huizong first ascended to culmination, his august heritors were not yet extensive in number. There was a formulae gentleman (fangshi 方士)²⁰⁵ who said that the earth at the northeastern corner of the Capital City (that is, Kaifeng) is in harmony with the Canopy [of heaven] and Chassis [of earth]²⁰⁶. Only its contours and conformations are somewhat low. If they were raised and heightened a little, the august heritors would then be abundant and ample.”²⁰⁷

La posición noreste estaba relacionada con carácter *gen* 艮, que en los trigramas del *ba gua*²⁰⁸ también estaba asociado con el símbolo del hijo y por con la fertilidad masculina. Hui Zong quedó muy impresionado por este augurio y decidió construir un jardín en la posición indicada por Liu Hunkang.

Pero esta relación del jardín de *Gen Yue* con los buenos presagios es un elemento más de un gran proyecto estético. Podemos decir que todo el reinado de Hui Zong está impregnado por la obsesión de construir una

²⁰⁵ Este término *fangshi*, era el utilizado en la China antigua para designar a los chamanes, expertos en geomancia y otras artes ocultas. En la mayoría de los casos éstos estaban siempre vinculados a la religión taoísta.

²⁰⁶ Se refiere al *fengshui*, es decir colocar un jardín en la posición indicada podía traer muy buenos augurios para la buena sucesión del emperador Hui Zong.

²⁰⁷ ZHANG H, *Gen Yue ji* 艮岳记 (Gujin shuo hai ed.) en HARGETT J, M, *Huizong magic marchmount: The Gen Yue pleasure park of Kaifeng*. (1988); *op. cit.* p.7. Las anotaciones entre paréntesis han sido realizadas por el mismo autor del artículo.

²⁰⁸ Literalmente “ocho trigramas”, así se le llamaba a la brújula utilizada en el *fengshui*.

imagen paradisíaca del imperio a través de las artes. La pintura, la poesía, la caligrafía, la jardinería todo el arsenal estético se subordina a la construcción de la imagen de un paraíso, en el que la representación de la naturaleza, está plagada de buenos augurios y presagios que anuncian la larga vida y la inmortalidad de la dinastía. Esta imagen pudiera llegado a ser inmortal y perpetuarse como el más maravilloso proyecto estético concebido jamás, si no fuera por el inmenso contraste que la separaba de la realidad vivida en el imperio. Una situación en la que el pillaje y el despotismo de Cai Jing no hacía más que aumentar la corrupción entre los funcionarios y la pobreza de los campesinos ahogados en impuestos. Si a esto le unimos la preocupante debilidad militar, nos colocamos en una posición en la que el imperio está en la cuerda floja de su propio desmoronamiento. Esta situación de contraste no deja de darle al proyecto de Hui Zong cierta belleza decadente y también de cierta e ilusa inocencia, ya que Hui Zong estaba profundamente convencido de la eficacia mágica de su proyecto.²⁰⁹ En la correspondencia que Hui Zong enviaba a Liu Hunkang que se retiró a la montaña Mao, se puede comprobar, la profunda creencia que tenía en las prácticas mágicas. Éste estaba plenamente convencido de la influencia beneficiosa y la eficacia de esta imagen paradisíaca que construía a través de las artes podía tener sobre la realidad del imperio.

210

²⁰⁹ En este sentido estamos de acuerdo con las tesis propuestas por Patricia Ebrey. Para más información véase EBREY P, *Taoism and the art at the court of Song Huizong*, en LITTLE S, y EICHMAN S, *Taoism and the arts of China*. (2000); pp. 95-110.

²¹⁰ *Idem*, p.99.

Hui Zong no dudó en utilizar todos los recursos que estaban en su mano para construir esta imagen de paraíso. Así por ejemplo, los múltiples templos taoístas que éste ordenó construir, empleó a los mejores pintores de la academia que decoraron estos templos con imágenes visuales, que hacían la función de una especie de registro de los buenos augurios en los que estaba instalado su reinado. Las pinturas en seda de la academia o las mismas pinturas que realizaba en el género de las flores y pájaros (Ilustraciones 36–37) no hacen más que repetir incansablemente el tema de la longevidad y la armonía serena que impregna todo su reinado. Como ejemplo, veamos un poema en el que éste habla de como reunió a múltiples pintores para realizar esta imagen de paraíso:

“Fine crops are a sign that this is a special time.

There are even numinous mushrooms at the base of the Halcyon arch.

Passing through, one sees their brilliance and knows they are an exceptional thing.

A painter is summoned to create a new picture.

No day passes without auspicious items brought for submission.

With bows they present grains and grasses, each different in some way.

Sometimes I call for a expert in red and green pigments

*In each case I give him the plan and have him make the painting.*²¹¹

Como claramente vemos, en estos fragmentos la imagen del paraíso se construye a través de los auspicios y las buenas cosechas que trae la armonía de un tiempo especial, y que son registrados e inmortalizados en el arte de la pintura, como prueba fáctica que perpetua esa imagen y la multiplica.

Con esta imagen lo que Hui Zong está haciendo es reforzar la imagen del emperador como comunicador y enlace entre el cielo y la tierra la naturaleza celebra y fomenta su posición que marca la venida del paraíso.

Y para construir este paraíso Hui Zong acudirá a la imaginería de los paraísos y los inmortales taoístas tal como se ve en uno de los diez poemas que él escribió sobre el tema de las garzas:

“The halls of the Five Clouds Palace allow one to pace the void at length.

The dipper revolves and turns the empyrean before the night is done.

The white crane flies here carrying an auspicious missive.

The pure sounds one after the other- the fragrance of returning spirits.

²¹¹ *Quan Song Shi* 全宋诗 en EBREY P, Taoism and the art at the court of Song Huizong, en LITTLE S, y EICHMAN S, *Taoism and the arts of China*. (2000); *op. cit.* p.100.

*They assemble at Peng lai, then scatter– the immortals returning.
Feather riders breeze by–the white cranes flying.
In brilliant ages people are used to seeing such auspicious sight.
Why must we wait for folk ballads to sing of the golden –
clothed?²¹²*

Como ya hicieron Qin Shihuang y Wu Di, Hui Zong acude a la imagen del paisaje como metáfora de los paraísos de los inmorales para recalcar la posición central, el pilar y el axis mundi a través del cual se renuevan las energías del universo. Y qué mejor pilar del universo, qué mejor punto en el que hacer realidad toda esta imagen del paraíso central, que en la construcción de un jardín. Un espacio plástico como la recreación simbólica de esta imagen del imperio surcado por los cuatro cuadrantes y el centro, desde el que el soberano gobierne en armonía con el Tao y el discurrir del universo.

La construcción de *Gen Yue* será el pilar central de este proyecto estético. Aquí se reunirán todas las artes nobles del momento y todos los esfuerzos de Hui Zong por construir una imagen del paraíso.

Si bien el jardín quedó completamente destruido nos han quedado numerosas fuentes escritas que nos permiten la reconstrucción y el estudio del mismo. Estas crónicas son: *Gen Yue ji* 艮岳记 escrita por el propio Hui Zong, El *Huayang gong ji* 华阳宫记²¹³ escrita por el monje

²¹² Wang Mingqing, *Hui Zhu*, EBREY P. Taoism and the art at the court of Song Huizong, en LITTLE S, y EICHMAN S, *Taoism and the arts of China*. (2000); *op. cit.* p.102.

²¹³ *Registro de Gen Yue y Registro del palacio del sol.*

budista Zu Xiu 祖秀 (cuyas fechas se ignoran), así como la colección de poemas escritos por los poetas cortesanos Li Zhi 李質 y Cao Zu 曹組 (Segunda mitad siglo X primera mitad siglo XI) *Gen Yue bai yong shi* 艮岳百咏²¹⁴ además de la obra de Zhang Hao 张昊 (1180–1250) *Gen Yue ji*.²¹⁵ En esta serie de textos se puede dilucidar el nombre de numerosos lugares, la disposición y la tipología de arquitectura que presentaban así como la estructura general del entramado paisajístico de *Gen Yue*.

En un pequeño ensayo de Hui Zong, que estaba grabado en una de las enormes rocas que decoraban el jardín, se empieza reflexionando acerca de la ubicación de las capitales antiguas, su seguridad, su virtud, así como la función de los parques imperiales como el del rey Wen de Zhou 文王, celebrado en los himnos confucianos por su gran virtud y benevolencia. A continuación Hui Zong nos dice:

*“In the sea there are three island of Penglai, which the sovereigns make their capital and where the immortals and sages dwell. They do not stay there unless the configuration is right”*²¹⁶

Con esta asimilación, Hui Zong no hace sino corroborar la relación que hay entre el jardín que él construye, con los paraísos en donde moran los inmortales y los sabios. No hay que olvidar que el sitio elegido para

²¹⁴ *Cien cantos a Gen Yue*.

²¹⁵ *De Gen Yue*, véase ZHOU W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. (1999), También HARGETT J, M, *Huizong magic marchmount: The Gen Yue pleasure park of Kaifeng*, (1988), éste último ofrece una traducción al inglés de la obra de Zhang hao.

²¹⁶ Véase EBREY P, *Taoism and the art at the court of Song Huizong*, en LITTLE S, y EICHMAN S, *Taoism and the arts of China*. (2000); *op cit*, p.108.

su construcción venía de un presagio realizado por Liu Hunkang para fomentar la sucesión real. El lugar es el que tiene el posicionamiento adecuado, para que la imagen del paraíso, se vea reforzada por las múltiples cavernas y otros lugares, en cuyo nombre se ve la clara alusión a los paraísos de los inmortales: *El albergue de los ocho inmortales Baxian Guan* 八仙馆, *La caverna-cielo de la pura vacuidad Qingxu Dongtian* 清虚洞天 o el *Huerto de las ciruelas inmortales Xianli Yuan* 仙李园.²¹⁷

También podemos encontrar alusiones al monte Kunlun en *El kiosco que recibe la niebla de las nubes del Kunlun Chen Lan kunlun Ting* 承岚云昆亭, cuyo nombre remite a la atmósfera de nubes y niebla que caracterizaba a la imagen de los paraísos de los inmortales.²¹⁸

Todas estas alusiones al paraíso de los inmortales y las residencias de los dioses taoístas, se unen a la voluntad de recrear un espacio, que reproduzca en miniatura las escenas de los paisajes más famosas del imperio: el lago Dongting, Hukou, Sixi, Chouchi y la montaña de Fenghuang en Hangzhou. El jardín funciona como una réplica en miniatura de todo el imperio, que el emperador controla y domina, y que a su vez reúne toda una serie de animales exóticos, plantas y rocas extrañas traídos de todas las partes del imperio. También y como

²¹⁷ En este caso optamos por insertar la traducción en el texto para clarificar mejor lo que queremos decir.

²¹⁸ La asimilación de la imagen de las nubes y la niebla con la concentración de *qi* y su relación con la recreación de estos paraísos de los inmortales, los cuales eran tomados como auténticas fuentes de concentración de energía vital, han sido estudiadas por el profesor Zhang en la obra que citamos, ZHANG Z, Q, *El mundo de libertad absoluta: significado de la imagen de montaña y río en las pinturas de Huang Gongwang* (2006).

comenta James Hargett, existen bastantes posibilidades que el jardín imitara en su estructura de diseño, la imagen de los cuatro cuadrantes del universo, lo que viene a subrayar la importancia que este jardín tenía como punto central desde donde se despliegan todas las direcciones del universo.²¹⁹

Para Hui Zong, *Gen Yue* tenía la misión de formar la sexta montaña que se uniera a las ya Cinco Montañas sagradas de la teoría de los Cinco Elementos y la geografía mítica. Como sabemos, estas montañas funcionaban como los pilares centrales que sostenían el universo, con lo que el significado que el jardín de *Gen Yue* tenía de pilar central y eje del cosmos queda bastante explícito.²²⁰

Pero si examinamos el proceso de construcción de este jardín, veremos como se rompe esa imagen de armonía y buenos auspicios, para ensuciarse en la especulación, la corrupción de los funcionarios que le abastecieron de plantas y rocas extrañas, y la sangre de las rebeliones que este pillaje provocaron.

La construcción del jardín fue realizada por un eunuco de la corte llamado Liang Shicheng 梁师成 (muerto alrededor de 1126) bajo la supervisión personal del propio Hui Zong. Éste atendió minuciosamente a la composición de cada una de las vistas del jardín. La construcción se realizó durante un período de seis años en los que se creó un distrito especial que se encargaba de la selección y abastecimiento de materiales, que eran enviados por vía acuática y en la que se confiscaron

²¹⁹ HARGETT J, M, Huizong magic marchmount: The Gen Yue pleasure park of Kaifeng, (1988); p.30.

²²⁰ Véase HARGETT J, M, Huizong magic marchmount: The Gen Yue pleasure park of Kaifeng, (1988); p.31.

multitud de propiedades privadas.²²¹ En ese jardín también se reunió la mayor colección de rocas extrañas y plantas exóticas vista hasta ese momento. Para ese fin, se creó la red de abastecimiento llamada *huashi gang* 花石纲²²², una red que bajo el mando del corrupto gobernador de la ciudad de Pingjiang 平江 (La actual Suzhou) Zhu Mian 朱勔 (1075–1126), se encargó de confiscar y buscar toda serie de objetos, plantas, y rocas para abastecer el jardín de *Gen Yue*. Los abusos cometidos por Zhu Mian, que no dudaba en especular y expropiar en nombre del emperador, provocaron una rebelión que fue sofocada con una fuerte represión. A largo plazo, esta red supuso un gran gasto y enormes esfuerzos financieros, que mermaron sensiblemente las arcas del Estado y contribuyó sensiblemente a acelerar el deterioro de la economía del imperio.

Es ésta la otra cara que se muestra debajo del significado simbólico de *Gen Yue* y del gran proyecto estético de Hui Zong. Una cara que pasó de estar en la sombra a convertirse en el verdugo implacable que destruyó la irreal imagen que éste pretendió instaurar.

Pero examinemos la reconstrucción ideal del plano (Ilustración 38) que pudo tener este jardín para ver como esta imagen del paraíso de la inmortalidad, que quiso instaurar Hui Zong, se muestra tanto en el despliegue estructural como en los nombres que reciben las partes más importantes del jardín.²²³

²²¹ Véase STEPHEN H, W, *The confiscation of land in the Song Capital*. (1984); p.323.

²²² *Red de las flores y pájaros*

²²³ Nos basamos en la reconstrucción ideal que Zhou Weiguan hace en su obra ZHOU W, G, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. (1999); p. 205.

Según esta reconstrucción ideal, la estructura se componía de tres grandes montañas que enmarcaban tres estanques. Las tres grandes montañas llamadas: *Wansui Shan* 万岁山, *Wansong Lin* 万松岭 y *Shou Shan* 寿山 .²²⁴ Éstas descendían en suave inclinación en curva custodiando y formando una uve que protegía el centro del jardín del viento del norte. *Wan Sui Shan* coronada por un pequeño quiosco *Jie Ting*²²⁵ se ubicaba escorada hacia el noroeste y formaba el punto neurálgico de toda la composición del jardín. Al lado de ésta y separada por un pequeño riachuelo llamado *Zhoulong feng* se situaba la colina *Wansong Lin* con *Chaoyun Ting* 巢云亭²²⁶ situado en la cima. Al sur y cerrando el círculo de composición se levantaba la montaña *Shou Shan*. En la ladera que se marcaba en el centro de estas tres montañas había un lago dividido en tres secciones separadas por puentes, *Feng Chi* 风池, *Dafang Zhao* 大方沼, la cual tenía en su interior dos islas: *Lu Zhu* 芦渚 y *Mei Zhu* 梅渚 y *Yang Chi* 雁池.²²⁷

Entre la montaña *Wansui Shan* y el estanque *Yang Chi* se desplegaba una pequeña ladera en la que se podían distinguir un espacio para el ejercicio del tiro con arco, y tres estancias: *Elü Huatang* 萼绿华堂 y *Jianxiao Lou* 绛霄楼 y una biblioteca. Hacia el este el espacio era cerrado por una cadena de pequeñas montañas en las que se situaba en la cima de una de ellas un quiosco llamado *Jimu Ting* 极目亭. Detrás de

²²⁴ *La Montaña de los Diez Mil Años, La Colina de los Mil Cipreses y La Montaña de la Longevidad*

²²⁵ Quiosco de en medio.

²²⁶ *Quiosco entre las Nubes Nidos de Pájaro.*

²²⁷ *Estanque de Viento, Gran Charca Cuadrada, Isla de los Carrizos y Isla de los Ciruelos y Estanque de las Garzas*

la montaña *Shou Shan*, se situaban un espacio dedicado a la producción agrícola, y un espacio para el cultivo de hierbas medicinales. Éstas daban paso a la puerta principal *Huayang Men* 华阳门.²²⁸

La zona de recreo se escoraba hacia el extremo norte en la que situaba una pequeña isla llamada literalmente *Peng Hu* 蓬壶 nombre que hace referencia a las islas de *Peng Lai* a la que seguían pequeñas estancias dedicadas al tiempo de ocio. Detrás de los muros se situaba el río Jing Longjiang 京龙江 del cual se extraía mediante un desvío toda el agua que corría por las venas de *Gen Yue*. Al noroeste y con una vista privilegiada de todo el conjunto se levantaba *Shanqing Baolu Gong* 上清宝籙.

Los nombres de los lugares que componen el jardín muestran como el jardín es una completa alegoría a la inmortalidad, *La Montaña de los Diez Mil Años*, *La Montaña de la Longevidad*, *La Colina de los Mil Cipreses*, tres montañas principales cada una con una alusión a la larga vida. Como sabemos, el ciprés y el pino en la tradición iconográfica taoísta, eran árboles que se relacionaban con la inmortalidad. El lago principal, *El Estanque de las Garzas*, hace referencia a este animal que era relacionado también con la inmortalidad. Una de las islas que había en el interior del estanque *La Gran Charca Cuadrada* llevaba por nombre *Isla de los Ciruelos*, fruto que también estaba relacionado con la longevidad y la larga vida.²²⁹

²²⁸ *Salón Resplandeciente de los Cálices Verdes*, *El Pabelón del Cielo Escarlata*, *El Pabellón que Contempla el Infinito*, *Puerta de la Luz Solar*.

²²⁹ Citamos los nombres chinos traducidos para aclarar mejor el punto que queremos comentar.

Los principales elementos de composición del jardín, están relacionados con una inmortalidad que era el eslabón principal del programa emprendido por Hui Zong para la perpetuación estética de la imagen de prosperidad y armonía de su reinado.

Gen Yue se configura como una recreación de los paraísos mitológicos, como una alusión a la estabilidad, la permanencia y el poder del rey para armonizar la sociedad. Una imagen y una estrategia más estética que política que intentaba influir en la realidad confiando en el poder mágico de su recreación fantástica. Se trataba de poner de manifiesto, como muchos otros emperadores habían hecho en la historia dinástica de China, la legitimidad del rey como enlace entre el cielo y la tierra, como representante, conocedor y ejecutor de las leyes que rigen el Cielo en la Tierra. Una legitimidad que si bien nunca fue puesta en duda, sí estaba profundamente debilitada, ya que representaba la cúspide autocrática de una estructura sometida a profundos cambios y conflictos. *Gen Yue* es además del intento de evasión de un rey más preocupado por la construcción estética, el instrumento de autoconfirmación y asentamiento que remarca la legitimidad y continuidad de la imagen del poder de una dinastía que morirá para volver a renacer en la dinastía Song del Sur.

Hui Zong creyó poder manejar la realidad desde su gran empresa estética. Gran conocedor de la pintura de paisaje, hizo este jardín como una recreación de la misma pintura, siguiendo las mismas leyes de composición de una y otra, e intentando recrear las profundas distancias alzadas de la pintura de la dinastía Song. Se trataba de la creación

plástica y real de una pintura de paisaje. Para esto, Hui Zong hizo un meticuloso trabajo de delimitación de cada uno de los puntos de vista, relaciones entre proximidad y lejanía y los juegos visuales de la vegetación y las montañas multiplicadas en los espejos fluctuantes del agua.

También recogerá los recursos estructurales que concebían las construcciones de los jardines como puntos focales de la contemplación de los puntos privilegiados. Se mezcla así la concepción de centro axial con la de centros atomizados. Se puede decir que mientras el concepto de centro como axis mundi se despliega en las alusiones de nombres y la atmósfera general del jardín que lo asimila al monte Kunlun, el despliegue de los distintos puntos de vista que centran las distintas partes del jardín recalca esta misma atmósfera y la multiplica.

Así, existen tres puntos principales que marcan las vistas del paisaje. Si observamos el mapa, la puerta principal está escorada al oeste, al entrar es imposible tener una idea concreta de toda la composición del jardín ya que hay una pequeña colina que obstaculiza la vista²³⁰. Hay que subir a lo más alto de las montañas para tener una vista general de todo el jardín, desde el quiosco *Chaoyun Ting* situado en la montaña *Wansong Lin* se tiene una vista hacia el sur y el este principalmente enmarcando las relaciones entre La montaña *Shou Shan* y los tres estanques del centro. Ésta a su vez, se coloca subordinada hacia el este a La montaña *Wansui Shan*. Punto principal en donde se ubica el *Jie Ting*

²³⁰ Recurso muy utilizado en el arte de la jardinería China, mediante el cual el paisaje se va revelando a medida que se va avanzando, de manera que nunca se tiene una completa visión de todo el entramado, acentuando así el interés y la curiosidad del observador.

desde el cual se tiene una vista privilegiada de todo el conjunto del jardín y sobre todo, es en donde se coloca la vista que se pierde más allá de los muros y contempla el río Jing longjian y el paisaje circundante. Y por último El pabellón *Jimu Ting* en el este y desde el cual se tiene una visión hacia el oeste probablemente más completa que en el *Jie Ting* ya que en éste el acento se pone más en la visión en la lejanía del paisaje que se pierde más allá de los muros. Desde el Pabellón *Jimu Ting* se invita a contemplar la lejanía profunda, las infinitas de relaciones que se plantean dentro de las distintas partes y estructuras que encontramos dentro de los muros del jardín.

Vemos que esta colocación de puntos de vista privilegiados, se mezcla con la imagen axial de centro, que veíamos en anteriores apartados, quedando las dos puestas al servicio de un espacio que recree los paraísos de los inmortales. Una imagen de estabilidad y armonía que pretende ser una metáfora de prosperidad y buen gobierno. Al borrar las fronteras que separaban la pintura y la jardinería, el espacio cobra dimensiones que lo acercan al evanescente transcurrir de niebla de las montañas en donde moran los inmortales.

Gen Yue marcó también un hito en la construcción de jardines imperiales, ya que el estilo arquitectónico que se siguió no respondía a las grandes masas arquitectónicas de la dinastía Tang y Han de abigarrada y profusa decoración. Atendiendo éste a la tipología de jardín privado que comenzó a surgir en la dinastía Tang y que concebía la arquitectura con un carácter más austero y simple. Hui Zong fue el primero en aplicar a la jardinería imperial este estilo de arquitectura

austera y popular que buscaba la unión con el paisaje a través de la simplicidad estructural y que recogía tanto ideas de la tradición confuciana como taoísta.

Pero un trágico destino le aguardaba a este jardín a pesar de estar construido de acuerdo con los mejores auspicios y recomendaciones del *fengshui*. En el largo asedio que precedió a la caída de la capital Kaifeng, sus edificios sirvieron de combustible, y sus tesoros fueron pasto del pillaje. El poderoso ejército del imperio Jin entró en Kaifeng aprovechando una serie de desastrosas campañas militares que sumieron a la dinastía Song del Norte en el caos. Los Jin tomaron prisionero a numerosos miembros de la familia imperial entre ellos a su cabeza Hui Zong. La ironía del destino hizo que este emperador, el más refinado y esteta, muriera en el cautiverio despojado de todo refinamiento, humillado y desengañado por una realidad que le hizo pagar caro su ansiada búsqueda de la inmortalidad.

El Jardín del Deleite Solitario

El jardín *Dule Yuan* marca la visión opuesta del jardín imperial que acabamos de analizar. En éste podemos ver como las elites de letrados confucianos utilizarán la imagen del paisaje para plasmar su propia concepción de la moral del gobierno y la ética de estado. El repertorio iconográfico de los nombres de los lugares sustituirá la parafernalia de la mitología taoísta de *Gen Yue*, por símbolos y figuras de la tradición confuciana. Habrá también una voluntad más austera y frugal que se manifiesta en todas las facetas del diseño y el despliegue de los elementos simbólicos y estructurales.

Este jardín se situaba en la ciudad de Luoyang, una ciudad que, ya hemos visto, desde la época de las Dinastías del Norte y el Sur había albergado en su seno multitud de jardines. En la dinastía Tang, ésta seguía siendo uno de los mayores centros culturales del imperio plagada de jardines de todo tipo. La presencia de zonas de extensión lacustre, favorecía la canalización de las aguas, tanto en jardines que se situaban dentro como en las afueras de la ciudad. Así, el desarrollo de la jardinería que tuvo lugar en la dinastía Tang, fue ampliamente continuado en la dinastía Song del Norte, ya que Luoyang seguía siendo

uno de los mayores centros de cultura de jardín. Su Zhe 苏辙 (1039–1112), nos la describe de la siguiente manera:

“Luoyang, the ancient capital city.. The people here accustomed to wearing the traditional styled of the Han Tang period. Most houses have gardens in which they dug water ponds, built open structures on raised platforms and planted trees and bushes to be enjoyed year round. The hills and streams here are specially bright and beautiful. It is a wonderful place to have a home. The fertile river valley is very wide, from east to west it measures some several hundred li. The mountain peaks of Sung Kao, Shao shi, Tien Tan and Wang wu are in view on all sides. The tributaries of the Yi, Lo Chan and Chien rivers flow through here. This magnificent environment with its mountains, forest, rivers and springs is available to commoners and noblemen alike to enjoy. A palace built here, would have a mountains in the distance to regard and the flowing waters to listen too, and exotic flowers and tall stand of bamboos flanking on the left and right. The level of opulence of the houses and gardens of the rich merchants is really the highest in the country”²³¹

Se nos describe aquí una ciudad que no hay que olvidar, fue el centro de la oposición conservadora a las reformas de Wang Anshi. Sus habitantes pertenecían a las familias confucianas y conservadoras y se enriquecían de los negocios que éstas hacían aliados con las clases de

²³¹ Véase PAO T, H, *External forms and internal Visions, the story of Chinese Landscape Design*. (1992); *op. cit.* p.100.

comerciantes. Los jardines privados llegaron a tener una serie de características especiales que incluyen dentro al jardín de *Dule Yuan* como un buen ejemplo, aunque éste fuera de dimensiones más reducidas a lo habitual.

La terraza alzada *tai* será uno de los principales elementos a partir del cual se centra el diseño de composición de los jardines. La tendencia a hacer jardines temáticos dedicados a flores o bambúes fue también común. El concepto de simplicidad y frugalidad confuciana será, como comentaremos, uno de los principales conceptos que guiará el diseño de los jardines Sima Guang u Ou Yangxiu 欧阳修 (1007–1072).

En Luoyang se desarrollará, pues, un concepto de jardinería que tendrá al poeta y al letrado como principal personaje que lo habita y que se distanciara de la jardinería imperial ejemplificada por el jardín de *Gen Yue*.

El jardín de *Dule Yuan* fue construido en 1073 por el gran letrado e historiador Sima Guang. Las fuentes que se conservan para una hipotética reconstrucción de lo que pudo ser este jardín, se componen de un pequeño ensayo en prosa que éste escribió como prefacio a una serie de poemas dedicados a cada una de las partes del jardín y una reconstrucción en pintura del siglo XVI realizada por el maestro de Suzhou, Qiu Ying 仇英 (1494–1552 d.C.). No obstante, la ausencia de detalles que da la descripción de Sima Guang hace que en la reconstrucción pictórica que Qiu Ying hizo del jardín de *Dule Yuan*, aunque se siguen la estructura principal marcada por el texto, se

añadan multitud de elementos que son de la invención del pintor.²³² No se conserva ningún mapa, (*tu*),²³³ que permita contrastar la imagen pictórica, por lo que tendremos que conformarnos con la pintura de Qiu Ying siempre teniendo en cuenta de que se trata de la interpretación que hizo Qiu Ying del texto de Sima Guang.

Existe en China cierta dificultad de categorización acerca del espacio del jardín, ya que las descripciones en forma de registros y los poemas de celebración tienden a crear un espacio arquetípico en el que es difícil adivinar tanto las características concretas de espacio dado así como las actividades cotidianas que en éste se realizaban. Sin embargo, existe un género literario que responde al término *ji*, recuerdo, evocación, que desarrolló una conexión entre sujeto y espacio contemplado, un género más personal que, a diferencia de los anteriores permitía mayor flexibilidad en la expresión así como una mayor libertad. Si bien éste nos saca del arquetipo para meternos en una concepción subjetiva, sí podemos ver como en éste se desarrolla un concepto de espacio múltiple que engloba las dimensiones objetivas y subjetivas del paisaje creando un juego recíproco que permite una reconstrucción más fiel, en la medida en que ésta sea posible de alguna manera.

El prefacio de Sima Guang se puede englobar dentro de este género. El pequeño texto en prosa, en el que Sima Guang describe su jardín, comienza con tres citas a Confucio, Mencio y el maestro Yan (uno de los

²³² Véase LAING E, J, Qui ying depiction of Sima Guang's Dule Yuan and the view from the Chinese garden. (1997-1998).

²³³ El término *tu* indica tanto una dimensión pictórica artística como funcional, sin embargo este asume más características funcionales que lo oponen al término *hua* 画 usado específicamente para designar una pintura.

discípulos preferidos de Confucio) que hacen referencia a las virtudes de la simplicidad y el disfrute de lo frugal en soledad. Estas virtudes son las que Sima Guang recoge en la concepción de su jardín que, a diferencia del jardín de *Gen Yue* de Hui Zong, no tiene ningún propósito místico ni atiende a ninguna referencia mitológica. El texto principalmente es una breve descripción de los lugares que contiene el jardín con alusiones a las actividades que éste realiza en cada uno de ellos. La pesca, el cultivo de ciertas hierbas medicinales, así como la actividad intelectual se compaginan con la plácida observación de las montañas que lo rodean. El debate y la charla amigable acerca del origen de los ritos y las virtudes confucianas junto con otros funcionarios es también una práctica en la que Sima Guang hace hincapié en este pequeño ensayo. En la dinastía Song hay una continua preocupación por rescatar el verdadero significado de los ritos, la música y las artes, que permitan ordenar la sociedad desde el punto de vista de la benevolencia y la armonía entre las relaciones de todos los componentes de la escala social. El espacio natural se configura como el lugar ideal en el que buscar y dar nueva vida a los clásicos Confucianos.

Esta preocupación social, este intento de armonizar el Cielo y la Tierra aparentemente se contrapone con la idea de retiro que está inscrito en el significado del carácter *yuan* 园. Sólo aparentemente, porque, como señala Craig Clunas, la idea del retiro de la política funcionó en China como una estrategia de prestigio moral en su rechazo de la corrupción. Este retiro como estrategia personal y moral se conecta con el concepto de *qinggao* 清高, que implica el significado de puro y elevado. En su

aparente desentendimiento de los asuntos mundanos, intenta ejercer mayor influencia en estos, creando una imagen moral de pureza. Como es sabido, Sima Guang se retiró a su jardín de Luoyang en rechazo abierto a las nuevas reformas instauradas por el régimen de Wang Anshi. Con este retiro y a través de una idea aparentemente taoísta, como es el abandono de la política y el rechazo de lo mundano, se invierten los términos para marcar el carácter heroico del este gesto. Retirarse pierde sus negativas connotaciones. Ya no es huída sino estrategia trazada para aumentar el prestigio moral y así influenciar con más eficacia en la esfera secular.

En esta idea del retiro se engloba también el concepto de *shiyin* 世隱 o reclusión en la ciudad, y nos remite a dos concepciones distintas de entender la idea del retiro. Una se engloba en una dimensión alquímica y taoísta y nos remonta a las figuras de Tao Hongjing (456–536) o Ge Hong (283–363) y la otra se enraíza en la figura de Tao Yuanming 陶淵明 (365–427) y se basa en las ideas de autosuficiencia y control de las cosas materiales. En el jardín de Sima Guang, partiendo de esta segunda tradición mencionada, se enfatizarán las connotaciones confucianas. La contemplación en el pasado de figuras que optaron por la misma estrategia o la conciencia de ser un eslabón más de una larga cadena histórica, serán referentes continuos, que veremos quedan expresados en los nombres que reciben los distintos lugares.

De esta manera: *Dushu Tang* 读书堂 (Ilustración 40) viene referida a Dong Zhongshu, El Pabellón *Nongshui Xuan* 弄水轩 (Ilustración 39) se identifica con el poeta Du Mu 杜牧 (803–852) el cual lavaba su piedra de

tinta en el riachuelo que pasaba al lado de su estudio: El Cobertizo *Diaoyu An* 钓鱼庵 (Ilustración 41) se relaciona con Yan (25 a.C), el cual renunció a su carrera como oficial para disfrutar de la pesca y de su granja: El Estudio *Zhongzhu Zhai* 种竹斋 (Ilustración 41), se remonta a Wang Zi 王子(muerto 388 a.C.), el cual se rodeaba frecuentemente de bambúes: el Terreno *Caiyao Pu* 采药圃 (Ilustración 42) cae en Han Bolin 韩伯林 de la dinastía Han del este (25–220?) que era famoso por su honestidad en los negocios de vender hierbas, y debido a su buena reputación fue calumniado frecuentemente: El Pabellón *Jiaohua Ting* 浇花亭 (Ilustración 43) referido al poeta Bai Juyi, al cual le gustaba ver regar las flores mientras componía versos en voz alta: y por último La Terraza *Jiantai Shan* 见山台 (Ilustración 44) relacionada con el poeta Tao Yuanming y la contemplación del pasado de sus poemas.²³⁴

Llegados a este punto, hay que apuntar la importancia de la imposición de nombres en el significado moral y cultural de un jardín. Con el acto de nombrar se incluye la dimensión material de un jardín, dentro de una red de significados culturales y morales que incluyen elementos de orden de índole ética y política.

En la doctrina confuciana llamada *La Corrección del nombre (zhengming)*, concepto filosófico que, partiendo de Confucio, fue desarrollado por el filósofo Xun Qing 荀卿 (313–238 a. C), se expone como el uso adecuado del nombre puede y debe dar en el orden social

²³⁴ *La Sala de Lectura, El Pabellón para Jugar con el Agua, El Cobertizo de Pesca, El Estudio para Plantar Bambúes, el Semillero para Recoger Hierbas Medicinales, El Pabellón para Regar las Flores, La Terraza para Contemplar las Montañas*

una determinada distinción y jerarquización. Estos son de vital importancia en el entramado intersocial, ya que en el uso correcto de éstos yace la esencia más profunda del *li*.²³⁵ El nombre era la clave en la ingeniería sociopolítica, prescribiendo y ayudando a alcanzar ciertas metas a nivel de prestigio de cara al público.

Su función e importancia en el entramado social venía también reforzada por cierta creencia, que se instaló en la Dinastía Han, según la cual, en el acto de nombrar, venían implícitos ciertos poderes sobrenaturales, que daban poder al que estaba instruido en uso de la magia de estos.

Vemos que, la imposición de nombre en un jardín no era vana tarea, en el nombre iban incluidos aspectos sociales, morales, políticos y de carácter mágico. La disposición de nombres se hacía, cómo vemos en el jardín de Sima Guang, recurriendo a citas de los clásicos, composiciones literarias y poemas, conectando al poseedor del jardín con una vasta red de citas y alusiones de la cultura china clásica, lo que daba a conocer de alguna manera la erudición de éste.

En la China antigua, fue muy común la práctica de dar nombres de acuerdo con virtudes que debía tener el letrado confuciano como la perseverancia, la capacidad de supervivencia en malas condiciones o la acción recta en tiempos de cambio. A menudo este significado se adjuntaba en la iconografía de ciertas plantas, que simbolizaban una determinada virtud, por ejemplo el bambú era asociado a la perseverancia y la constancia.

²³⁵ El *li* o rito era el principal instrumento utilizado por la filosofía de Confucio para regir las normas entre los familiares y la sociedad en general.

El significado implícito en estas plantas jugaba el papel de expresar las virtudes que poseía el dueño del jardín o que aspiraba a poseer, a la vez que recordaban en todo momento cuales eran los deberes del letrado confuciano. En un jardín se expresaba lo que su poseedor quería aparentar socialmente o llegar a ser en el plano moral y espiritual. Esta dimensión moral y confuciana se expresaba directamente en los nombres que recibían las partes del jardín que daban a conocer la posición, erudición y rango social del que lo poseía.

Sin embargo, dentro de esta dimensión confuciana, también hay una intención de austeridad, disfrute y contemplación de las simples y pequeñas cosas.

Volviendo otra vez al pequeño prefacio, se vislumbran ciertas ideas de la escuela filosófica de *Cheng Zhu*.²³⁶ En el texto frecuentemente se alude a que la felicidad del letrado confuciano estriba además de la observación de las reglas y las virtudes de los ritos y la música que armoniza el Cielo y la Tierra, en la contemplación del paisaje y la unidad que hay implícita en todos los fenómenos de la existencia. Examinemos un pasaje del prefacio en los que Sima Guang explica el porque del nombre de la terraza *Jianshan Tai*, para ver ejemplificadas todas estas ideas que venimos comentando:

²³⁶ La escuela filosófica de *Chen Zhu* data de la dinastía Song y tiene como principal preocupación; “*The investigation of things where the mind seeks to recognise the patterns (li) inherent in all the things, the aim being to realize that all of these patterns are really a manifestation of a single pattern.*” Véase MAKEHAN J, *The Confucian Role of names in traditional Chinese gardens* FUNG S, and, MAKEHAN J, (ed). En *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, (1998). p.178.

[...] *Therefore I constructed a terrace in the middle of a garden, and put up the building on top of in order to get a view of Wan an, Xuanyuan and ever far as Tai shi mountains, and I named this "The terrace for Looking at the Mountains."*[...]

[...] *The bright moon would appear at the appointed time, the fresh breeze would arrive of its own volition. There was nothing to drag me along and nothing to impede me; my ears, eyes lungs and guts were all under control, alone and uninhibited. I don't know what other pleasure there is between heaven and earth that can take the place of this. So I named the place "The Garden of Solitary Delight."*²³⁷

Como podemos observar los nombres impuestos en cada uno de los lugares descritos hace referencia además de las virtudes con las que está asociado cada personaje, a sentimientos y emociones que conectan en un mismo plano al sujeto y al objeto. En este caso los nombres serían la traslación perfecta de una aspiración a la unidad en todos los planos, moral, psicológico-emocional y filosófica, una unidad que estriba en la sencillez y la simplicidad de las tareas ejercidas en el jardín, arrancar una hierba, podar una rama de *Penjing*,²³⁸ o recoger los pétalos que han caído con la llegada del otoño.

Al contrastar el texto en prosa con la pintura realizada por Qiu Ying *Dule Yuan tu* 独乐园图 (Museo de Arte de Cleveland, Fundación John L. Severance.), la interpretación que éste hace en su pintura nos imbuye en

²³⁷ SIMA G, *Dule Yuanji* en JI C, *The craft of the gardens* (trad HARDY A,) (1988); p.123.

²³⁸ *Penjing*, bonsái en japonés, era el nombre dado a las composiciones de rocas y árboles en miniatura.

un viaje que va desde el orden de las primeras escenas, el Pabellón *Dushu Tang* o El Pabellón *Nongshui Xuan* hasta una progresiva introducción en una naturaleza caótica y salvaje del Pabellón *Jiaohua Ting* (Ilustración 43) plagada de rocas extrañas y árboles exóticos que anteceden a la última vista de la Terraza *Jiantai Shan*.²³⁹ En esta última vista y para resaltar esta última parte del jardín el pintor juega con un cambio de escala en los edificios que componen la Terraza *Jiantai Shan* (Ilustración 44). Qiu Ying entiende que la parte más importante del jardín es la dedicada a la contemplación del vacío y las montañas de la última escena. La contemplación y la mirada hacia los orígenes de las formas surgiendo del vacío. Y es que si examinamos el texto de Sima Guang vemos que esta terraza es la que recibe un mayor tratamiento y descripción, es en ésta donde se acude a tomar un baño de luz de luna, en donde la posibilidad de unión del hombre con el Tao (entendido éste también en su dimensión confuciana), con el cielo como entidad que marca el modelo de actuación al hombre en todos los planos de la vida, se lleva a cabo en toda su plenitud y expansión.

Parece como si todo el espectáculo del jardín estuviera concebido para esta última escena, en el que la contemplación es la actividad suprema. Observando el paisaje, el poeta es consciente de la impermanencia de las débiles vidas de los hombres de la historia en comparación con el vacío que presenta el río y las montañas surgiendo de él, en una continua epifanía del paisaje.

²³⁹ Véase LAING E. J , Qui ying depiction of Sima Guang's Dule Yuan and the view from the Chinese garden (1997-1998); pp.375 -378.

Si Sima Guang alude a Tao Yuanming en esta parte del jardín, no es de manera gratuita, ya que uno de los principales temas de la poesía de éste es la contemplación del pasado simbolizado por el paisaje. A diferencia de la historia en su continuo juego de sucesiones y desintegraciones, el paisaje permanece estable dentro de este continuo cambio. La naturaleza se configura así como modelo moral a seguir, en su capacidad de armonización espontánea con el cambio continuo y las leyes del Cielo.

Esta concepción del paisaje es totalmente distinta a la que hemos analizado en el anterior apartado. *Gen Yue* se preocupa por una inmortalidad y por la permanencia de la estabilidad de una dinastía a la que le quedaban ya unas pocas décadas de existencia. Refugio y escape de una realidad que amenazaba continuamente la estabilidad de gobierno, con un clima político enrarecido en continuas guerras de reformas y contrarreformas de la estructura del estado, con la continua amenaza de las tribus nómadas del norte que hostigaban las fronteras del imperio y lo amenazaban con la completa invasión. *Gen Yue* es el último paraíso que busca el centro del monte Kunlun, totalmente opuesto al más temprano en el tiempo Jardín del deleite solitario, más austero y recto, concebido también según una idea de retiro y refugio. Un refugio que más que configurarse como un escape, es una intencionada estrategia de prestigio e influencia social, un centro moral. Mientras *Gen Yue* se presenta como la desesperada recreación de los paraísos escondidos de los inmortales, como el último recurso de manipulación mágica que permita salvaguardar el imperio, jardín de

Dule Yuan, mira hacia la historia como una continua sucesión de cambio e intenta dilucidar el proceso que sigue el Tao para armonizar con él las deterioradas relaciones entre el Cielo y la Tierra. Mientras uno intenta ser un salvoconducto hacia la inmortalidad, el otro cobra dimensiones de proyecto pedagógico.

A través de esta pequeña comparación entre estos dos modelos de jardines queremos poner de manifiesto como el arte del paisajismo fue utilizado como un instrumento de poder y de propaganda política tanto por los emperadores como por la élite de letrados confucianos. Estos construyen una imagen del paisaje que es la metáfora de esa sociedad ideal de los paraísos de los inmortales y de los sabios confucianos donde reina la armonía y que se situaba en el centro simbólico del cosmos. Cada uno con sus propios instrumentos y peculiaridades utilizan el arte del paisaje para transmitir esa aspiración social a seguir las leyes del Tao y del Cielo y alcanzar la armonía y la prosperidad.

Pero la transmisión y la construcción de una imagen no corresponde con la realidad, tanto un modelo de jardín como otro entró en contradicción con sus propias aspiraciones. El jardín de *Gen Yue* fue el paraíso que se desmoronó víctima de su propio esplendor, el jardín de *Dule Yuan* el refugio de la estrategia política de una clase confuciana que no quería perder el poder económico mermado por las reformas de Wang Anshi. El modelo de jardín de letrados, representado por el jardín de Sima Guang en siglos posteriores en muchas ocasiones fue máscara y producto de la corrupción y la especulación. No obstante estas contradicciones no pueden negar los aspectos negativos en detrimento de los positivos, al

lado de la corrupción y la especulación florece la virtud y la contemplación de la unidad del Tao, en la multiplicidad de esferas de la historia de la existencia humana todo tiene cabida, solo es una cuestión de donde queremos poner nuestra atención para el desarrollo.

LA MONTAÑA Y EL CIELO: EL PAISAJE SAGRADO

Introducción

China en su vasta extensión geográfica, posee grandes y espectaculares extensiones de entornos naturales. Dentro de estos parajes se desarrolló una intensa actividad cultural que nos da a conocer el importante rol que jugaron estos paisajes dentro del complejo mundo del paisajismo chino. Estas extensiones, a menudo, se definían por el nombre de las montañas, los lagos, o los ríos que mayor importancia tenían desde el punto de vista geográfico.

Fue en estos paisajes montañosos, alejados del espacio civilizado de la ciudad amurallada, en donde, tanto budismo, taoísmo, como confucianismo buscaron construir los espacios para el cultivo del Tao y la higiene mental. Podemos decir que las tres grandes corrientes de pensamiento de la cultura china acaban confluyendo, interconectándose y compitiendo en las vastas extensiones de parajes y montañas sagradas que China posee.

Algunas implicaciones simbólicas e iconológicas que la noción de montaña sagrada tiene, ya las examinamos en anteriores capítulos. Es tiempo ahora de emprender el camino por los espesos bosques de las montañas e internarnos en el paisaje para ver quién habita dentro de él. Los inmortales, los espíritus y señores de las montañas conviven junto con las miríadas de infinitos bodhisattvas y los grandes reyes de la antigüedad, que supieron leer las leyes del Cielo y así civilizaron a todos los hombres.

El paisaje como escenario de unión con el Tao, adquiere diferentes connotaciones, dependiendo del origen religioso o ideológico del que habite en él. Las dos religiones, taoísmo y budismo, así como la élite de los letrados confucianos, harán uso ideológico de la ocupación del espacio sagrado de la montaña adaptando la metáfora del paisaje a sus propios fines.

La religión taoísta ocupará el paisaje convirtiéndolo en escenario de los paraísos de los inmortales, la montaña y la caverna es la entrada al paisaje oculto, al paisaje místico, una red subterránea de infinitas cortes celestiales que funcionan como mundos virtuales que guardan en su seno los talismanes y las hierbas de la inmortalidad, y en donde los señores de las montañas revelan las escrituras sagradas.

La religión budista adaptará la imagen de los paraísos taoístas, a la imagen del paraíso del buda Amithaba, y del monte Kunlun con el monte Meru de la India. El paisaje sigue siendo el lugar de las revelaciones y las apariciones mágicas, pero no ya de los inmortales, sino de los bodhistvas. El modelo monástico implantado por el budismo

será a su vez un ejemplo que seguirá la religión taoísta. Las dos religiones competirán y se influirán mutuamente, una convivencia que unas veces será armónica, y otras completamente conflictiva.

Por su parte los letrados confucianos llegarán relativamente tarde a esta ocupación del paisaje sagrado. No será hasta la dinastía Song cuando, el florecimiento del neoconfucionismo, con filósofos como Cheng Yi 程颐 (1033–1107 d.C.), Zhu Xi 朱熹 (1130–1200 d.C.), o Shao Yong 绍雍 (1011–1077), se empiecen a plantear cuestiones que, no sólo estaban enfocadas al carácter social del seguimiento de los ritos y la piedad filial, sino que intentarán definir cuál es la posición del hombre dentro del cosmos. Así el paisaje, como lugar de la unión y el cultivo del Tao, empieza a cobrar gran importancia. Florecerán las academias, que situadas en estas mismas montañas sagradas, ocuparán un espacio que adquiere tintes morales. El paisaje y la naturaleza es, además de los sabios de la antigüedad, el modelo de virtud a seguir.

Pero el paisaje de las montañas sagradas también era el lugar de la experiencia mística y de la experiencia poética. En éstas, adeptos y monjes budistas y taoístas buscaron afanosamente la experiencia de unión con lo absoluto (unión con el Tao, o iluminación) al igual que pintores y poetas experimentaron el paisaje buscando la unión empática con éste.

También fue espacio público, en donde por un lado las dimensiones lúdicas y por otro las políticas impregnaron el paisaje de las montañas sagradas de una dimensión social. En este caso, el paisaje es la metáfora de la continuidad y la armonía entre el cielo y la tierra, como

también será, el espacio para el consumo, la relajación y en algunos casos la masificación explotadora.

El paisaje sagrado y el taoísmo: el sistema *dong-tian* y el espacio del monasterio.

La religión taoísta se configura como la institución religiosa de China que más íntimamente se relaciona con el entorno natural. El paisaje y la naturaleza imbuyen todas las facetas de su cosmología, su panteón de dioses, sus prácticas meditativas y rituales o la misma colocación de los monasterios y los lugares sagrados de culto.

Dentro de esta relación y como hemos examinado en anteriores apartados, la imagen de *dong-tian* en su relación con el concepto de centro, nos introducía dentro del espectro semántico de la imagen del agua y el caos primordial.

La imagen de *dong-tian*, entra dentro de un sistema de geografía mítica, en el que las diferentes *dong-tian*, junto con las Cinco grandes Montañas, se esparcen por todo el territorio de China, formando una red de vasos comunicantes, por donde fluyen y se comunican los diferentes espíritus e inmortales.

Este sistema cosmográfico alcanzó plena madurez en la dinastía Tang cuando maestros taoístas como Du Guangting ordenaron la multitud de tradiciones existentes en el taoísmo en textos como, *Dongtian fudi yuedu minshan ji* 洞天福地岳渎名山记, en el cual se expone y se ordena la amalgama de lugares sagrados taoístas que hasta ese momento habían tenido lugar:

“When Heaven and Earth divided and the clear [ethers] separated from the turbid, they fashioned the great rivers by melting and the lofty mountains by congealing. Above they laid out the stellar mansions, bellow they stored the grotto-heavens. The affairs of each of these being administered by great sages and superior Perfected, they contain divine palaces and spirit residences, jade halls and gold terraces: soaring structures of congealed clouds, formed from solidified ether. The emerald pool of Jade Pond (Yaochi 瑶池) flows out to the four corners; the precious grove of pearl tree (zhu shu 珠树) [on mount Kunlun] spread luxuriously upward: breeding grounds for the divine Phoenix and the flying qiu-dragon, habitat of the heavenly unicorn and [auspicious] marsh horse. The sun steers its course while the stars orbit in their stations. Harboring the wind and the rain, holding clouds and thunder in store-pivot of heaven and Earth, axle of Yin and Yang! Abruptly by non-buoyant water and barred by giant waves, sunshine sheds no light and human steps do not reach there.

*True scriptures and esoteric volumes relate and transmit these things. The Grand Astrologer said: "In the outlying regions there are five thousand great mountains. Among these, five peaks functions as regulators and ten mountains act as their assistant". The Jade Scripture of Tortoise Mountain says: "Among the great heavens there are thirty six grotto heavens. They separately contain suns, and stars, as well as the palaces of the divine immortals who control blessing and chastisements and keep the registers of life and death. That is where the exalted Perfected reside and immortal princes dispose". In addition, there are the five peaks beyond the seas, the three isles and the continents, the thirty-six pure hermitages, the seventy-two blessed places, the twenty four dioceses, the four regulators and sundry mountains."*²⁴⁰

Este texto se nos presenta como un denso resumen de la cosmografía taoísta así como nos servirá como punto de referencia para nuestro análisis. Lo primero que nos interesa del texto es señalar como, a partir de la condensación de los vapores y soplos vitales, las montañas se presentan como el espacio central y el axis mundi que regula las energías del universo. Justamente, como entrada a ese espacio central en donde moran los inmortales, la imagen *dong-tian* funciona como espacio de pasaje por el que se accedía a los mundos y los paraísos de los dioses, que, como se describe en el texto citado, funcionaban como mundos independientes cada uno con su propio sistema de estrellas, sol

²⁴⁰*Registro de las cavernas-paraíso, lugares sagrados, ríos, picos, y montañas famosas, Dongtian fudi yuedu minshan ji 洞天福地岳渎名山记* en VERELLEN F, *The beyond within: Grotto heavens in Taoist ritual and cosmology.* (1995); *op. cit.* pp.272-273.

y luna. Esta función de pasaje nos pone en relación con la cara no vista del paisaje, la imagen *dong-tian* es el punto en el cual se accede al verdadero rostro sagrado de la montaña y el paisaje. En éste se encuentran las hierbas de la inmortalidad y los señores y espíritus de la montaña.

A su vez, como se puede leer al principio del texto, estos grandes submundos que yacen bajo la apariencia de la montaña surgieron a partir de la solidificación de los vapores de soplos primordiales y nubes²⁴¹. El espacio del templo y el monasterio taoísta tendrán este mismo origen divino, surgirán de la condensación de los soplos vitales y funcionará como espacio dedicado a la búsqueda de la inmortalidad y la unión con el Tao.

Empezaremos pues, analizando la imagen *dong-tian* como espacio de pasaje, como entrada a al mundo y los paraísos en donde viven los inmortales.

De la época de las dinastías del Norte y el Sur tenemos el texto *Tao Hua Yuan ji* 桃花源记²⁴² en el que, el gran poeta Tao yuanming, cuenta la historia de como un pescador se adentra en una gruta al principio muy estrecha pero que se va haciendo cada vez mas amplia y que desemboca en los mundos subterráneos y paraísos en donde habitan los inmortales. A partir de esta versión, existen textos más o menos contemporáneos que también tratan el tema de la caverna como entrada a los paraísos.

²⁴¹ En la antigua China el *qi* se suponía estaba condensado en las nubes y el agua. Para un análisis detenido de esta relación entre las nubes y el *qi* ver el libro del profesor ZHANG Z, Q, *El mundo de la libertad absoluta: significado de la imagen de la montaña y río en las pinturas de Huang Gong Wang*, (2003); pp.84-117.

²⁴² *Sobre la Fuente de la Flor de Mocolotón, Tao Hua Yuan ji* 桃花源记.

Nos referimos al texto titulado *Lingbao wufu jingxu* 灵宝五符经序²⁴³ en el cual el protagonista, a diferencia del texto de Tao yuanming, será la figura del soberano que se interna en la caverna en busca de las escrituras y las revelaciones de los dioses taoístas.

El texto alude, tanto al soberano arquetípico de la mitología Yu, que al internarse en las cavernas obtuvo las escrituras sagradas y las hierbas de la inmortalidad, como al soberano terrenal el rey del reino de Wu 吳, He Lu 闍闍. Éste al pasar en una expedición militar cerca de la montaña Bao, tendrá la oportunidad de obtener, como presente de un ermitaño que vivía en aquella montaña, los textos guardados en la caverna por Yu antes de hacerse inmortal.

El texto contrapone las dos figuras antitéticas de soberano: por un lado el rey mítico que en continua armonía y purificación con el Tao, encuentra las escrituras sagradas y se hace inmortal, y por otro el soberano terrenal, que ha perdido la comunicación con el mandato del cielo y que ya no sabe descifrar los textos sagrados escondidos por Yu en las entrañas de las montañas.

La caverna así funciona como el lugar sagrado depositario de los tesoros espirituales. El lugar de transición en donde se produce la transformación del sabio en inmortal y que esconde la sabiduría de sus escrituras a toda persona que no esté preparada para afrontar el reto de la unión con el Tao. El texto es rico en múltiples descripciones sobre el

²⁴³ *El libro de los cinco talismanes del prodigioso tesoro Lingbao wufu jingxu* 灵宝五符经序 en BOKENKAMP S.R. The peach flower font and the grotto passage.(1986). En este artículo se puede leer la traducción casi completa del texto.

aspecto de los mundos de las cavernas: tras una estrecha entrada la caverna se abre en multitud de galerías y acueductos de piedras que desembocan al final en los palacios celestiales:

*When he first entered the passageway was cramped and dark [...]
The passageway was on all for sides above and bellow, of azure stone
about five or six square chang in sice [...]. When had traveled for a
distance of about 1.000 li from the place started out, it was no longer
dark. Natural light shone like the sun. The great passageway was high
and dry [...]. To the left and right were subterranean and surface
aqueducts. Every thirty li there was a stone well with wonderfully sweet-
tasting waters. Drinking from them, he was naturally sated did not thirst.
When he turned into the Grotto Court, he could no longer see the limits
of the ceiling. Looking up, it was like sky and the light of the sun
became increasingly bright, until it was a bright as midday. Further, it
was neither too to warm nor to cool, but pleasantly mild. He smelled
fragrant vapors which commingled and billowed forth incessantly. At the
side of the passageway there were houses, pavilions and way-stations of
carved and etched precious stones [...] there were jade pillars on he four
sides with placard which proclaimed:” Barrens of the Grotto Court of the
Nine Springs” Between them grew groves of trees in rows-green leaves,
purple blossoms, dark grasses, white flowers[...]. Flying phoenix soared*

around the tips of the trees; dragons and Kirin below. This was truly numinous storehouse of heaven and earth."²⁴⁴

Se nos ofrece una rica descripción de la imagen de los paraísos de las cavernas, en la que, tras una estrecha entrada, el espacio se va abriendo y se van mostrando sus esplendores y su riqueza, las galerías de piedras, acueductos subterráneos a partir de los cuales se desemboca en los mundos de los inmortales, con un sol y luna, la tierra de la eterna primavera plagadas de animales fantásticos, y árboles, hierbas mágicas. El camino por el que se accede a la caverna presenta una estructura iniciática, oscura y estrecha en sus comienzos, no se pueden distinguir bien las formas hasta que, tras un largo caminar, se desemboca en los espacios abiertos luminosos del paraíso de la gruta. Esta transición nos lleva de la sombra a la luz, del espacio nebuloso, de la oscuridad confusa a los claros espacios diáfanos colmados de presencias sagradas. El espacio de la caverna era el lugar de iniciación, el lugar del pasaje al otro mundo, al igual que era el espacio en donde se tomaban los registros de la vivos y los muertos, tal y como se nos dice en el primer texto citado de Du Guangting *"there are thirty six grotto heavens. They separately contain suns, and stars, as well as the palaces of the divine immortals who control blessing and chastisements and keep the registers of life and death."* En la cosmografía mítica taoísta existían departamentos de ultratumba responsables de procesar las almas de los

²⁴⁴ *Lingbao wufu jingxi* en BOKENKAMP S.R. The peach flower font and the grotto passage.(1986);*op cit*, pp.66 -67.

muertos.²⁴⁵ Esta imagen de mundo de ultratumba nos vuelve a poner en contacto con la imagen de la caverna como matriz y útero primordial en donde tienen lugar el ciclo de muerte y renacimiento.

Las cavernas solían tener su posición en la mitad de la montaña sagrada y siempre iba acompañada de altares o construcciones que marcaban la transición al mundo sagrado. En algunos casos, se colocaba un simple altar y en otros un pabellón, en donde se llevaban a cabo múltiples ceremonias rituales, que tenían que ver con la purificación, antes de entrar en el espacio del reino de los inmortales.²⁴⁶

En la montaña Guancang Shan, (la Décima *Dong-Tian*) en la provincia de Zhejiang existía un templo justo en frente de la entrada de la caverna. Como dice Thomas Hahn²⁴⁷ estas estructuras de templos marcan el espacio simbólico de entrada, simbolizan la boca de la montaña y marcan el paso del *qi* hacia el mundo del paraíso.

La caverna además de ser el espacio en donde se veneraba y vivían los inmortales, marca el origen de los espacios dedicados a la purificación, la meditación y la higiene mental. En el periodo que va desde la China pre-Han hasta las Dinastías del Norte y Sur, está documentado el uso del espacio de la caverna como espacio ritual de ofrendas a los espíritus y los inmortales junto con la práctica ascética de ejercicios y otras técnicas de meditación. La caverna puede estar relacionada en una de sus múltiples acepciones de significados con el carácter *guan*. Con este término, además de señalar una estructura arquitectónica destinada a la

²⁴⁵ Véase VERELLEN F, *The beyond within: Grotto heavens in Taoist ritual and cosmology*. (1995); p.284.

²⁴⁶ Véase HAHN T, *The standard Taoist mountain*. (1988); p.150.

²⁴⁷ Véase HAHN T, *The standard Taoist mountain* (1988); p.151.

observación y la contemplación del movimiento de los astros y del paisaje, también era concebida como el lugar de la contemplación interior, de la mirada hacia dentro, hacia los paraísos inmortales que yacen dentro del cuerpo. Nancy Steinhardt señala como la estructura *guan* construida por el maestro taoísta Ge Hong 葛洪 (283–343) en el monte Luo Fu Shan 罗浮山, en su localización exacta se situaba en la caverna Weiming Dong de esa misma montaña. Este dato puede hacernos suponer, que la estructura *guan* a la que nos referimos, pueda ser la misma caverna que era utilizada por Ge Hong para la enseñanza de sus prácticas.²⁴⁸ Cuando a finales de las dinastías del Norte y Sur la secta taoísta Wu Dou Mi 五斗米 instaló el régimen teocrático en la parte Norte de China, se sabe que tanto Kuo Qianzhi 寇谦之 (365–448) como Lu Xiujin 陆修静 (406–477) ambos líderes de aquel movimiento utilizaron las cavernas como lugares para sus prácticas de meditación.²⁴⁹ Al mismo tiempo en la montaña Mao, bajo el patronazgo de Tao Hongjing se desarrolló un importante centro taoísta en donde se utilizaron múltiples cavernas para la práctica de visualizaciones internas²⁵⁰ y otra serie de técnicas.

Con la entrada del budismo en China, el taoísmo tomará prestada la organización monástica de estos últimos. Así los monasterios taoístas pasaran a denominarse con este mismo término *guan*. Si la caverna nos

²⁴⁸ Véase STEINHARDT N, Taoist architecture, en LITTLE S, y EICHMAN S, *Taoism and the arts of China*. (2000); p.60.

²⁴⁹ Véase KOHN L, A home for the immortals: the layout and development of medieval daoist monasteries. (2000); p.91.

²⁵⁰ La visualización interna es una practica de meditación en la que el adepto imagina loa dioses que habitan en cada parte de su cuerpo.

conecta con el símbolo de centro y de *axis mundi*, el espacio del monasterio ²⁵¹ tomará también esta simbología en su estructura compositiva que, al tomar prestada la tipología de la arquitectura secular de los palacios reales y la planificación urbanística, seguirá en su diseño la estructura axial centralizada de éstas.

De esta manera el templo taoísta se organizaba según tres modelos los cuales todos seguían un esquema centralizado.²⁵² El primer modelo consistía en disponer el pabellón principal en el centro del axis mayor, con otros pabellones menores delante y detrás. El segundo, tenía una disposición más cuadrangular al situar el pabellón central en la intersección de dos líneas axiales cruzadas. El tercer en una sucesión de pabellones en torno al eje axial central creando una estructura longitudinal.

Esta estructura centralizada que se expresa en el diseño arquitectónico de los monasterios, también la podemos ver en la concepción simbólica que adoptan éstos. Ya comentamos anteriormente que el monasterio en su formación mítica tenía el mismo origen que las tierras y los paraísos de los inmortales. Los dos habían surgido como condensación de los soplos primordiales de la creación, al igual que los dos cobran una dimensión de axis mundi, de punto neurálgico en donde las energías del cosmos se renuevan. El monasterio funcionará como un espacio que es la reproducción simbólica de los paraísos de los inmortales, tal y como

²⁵¹ Este préstamo de la arquitectura secular lo adoptará tanto la religión taoísta como el budismo y el confucionismo, el carácter móvil y adaptable de la arquitectura en madera hacía fácil y rápida las reformas de los espacios que de monasterios podían pasar a ser palacios reales o jardines privados o viceversa.

²⁵² Véase KOHN L, A home for the immortals: the layout and development of medieval daoist monasteries. (2000); p.82.

se puede ver en los textos que hablan sobre la construcción de los monasterios taoístas, como el texto titulado *Shanqing daolei shixiang* 上清道類事相 en el que podemos leer:

“People imitate the structures found in the high heavens to set up numinous monasteries over here, creating auspicious places and residences fit for immortals”²⁵³

Y serán los edificios y pabellones que se encuentran dentro del círculo interior del monasterio los que tendrán el peso principal de esta simbología. Aquí se podían encontrar diferentes tipos de edificaciones como *dian* 殿 (residencia de los maestros), *tang* 堂 (pabellón usado para el culto público) o *yuan* 院 (ermita), o el altar para las grandes ceremonias *tan* 壇 normalmente situado delante del pabellón principal y que en su forma alude al pilar central, un axis vertical que simboliza la unión y la comunicación entre el Cielo y la Tierra.

Otro edificio que nos interesa destacar es la ermita de la meditación, *jingsi yuan* 精思院 espacio dedicado a los meditación y la búsqueda de la inmortalidad también llamado en su origen *jingshi* 精室. Éste era un espacio dedicado al cultivo personal y se caracterizaba por la simplicidad de su estructura, la pureza y la tranquilidad de su entorno.

²⁵³Los asuntos taoístas de la Suprema Claridad, *Shanqing daolei shixiang* 上清道類事相, en KOHN L, A home for the immortals: the layout and development of medieval daoist monasteries. (2000); p.84.

En torno a este espacio central se mezclaban tanto las prácticas públicas de culto y rituales de purificación como el cultivo personal del Tao. Alrededor de éste existía un segundo círculo de edificios en el que se pueden encontrar tanto edificios de tipo utilitario como establos, talleres para la reparación de estatuas, las alcobas de los sirvientes y otros edificios de carácter más religioso como terrazas *tai* o torres *lou*. Si observamos los nombres que estos edificios solían tener vemos cómo están en estrecha relación con las prácticas extáticas del vuelo chamánico a tierras de los inmortales: *Las Terrazas de La Búsqueda de la Perfección*, de *La Espera de los Inmortales*, la terraza de *La Ascensión con los Inmortales*, o las torres del *Vuelo con los Inmortales*, de los *Nueve Inmortales*, o del *Vuelo en Libertad*. Como dice el *Manual de la vida Monástica*, “are dedicated to the ecstatic excursions of the Daoist”²⁵⁴ más adelante continua:

“Soar up in imagination to the highways of the clouds, ascend in the true sincerity to the road of the Stars. They wander in their minds outside of all known bounds and send their eyes to the center of the universe [...].

They must be built so that wind and dew cannot invade them, while clouds and haze meet no obstacle. Also, one must be able to gaze up into the Milky Way from them, to watch the distant course of the stars. On the outside, the buildings should have doors to the four luminants;

²⁵⁴ *Manual de la vida monastica, Fengdao kejie 奉道科戒* en KOHN L. A home for the immortals: the layout and development of medieval daoist monasteries. (2000); *op cit*, p 88.

on the sides, windows should be open to the eight winds. This will allow the carriages of the immortals to enter and leave freely, the steeds of the perfected to easily come and go.”

Esta función nos conecta con la función de la plataforma y los kioscos en los jardines que veíamos en anteriores apartados. Si en el contexto del jardín la plataforma es utilizada para la contemplación de las vistas en profundidad, ahora adquiere otra función. Aunque la contemplación sigue siendo el eje principal que la rige, esta contemplación es hacia el éxtasis del vuelo por los cielos junto con los inmortales. La plataforma y la torre son los lugares de la antesala del viaje al centro, al punto central del universo que yace en la interacción del macrocosmos del universo y el microcosmos del cuerpo humano.

Cómo vemos, el espacio del monasterio se integraba dentro de una amplia red simbólica que a su vez se englobaba dentro de la vasta red del paisaje sagrado. La ocupación del espacio del paisaje por parte del taoísmo sacralizaba a éste, integrándolo en una serie de prácticas rituales y meditativas. Éstas utilizaban la metáfora del viaje por la montaña y sus distintas cavernas para desplegar sus técnicas de visualización y meditación, así como los distintos rituales de culto públicos que tenían lugar en estos mismos parajes montañosos.

Se establece así una dicotomía entre la dimensión privada, en donde el paisaje es el lugar de la búsqueda y la unión con el Tao, y la dimensión pública, que es el escenario social de esta serie de prácticas con un sentido más comunal. Desde el emperador al más humilde sirviente

entran dentro de este juego, en el que se le rinde culto y respeto al paisaje y sus presencias sagradas.

La Montaña mágica: el interior y el exterior.

La montaña pasa así a ser el lugar en donde tienen lugar las prácticas ascéticas y la purificación mental, el adepto pasa por una serie de transformaciones que vienen simbolizadas por la metáfora de la montaña que representa el espacio interior del cuerpo. El paisaje se presenta así como el receptáculo místico en donde tiene lugar la transformación del cuerpo en inmortal. La montaña real esconde una forma invisible, una forma mística, que es por la que tiene que caminar el iniciado para entender el verdadero funcionamiento del Tao en su discurrir misterioso. De esta manera, internarse en la montaña sin los instrumentos adecuados, como mapas sobre su verdadera forma o talismanes que libren de los malos espíritus, es un ejercicio

descabellado que se puede pagar con la vida. Acerca de esto el maestro taoísta Ge Hong nos dirá en su obra *Baopu zi neipian* 抱朴子内篇:

“When the superior master enters a mountain he carries the esoteric Sings of the Three Sovereings and the Chart of the True Forms of the Five Sacred Mountains with him [...]²⁵⁵

[...] At foot of Hua Shan the Holy Peak of the West, there are piles of white bones [...]. Those who do not know the technique (for investing the mountain) will be constantly frightened, they will see and hear strange light and sounds. On their path, trees will fall when there is no wind, rocks will start to roll down without reason, to strike and crush the passer-by. Or they will go mad and throw themselves in the ravines [...]. one must not enter lightly into the mountain”²⁵⁶ (Texto 42)

Para entrar en la montaña sagrada el adepto tenía que estar preparado con los instrumentos que lo protegieran de los malos espíritus y que lo guiaran hacia el corazón de la montaña. Por ello, el adepto en estas peligrosas excursiones por las montañas cargaba con espejos mágicos en su espalda para protegerse de las agresiones de los malos

²⁵⁵Los capítulos interiores del sabio en busca de la sencillez, *Bao pu zi neipian* 抱朴子内篇 en VERELLEN F, *The beyond within: Grotto heavens in Taoist ritual and cosmology.* (1995); *op. cit.* p.270.

²⁵⁶*Bao pu zi neipian* en CHENIVESSE S. *A journey to the Depths of A Labyrinth-Landscape; The Mount Fendu, Taoist Holy Site and Infernal Abyss.* En MACDONALD A.W (ed) *Mandala and Landscape.* (1997); *op. cit.* pp.47-48.

espíritus.²⁵⁷ Estos espejos que en su mayoría datan de la dinastía Han, solían tener grabados mapas esotéricos en los que se mostraba la verdadera forma espiritual de la montaña. Con el desarrollo de la escuela *Shangqing*, en las dinastías Tang y Song se extendió el uso de estos mapas esotéricos.

Éstos presentan una estructura laberíntica, en la que el neófito una vez iniciado en su utilización, lo usaba como guía que lo llevaría desde el espacio caótico al territorio cósmico sagrado, definido por el punto central en donde se accede a la comunión con los inmortales.

La escritura de estos diagramas sagrados provenía en la mayoría de las ocasiones de revelaciones de los propios espíritus y dioses de las montañas y eran dibujados por médiums en estado de trance. El mapa de la montaña, era así un producto divino que estaba provisto de la energía espiritual del mundo de los inmortales, una energía que era transmitida por el chamán y que servía de punto de inflexión entre uno y otro mundo.

El espacio de la montaña se transforma en escritura sagrada utilizada en pos del progreso espiritual, en mapa que revela su verdadera forma, un conjunto de canales y puntos por donde fluye y se condensa la energía primordial y donde se encuentran los espíritus y los inmortales que residen en la montaña. Veamos como se nos describe el *Wuyue*

²⁵⁷ Los espejos a los que nos referimos son los de la dinastía han que también eran usados como sopotes para la los trances y éxtasis inducidos, para más información véase el texto de Sandrine Chenivresse antes citado, p49.

zhenxign tu 五岳真形图 en el texto titulado *Dongxuan Lingbao wu yue zhenxing tu* 洞玄灵宝五岳真形²⁵⁸ (Ilustraciones 45–46–47):

“The true form of the Five Sacred Peaks is the emblem of the mountains and rivers: the topography of the high hill and knolls which undulate tortuously, cutting irregularly into the sky and whose vast range opens out and then suddenly folds again: likewise, the rippling current of the rivers, brooks and streams which flow along, all with a spirit resembling that of the brush.”²⁵⁹

De esta manera, en el diagrama *Fendu Shan zhenxing tu* 酆都真形图,²⁶⁰ diagrama parecido al que se refiere el texto citado, vemos cómo, el laberinto que forma los distintos pasajes nos llevan hacia los puntos centrales en donde se sitúan las *dong-tian*, los distintos pasos y puertas de paso y las cortes celestiales.

Este diagrama, como en otros muchos, iba acompañado de fórmulas de recitación y ejercicios de visualización, a partir del cual, el neófito establecía un viaje mental en busca de las presencias sagradas señaladas en el diagrama, que servía como soporte mandálico para la meditación.

²⁵⁸ *Talismán de la forma primordial de Las Cinco Montañas, Talismán de la verdadera forma de las cinco montañas.*

²⁵⁹ *Talismán de la verdadera forma de las cinco montañas, Dongxuan Lingbao wu yue zhen xing tu* 洞玄灵宝五岳古本真形图 en CHENIVESSE S. A journey to the Depths of A Labyrinth-Landscape; The Mount Fendu, Taoist Holy Site and Infernal Abyss. En MACDONALD A.W (ed) *Mandala and Landscape* (1997); *op cit*, p.52.

²⁶⁰ *El talismán de la verdadera forma de Fengdu Shan.*

El paisaje sagrado funciona según dos dimensiones tal y como Sandrine Chenivresse ha señalado:²⁶¹ la primera atiende a como el paisaje es un símbolo de la reflexión de lo sagrado en el mundo, el paisaje es una metáfora, un símbolo del Tao. La segunda nos conecta con el aspecto práctico de como el paisaje revela su estructura sagrada, como una guía y un soporte para las prácticas de éxtasis y visualizaciones, que conducirán al neófito a alcanzar la unión primordial con el Tao.

Pero junto con esta dimensión individual de búsqueda de unión con el Tao, el paisaje y las grandes montañas sagradas de China, tenían una función pública patrocinada por los propios ocupantes de estas montañas. El ritual religioso público introducía al paisaje dentro del entramado y la ingeniería socio-política, así como atraía miles de peregrinos de todas las clases sociales. Desde el emperador, sus funcionarios letrados, campesinos o comerciantes, artesanos, todos contribuyeron y participaron en el teatro de la ofrenda y la petición religiosa. A partir de estas prácticas rituales públicas, el entramado institucional religioso justificaba su ocupación y su control del paisaje sagrado, haciendo de mediador entre los espíritus de la montaña y los que realizaban las peticiones y las ofrendas.

Entramos así en la esfera de la que ninguna religión institucionalizada se ha podido librar: la devoción comercial. En muchas ocasiones fue aprovechada por maestros taoístas o budistas influyentes en la corte para hacer que los emperadores favorecieran una religión u otra. De ella

²⁶¹ Véase CHENIVESSE S, *A journey to the Depths of A Labyrinth-Landscape; The Mount Fendu, Taoist Holy Site and Infernal Abyss*. En MACDONALD AW, (ed) *Mandala and Landscape*. (1997); p.60.

se sacaba el sustento necesario para que los monjes pudieran dedicarse al cultivo del Tao la búsqueda de la unidad y la inmortalidad. Esta dimensión pública, de alguna manera, justificaba socialmente el cultivo individual de estos monjes, ya que su búsqueda no quedaba en un mero individualismo egoísta, sino que éstos, con el poder espiritual que alcanzaban mediante sus prácticas ascéticas, ayudaban a los devotos seculares, como mediadores para con las fuerzas invisibles.

Peregrinaciones a la montaña Tai Shan 泰山, la montaña sagrada del este, para realizar los ritos *feng* 封 y *shan* 禪 en pos de la continuidad de la dinastía fueron realizados por múltiples emperadores a largo de la historia de China. El emperador de la dinastía Han Wu Di, Xuan Zong en la dinastía Tang, Hui Zong en la dinastía Song fueron algunos de los más destacados.

En otras ocasiones el emperador enviaba un emisario en su nombre para realizar las ofrendas pertinentes en periodos en los que el tiempo atmosférico no era favorable para las cosechas. Veamos como ejemplo la oración para propiciar la lluvia que realizó el letrado Wang Shizhen 王世贞 (1526–1590) en Wudang Shan, 武当山 a mediados de la dinastía Ming:

“There is no greater mountain on Earth than the Great Mountain, and none of the famous rivers can outclass the Han. Their god must therefore be most powerful..... The censor has come today without cart or vestment and with a reduced retinue. In utter simplicity I go about my task, in the hope of ensuring the condescendence of the god. I should

like a three-day downpour to break the drought, and then I will come, followed by all the men and boys of the area to bow and salute you hundred times to thank the god for his great gift [...] To be a censor is nothing much, but I can still intervene before the Son of the Heaven on behalf of the people of the five counties. It is therefore unthinkable that a god not be able to intervene before the Emperor on High on behalf of this same people."²⁶²

La oración, al parecer, tuvo éxito y la sequía terminó. Los letrados hacían peregrinaciones a las montañas sagradas bien para hacer “gestiones” que tenían que ver con la corte imperial, bien para favorecer el patronazgo de algún culto que eran devotos, o bien simplemente para descansar disfrutando del espectacular paisaje.

De estas visitas, peregrinaciones de los letrados, han quedado muchas crónicas escritas que nos dejan entrever como las grandes montañas sagradas también fueron visitadas por masas ingentes de peregrinos devotos, los cuales dejaban inscripciones y oraciones de las que algunas se han conservado. Veamos una de ellas que pertenece a los templos taoístas situados en Wudang Shan:

“The various territorial associations to the best of the capita of Chiang-ling County [...] we worshiped the Way at the twelve palaces by celebrating a ritual of offering; we released lamps to float on the river

²⁶² WANG C, *Dayue taihe shanji lue* 大岳太和山记略 en LAGERWEY, J, The pilgrimage to Wu-Tang shan, en NANQUIN S, and FANGYÜ C, (ed) *Pilgrims and sacred sites in China*. (1992); *op. cit.* p.306.

and distributed food [for hungry ghost] every evening. We went in the audience on the mountain and presented incense to repay our debt of gratitude and to ask for blessing and prosperity.”²⁶³

La masificación trae siempre una diversidad de experiencias y de gente que no siempre está acorde con la pureza o la sinceridad con la que muchos de estos peregrinos iban a ofrecer sus ofrendas a los dioses. Esta cantidad ingente de personas favoreció el desarrollo de hoteles y casas de huéspedes así como de guías profesionales que se ganaban la vida y hacían negocio en las temporadas altas de masificación de peregrinos. Una interesante descripción de este tipo de situaciones las tenemos en el relato del ascenso a la montaña Tai Shan que en el siglo XVII hizo el letrado Zhang Dai 张岱 (1597–1684):

“Guides approach the travellers when they are only a few li away from the subprefectural city. They lead the horses to the gate of the inn (tien). In front of the gate are dozen stables. There are also dozen apartments to house the prostitutes and an equal number accommodations for the actors. I used to think that these matters were run by various people in the subprefecture: I did not know that they are managed by a guide company. The company sets a fixed rate for renting rooms, hiring sedan chairs, and paying mountain fees. Visitors are charged on the basis of three classes: upper, middle, lower. All the

²⁶³ Inscrición 21 de los templos de Wudang Shan en LAGERWEY, J, The pilgrimage to Wu-Tang shan, en NANQUIN S, and FANGYÜ C, (ed) “Pilgrims and sacred sites in China” 1992. *op cit* p.313.

visitors are met upon their arrival, entertained when they descent from the summit, and escorted when they leave. Each they there are several thousand visitors, who will occupy hundreds of rooms and consume hundreds of vegetarian and ordinary banquets; they are entertained by hundred of actors, singers, and musicians, and there are hundred of attendants at their beck and call. The guides are from about a dozen families. On a average day eight thousand to nine thousand visitors come, while the number can reach twenty thousand on the first day of spring. The entrance fee is collected at twelve fen per person so the actual collection amounts to two hundred thousand to tree hundred thousand taels. The magnitude of Mount Tai, alas, can be measured by the number of the guides or the amount of the fees!"²⁶⁴

Este texto nos rompe por completo la imagen de la montaña como lugar del cultivo individual y sereno del Tao. Y es que el espacio de las montañas sagradas estaba envuelto en una imagen dialéctica en la que los fenómenos, más que negarse los unos a los otros, se complementan e introducen la experimentación del paisaje dentro de una serie de niveles que dependen de cuáles sean los objetivos personales de esos mismos individuos envueltos en los fenómenos. Junto al incansable ascetismo del monje que busca la unión con el Tao, tenemos al individuo que sólo buscaba el mero divertimento y distracción en el espacio del paisaje. El valor del paisaje sagrado y del paisajismo camina

²⁶⁴ZHANG D, *Lang xuan wen ji* 琅嬛文集, en PEI Y, W, An ambivalent pilgrim to T'ai shan, en NANQUIN S, and FANGYÜ C, (ed)*Pilgrims and sacred sites in China*. (1992); *op. cit.* p.74.

así entre esta amalgama de significados y experiencias, por un lado es el escenario sagrado en donde el adepto busca las hiervas de la inmortalidad, por otro es un valor de consumo, de ocio que es aprovechado por otros individuos para su enriquecimiento económico y la explotación en masa. Resulta interesante a este respecto los comentarios de críticas que Zhang Dai hace acerca de los mendigos:

“From beyond Teng- feng Gate there were beggars everywhere along the route. Thrusting out their bamboo baskets to beg money, they did not care if they bumped into people. The higher I went the more beggars I saw, but their number decreased somewhat when I reached the Ch´ao-yang Cave. The variety of ways they begged, chanted and made themselves up reminded me of the Hell painted by Wu Tao tzu; their grotesqueness was otherwise really inconceivable.

But the beggars were only one of two abominations; the other was the visitors disgusting practice of inscribing o rocks as well on the tablets they erected such trite phrases as “Venerated by ten thousand generations” or “ The redolence continuing for an eternity”. The beggars exploited Mount T´ai for money while the visitors exploited Mount T´ai for fame. The land of Mount T´ai, once pure, was now everywhere desecrated by this two groups.”²⁶⁵

Resulta curioso que Zhang Dai arremeta contra los mendigos, cuando los principales responsables de esta explotación del paisaje eran los

²⁶⁵Idem; *op cit*, pp.77-78.

comerciantes, guías o los dueños de los hoteles, que eran los que verdaderamente sacaban mayor beneficio económico.

Hemos querido, contrastar las diferentes imágenes y experiencias del paisaje sagrado, con el objetivo de insertar el paisajismo dentro de una dimensión dialéctica. La imagen sagrada de la montaña ha sido uno de los pilares básicos a partir de los cuales se levantó la construcción historiográfica de oriente exótico. Por ello analizar este tipo de crónicas y críticas nos ayudan a comprender mejor el funcionamiento del paisajismo en sus distintos niveles, a la vez que nos sirve para poder comprender con más profundidad el valor de la montaña sagrada en todas sus dimensiones. Al poner juntos estas experiencias que tenían lugar en el paisaje, se nos muestra como una no niega a la otra sino que a menudo caminaban juntas, o según el periodo histórico se tendía a resaltar unas sobre otras.

La experiencia que del paisaje hace el individuo varía infinitamente, tanto de sujeto en sujeto como en la misma persona que puede tener diferentes tipos de experiencias. Por razones de espacio no podemos pararnos aquí a examinar cada periodo histórico minuciosamente para ver cuáles son las particularidades de la experiencia del paisaje en cada época, queden estas pinceladas generales como un camino a seguir en futuras investigaciones.

Hasta ahora hemos examinado el espacio de la montaña sagrada en un contexto taoísta, pasemos ahora a examinar cuál fue el uso ideológico y simbólico que el budismo le dio al paisaje. Fusionando y acuñando muchas ideas taoístas, la religión budista entró en conflicto con los

taoístas en muchas ocasiones. El espacio de la montaña sagrada será así el punto de la sutil lucha que por el dominio religioso tuvieron estas dos religiones, así como será el espacio de influencia y el enriquecimiento mutuo.

El paisaje budista: la Montaña inminente.

Cuando en el siglo I d.C, el budismo entró en China, rápidamente se mimetizó con la multitud de recetas, prácticas ascéticas y religiosas del taoísmo que en estaba en pleno periodo de efervescencia.²⁶⁶ Poco a poco la doctrina budista fue permeando hacia las capas freáticas de la mentalidad china.

En este proceso de penetración encontramos una fascinante historia de intercambios culturales, conflictos e influencias mutuas. Si el taoísmo se vio influido por la organización budista en torno al monasterio y la

²⁶⁶ Véase MASPERO, H, *El taoísmo y las religiones de China* (2000); pp.265-272.

sangha,²⁶⁷ así como en otros niveles de prácticas ascéticas, el budismo asimiló numerosas influencias taoístas, de entre las cuales muchos tienen que ver con el paisaje sagrado y el conjunto de imágenes y metáforas que gira en torno a éste.

El monte Meru como símbolo del pilar central del universo será asimilado con el monte Kunlun, el paraíso de los inmortales de las islas de Penglai con el monte Potalaka del Buda Guanyin y la tierra pura del Buda Amithaba.

A partir de estas imágenes se formó a su vez un sistema de geografía mítica a imitación de las cinco montañas que sostienen el universo en la cosmología de la época Han. Las montañas más importantes desde el punto de vista de la cosmografía sagrada budista serán Wutai Shan 五台山, Emei Shan 峨嵋, Putuo Shan 普陀山 y Tiantai Shan 天台山.

No obstante, el espacio de la montaña sagrada en China nunca fue un espacio unívoco ni sectario, al igual que el espacio sagrado podía integrar prácticas que no tenían nada que ver con lo religioso, englobando una serie de diversidad de experiencias de ámbito profano, la montaña albergó en su seno a los diferentes credos religiosos, como comenta James Robson: "*In the case of China, it seems, there were no univocal Buddhist or Daoist sacred mountain: there were no purely sectarian spaces.*"²⁶⁸

De esta manera, las montañas llamadas taoístas o las que acabamos de mencionar budistas nunca fueron completamente lo uno ni lo otro, ya

²⁶⁷ Sangha se refiere a la comunidad de meditadores monjes o laicos que trabaja en pos de la liberación.

²⁶⁸ ROBSON J, *The polymorphous space of the southern marchmount* (1995); p.245.

que dentro de ellas aunque en su mayoría pudiera haber asentamientos de una religión, siempre había una minoría de la otra.

Así, cada religión puso en marcha sistemas de apropiación simbólica e ideológica del espacio sagrado. Mientras el taoísmo tendía a asimilar las divinidades populares integrándolas y relegándolas a un nivel inferior en el panteón, el budismo tenderá a la reconversión y la recodificación simbólica de los espacios sagrados.

El espacio de la montaña así como la caverna serán, de esta manera, reinterpretados. Aunque siguen siendo espacios sagrados en donde tienen lugar las visiones espirituales y la estructura de funcionamiento es la misma que la del taoísmo, los contenidos simbólicos e ideológicos son completamente budistas.

La montaña seguirá siendo interpretada como la metáfora del punto de vista privilegiado, lugar de intersección y axis mundi. Sin embargo ya no será el punto de los vuelos extáticos con lo inmortales, sino que es el punto que simboliza la iluminación y la entrada en la tierra del Budha. Símbolo del estado mental del nirvana y la extinción del sufrimiento, como vemos en este comentario del maestro *chan*²⁶⁹ Hong Ren 弘忍 (cuyas fechas se ignoran):

“When sitting in meditation, you feel like being at the top of a solitary mountain and gazing off into the distance on all four sides—it is

²⁶⁹ Chan (zen) era una de las escuelas del budismo chino. Algunos autores piensan que es la versión y la gran síntesis china del budismo mahayana de India.

limitless. Loosen your body and mind to fill up the whole world and abide in the Buddha realm. The Pure Dharmakaya is limitless."²⁷⁰

A su vez la imagen de la caverna también se despoja de su simbología taoísta. En el texto de Hui Xiang (en torno al 679) *Ku Ching-liang chuan* podemos ver como se transforma la imagen de la imagen *dong-tian* taoísta. Veamos la descripción que se hace de la Caverna del Diamante en la montaña Wutai:

"Northeast of the Monastery of the Prince's self Immolation an indeterminate number of li, south of the Central and Northern Terraces, west of the Eastern Terrace, there is the center of the three mountains. A direct path is obstructed deep in the mountains. No one is able to reach there. It is said that this is the site of the Diamond Grotto. The Diamond grotto is the place where all the worship offerings to the Buddhas of Three Ages in great measure are stored.

According to the map of Jetavana,²⁷¹ "Within Jetavana there is a sector named Celestial Music. It is made of the seven precious substances".

The commentary states: "Further, according to the Record of Numinous Traces this music is made by the rāksasa king of Lanka Mountain as a worship offering to Kāśyapa Buddha. After Kāśyapa Buddha extinction

²⁷⁰ FAURE B. Space and place in Chinese religious traditions. (1987); *op cit*, p.347.

²⁷¹ Jetavana se refiere al jardín donado por el devoto mercader Anathapindada a Sidartha Guatama (el Bhuda histórico) cerca de la ciudad del norte de la India Sravasti. En este lugar Bhuda construyó un monasterio dedicado a sus enseñanzas. El mapa de Jetavana al que se refiere se encuentra en la compilación hecha por Dao Xuan 道宣 en el 667 titulada *Mapa del monasterio de Jetavana en el país de Sravasti en India central Tian zhong Sha wei chi yuan shi jing* 中天竺舍卫国祇洹寺图经.

Mañjusrî will go into the Diamond Grotto of Mount Clear and Cool.²⁷²When Sakyamuni Buddha emerges in this world, he them will go to Jetavana. In twelve years Mañjusri will return and will enter within the Diamond grotto of Mount Clear and Cool. Further there is a silver k'ung -hou (harp), and there is a silver celestial who sits. pluking this k'ung -hou, on a flower made seven precious thing. And further there is a Kàsyapa Buddha's great Treasury of Monastic Rules written with silver on golden paper and his Treasury of Scriptures written gold on silver paper. After the Buddha's extinctions, Mañjusri again will go into the Diamond Grotto of Clear- and Cool."²⁷³

El texto empieza con una clara alusión al punto central, al centro inaccesible, en la intersección de los cuatro puntos cardinales. En el corazón de las montañas está situada la Caverna del Diamante, lugar que, como las cortes celestiales taoístas, es la residencia del Bodhisattva Mañjusri y se asimila con el jardín de Jetavana, donde el Buda histórico fundó el primer monasterio. La caverna seguirá siendo el lugar de manifestación de las escrituras sagradas, pero éstas en vez de tratar acerca de recetas sobre la inmortalidad o unión con el Tao, son las escrituras sagradas budistas para alcanzar la liberación y la extinción del sufrimiento.

²⁷² *Qing liang shan* 清凉山, Montaña de la pureza clara y fría. Este era uno de los nombres que recibía la montaña Wutai debido a las frías temperaturas y los duros y largos inviernos de esta montaña.

²⁷³ HUI X, *Ku Ching-liang chuan*, en BIRNBAUM R, *The Caves of Wu -t'ai Shan* (1989-1990); *op. cit.* pp.125-126.

En otra descripción esta vez de las aventuras del monje Dao Xuan 道宣 (en torno al 667) se ve mucho más clara la apariencia de paraíso a imagen de las *dong-tian* taoístas, pero desprovista de su significado:

“When the World was first completed, this great earth sat upon a golden Wheel. And at the top of this golden wheel were gathered bones and the teeth of wolves. Out of this arose a small golden wheel, and this wheel went midway up the Northern Terrace. The site of Mañjusri Bodhisattva’s seven jewelled palace is there. There are gardens, groves, and orchards. It is entirely complete. It is the place where ten thousand bodhisattvas surround him, On the upper face of the Northern Terrace, there is a pool of water named Golden Well. The Greay Sage Mañjusri and the assembly of sages appear and disappear in the pool’s center. It truly is connected to the Diamond Grotto.”²⁷⁴

Íntimamente ligada con aparición de este tipo de visiones, como la que se alude al final del texto, iba la construcción de monasterios y el asentamiento en una determinada montaña sagrada. Estas visiones y apariciones podían ser tanto de los antiguos señores de las montañas como de los Bodhisattvas. A menudo éstas eran experimentadas por prestigiosos ascetas budistas y solían servir como justificación y legitimación para asentamiento y la construcción de un monasterio. Cuando la visión tenía que ver con la aparición de una antigua divinidad taoísta o un animal sagrado señor del lugar, la visión era como una

²⁷⁴ El autor no cita el texto chino. BIRNBAUM R, *The Caves of Wu –t’ai Shan*. (1989-1990); *op. cit.* p.132.

especie de intercambio no sin cierta subyugación y conversión de la antigua divinidad. De nuevo en el texto de Hui Xiang *Ku Ching-liang chuan* podemos leer:

When Hsiang Yun heard of the numinous qualities of this mountain, he went to live on it. Some later, south of the [Great Faith] Monastery, he saw several tens or so of persons, all about a chang tall. In their center there was a person who was extraordinarily imposing and awesome. This person came directly to welcome him. Bowing his head, he said. "Please, Master, travel on our route for seven days.

Yun said:" I am not acquainted with you. Who are you, O patron? Where is your home?"

He replaid, "Sir, I am the spirit-lord of this mountain. I live in the Diamond Grotto" At this he led Yun north, After walking for several li, they saw palace building and garden groves, all adorned with vermillion and azure. Yun then went in and recited scriptures. His voice flowed cleary, and the echoes filled the palace halls.

When the scripture recitation was finished, he spirit took the jewel on his chest and bestowed it in donation to Yun. Yun would not agree to accept it. The spirit pressed him to receive it, but Yun said "I follow the way of poverty and suffer in this trifling life. I have not obtained longevity. For this reason I cultivate acts of the Way. O patron, you must not bequeath the gem to me. I wish that you would bestow upon me an herb of spirit power."

The spirit said "This also can be done" Then he selected an herb in the form of a single pellet about as large as a date, colored white like boiled silk, and bestowed it. Yun accepted it, ate it, and gained ascension to immortality. He returned to the scripture master's place, stated his thanks and left."²⁷⁵

Como comenta Raoul Birnbaum el presente que el Señor de la Montaña le da a Xiang Yun se puede interpretar como una transferencia simbólica de poder. Pero además de transferencia, también se produce un intercambio, el Señor de la montaña le da las hierbas mágicas de la inmortalidad, en cierta medida impresionado por el poder y resonancia espiritual que la lectura de las escrituras budistas tiene. Este tema de la búsqueda de las hierbas de la inmortalidad por parte de monjes budistas, se repitió en muchos ascetas budistas que se interesaron por la alquimia taoísta y que justifican aludiendo que mediante la obtención de la larga vida se podrá tener más energía y vigor para seguir extendiendo el mensaje budista. Un buen ejemplo de este caso lo tenemos en el monje Hui Si 慧思 (515–576): examinemos el texto en donde describen estas intenciones y que está recogido en la compilación *Nan yue da chanshi lishi yuanwen* 南岳大禪師立誓願文:

²⁷⁵ HUI X, *Ku Ching-liang chuan* BIRNBAUM R, *The Caves of Wu –t'ai Shan* (1989-1990), *op. cit.* p.122.

"I vow to enter the mountains to study [the ways of] spirits and immortals, [in order to] obtain long life and the strength to pursue the Buddhist Way.

I vow to this earth, to complete the ten stages, to attain complete knowledge of the cause of awakening, to achieve the Buddha-bhumi. For these reason I will first become a long life-immortal, availing [myself] of he five supernatural powers, to sudy the way of the bodhisattvas [...]. Because of the dharma I study [the way of immortals... I vow that in the future Bhadrakalpa I will meet Maitreya in the his very body."²⁷⁶

Este interés mostrado por las técnicas de alquimia taoísta nos muestra cómo el budismo y el taoísmo se influyeron mutuamente, al igual que compitieron por la supremacía religiosa. Las dos religiones buscaron ser favorecidas por el Estado, y en muchas ocasiones acapararon tanto poder y riquezas que, sobre todo en el caso del budismo, les valió ser el objeto de persecuciones y desamortizaciones por parte del Estado y los letrados confucianos ortodoxos. El espacio de la montaña sagrada en ocasiones fue, el escenario de esta lucha por la supremacía religiosa. Así, el interés mostrado por las técnicas de alquimia taoísta por parte del maestro Hui Si contrastan con la rivalidad institucional con las comunidades taoístas en la montaña Heng Shan.

²⁷⁶ *Juramento y voluntad del maestro de la montaña, Nanyue Nan yue da chanshi lishi yuanwen* 南岳大禪師立誓願文 en ROBSON J, *The polymorphous space of the southern marchmount* (1995); *op. cit.* p.248.

James Robson ha examinado esta rivalidad y tensiones entre una y otra comunidad, ²⁷⁷ mostrando como existían conflictos acerca de la ocupación por parte de los budistas de antiguos asentamientos taoístas. Veamos como se describe en el *Xu gaoseng zhuan* 续高僧传 la respuesta del emperador *Xuan* de Chen a las acusaciones enviadas por las comunidades taoístas acusando a Hui Si de ocupar un monasterio taoísta *Guangtian Guan* 光天观 y reconvertirlo en el monasterio de *Shangfeng Chan Si* 上封禪寺:

Beacuse [those of the] heterodox teachings (doctrine) harboured jealous hatred [of Hui si], they secretly reported him to the Lord of Chen. [They] falsely accused the northern monk [Hui] si of received subsidies from the state of Qi [estado rival de Chen], and digging into and destroying Mt Nanyue. [Subsequently] and imperial envoy arrived at the mountain, [where] he saw two tigers roaring angrily,[and become] terrified and fled. After several days he was able to enter[the mountain][at wich time] small bees came and stung [Hui] si´s forehead , subsequently larger bees came [and] ate the small one, gathers I front of [Hui] si[then] scattered and left. [The lord of Chen repared an investigation] without paying heed [to whatt happened]. Not long after [...] One of those had plotted against Huisi died a sudden died. The second was eaten by an enraged dog. The symbol of he bes was thus

²⁷⁷ ROBSON J, The polymorphous space of the southern marchmount. (1995); p.253-258.

affirmed by this miraculous corroboration. The emperor acknowledged [Huisi] virtue and welcomed him to the Xixuan temple in the capital". ²⁷⁸

Dejando de lado la veracidad histórica del texto, se ve claramente como Hui Si tenía de lado el favor del emperador de Chen y aprovechando este favor inició un agresivo asentamiento a través de toda la montaña Heng Shan, ocupando espacios que anteriormente habían sido lugares sagrados taoístas. En el texto, los falsos acusadores reciben una especie de castigo divino. Algo similar ocurre con las descripciones que hay por parte de los taoístas, de como monjes budistas se dedicaban asaltar y romper asentamientos sagrados taoístas y en castigo por ello eran devorados por tigres. Este incidente es contado por Du Guangting en la obra *Daojiao lingyan jing* 道教灵验记:

"The altar of Lady Wei is located in front of the Central Peak (Heavenly Pillar Peak) at the southern Marchmount. On the top of the great rock there is large rock exceeding ten feet square. It was a stable appearance, with a round base and level top. [However] it is perched tenuously and it seems that if it were pushed by one person it could be toppled. Yet when many people [push on it] it remains firm and stable. It is said that because strange and divine things happen there, spirits, immortals and anchorites frequently come to reside there. Strange and wonderful clouds, as well as numinous qi often obscure its top.

²⁷⁸ Continuación de Biografías de monjes iluminados, *Xu gaoseng zhuan* en ROBSON J, The polymorphous space of the southern marchmount (1995); *op. cit.* pp.255-256.

*Suddenly, ten or more Buddhist monks carrying torches and staffs arrived at the altar during the night. These monks [wanting to inflict injury] waited for the immortal Gu to return to her residence. But the immortal Gu was [at that time] inside her residence on her bed and he monks did not see her and left. Reaching Lady Wei's altar they pushed [it over] and ruined it. Then there was aloud, angry sound, rumble. Hearing this they raised their torches and try to illuminate it. This fisrt could nor move and the face of this strange and supernatural intervention. [Eventually] They were able to flee and made it to a distant village. [Then] of the ten, nine were devoured by tigers. One of the monks, Who hadn't agreed with [the others] evil actions at the time they attacked the altar, was spared the wrath of the tigers. When he returned to his village and told his story, people from near and far were astonished."*²⁷⁹

Estos últimos textos, nos muestran como existió rivalidad y tensión en la ocupación de los espacios de la montaña sagrada. Desde la rivalidad hasta la mutua influencia, las dos religiones han convivido en el espacio de la montaña sagrada hasta nuestros días. Pero existe una tercera ocupación dentro del paisaje de la montaña sagrada. El confucionismo, aunque llegó relativamente tarde no fue ajeno a este valor del paisaje como lugar del cultivo interior y presencias sagradas. Como veremos en el siguiente apartado, será a partir del neoconfucionismo de la dinastía

²⁷⁹ *Tratado sobre los fenómenos mágicos taoístas Daojiao lingyan jing* 道教灵验记, en ROBSON J, *The polymorphous space of the southern marchmount* (1995); *op. cit*, p.257.

Song cuando los letrados confucianos empiecen a mostrar interés por la ocupación sistemática del paisaje sagrado.

El paisaje confuciano: Las academias.

La filosofía confuciana es la tercera corriente de pensamiento que establecerá asentamientos en el espacio de la montaña sagrada, para

beneficiarse y sacar partido ideológico de las potencias del paisaje y de su belleza.

La historia de esta ocupación será la historia de sendos conflictos y competencias con las otras dos religiones que estaban asentadas en las montañas sagradas. Si taoísmo y budismo se influyeron y a la vez entraron en conflicto en múltiples ocasiones, el confucianismo fue una filosofía de Estado preocupada más por el bienestar de la estructura social que por el individuo. Por esto, para empezar a interesarse por la ocupación del espacio sagrado de la montaña, primero tuvieron que darse cierto tipo de transformaciones dentro de la estructura del pensamiento confucionista, que lo acercaran a la preocupación por la felicidad del individuo como componente y unidad básica que integra el cuerpo social.

Si bien la montaña ocupaba un lugar principal en la esfera de rituales de la corte imperial que venía asociada con el símbolo del emperador que gobierna desde el centro, hemos visto que la ocupación del paisaje sagrado tenía más que ver con la búsqueda de la inmortalidad, o las revelaciones de las potencias sagradas. La montaña sagrada era el lugar del espacio individual fuera del entramado sociopolítico de la ciudad, lugar situado en las fronteras de lo civilizado y lo prescrito, meta del viaje hacia la unión con el Tao o la iluminación que libere de los sufrimientos. Para el confucianismo, tal y como fue adoptado como la filosofía dominante y escolástica en la dinastía Han, sólo había un concepto de individuo: el gran hombre, la figura del soberano y del gobernante justo, que era la cúspide de una gran masa impersonal. El

pueblo era un todo que tenía que funcionar armónicamente adecuándose al dictado de la figura que intercedía por ellos ante el Cielo.

Con la caída de los antiguos cultos de las dinastías Shang y Zhou, las antiguas presencias sagradas de dioses, fueron sustituidas por la filosofía de los cinco elementos, compuesta de fuerzas impersonales eran las responsables del funcionamiento del universo. La preocupación por la salvación del individuo no existía ya que éste estaba sometido al dictado de la sociedad entera. Este hueco soteriológico lo llenaban tanto el taoísmo religioso de comienzos de la dinastía Han, como el budismo en su lenta penetración.

La actitud de muchos letrados confucianos ante las dos religiones fue a menudo de abierta crítica e incluso hostilidad y represión, ante lo que consideraban supercherías y supersticiones. En el apogeo del budismo durante la dinastía Tang, los monasterios acapararon tierras, poder y hombres que al estar exentos de pagar impuestos al Estado, fue una de las causas, entre otras muchas, de la desestabilización de la economía de la dinastía Tang y de su lenta caída. Este fenómeno provocó fuertes represiones antibudistas en el período de las Cinco dinastías por parte de las elites confucianas que veían en la religión budista un peligro para la estabilidad del Estado, ya que lo acusaban de no cumplir con la piedad filial, no contribuir con impuestos a llenar las arcas de Estado y fomentaba el parasitismo de muchos sujetos que ingresaban en la orden budista buscando una vida fácil.

La represión fue utilizada como remedio inmediato que en realidad no solucionaba el problema desde su raíz, ya que mientras la filosofía

confuciana no se interesara por las repuestas que el budismo y el taoísmo ofrecían para llenar su propio vacío, el problema seguiría siendo el mismo. Una parte del problema residía en la propia incapacidad de la filosofía confuciana de dar respuestas que satisficieran las necesidades vitales del individuo y no del pueblo y el soberano benevolente.

El conjunto de pensadores y letrados de la dinastía que en la dinastía Song se preocuparon por este tipo de problemas, se conoce en la historiografía con el nombre de neoconfucionismo. Estos trataran de solucionar y llenar esta laguna del pensamiento confuciano.

Para ello, muchos de ellos tomarán prestados conceptos del budismo y del taoísmo y harán una gran síntesis en el pensamiento que aunará las tres grandes corrientes de pensamiento.

Dentro de esta nueva concepción, el paisaje cobrará gran importancia como espacio de la expansión y el cultivo personal, espacio en donde se puede disfrutar de la frugalidad y de los placeres de la contemplación de la naturaleza. Poetas como Su Shi filósofos como Shao Yong, letrados como Sima Guang encontrarán en el paisaje y el jardín el espacio de expansión y realización personal.

Si el jardín de letrados, en la dinastía Song del Norte alcanza pleno apogeo y madurez, cuando nos internamos en la dinastía Song del Sur aparece un nuevo fenómeno que no había tenido lugar en previas dinastías. Las academias confucianas que habían sido creadas en la dinastía Tang, en vez de situarse en las grandes ciudades, ahora tenderán a situarse dentro del espacio de las montañas sagradas.

Este cambio de posición será liderado por el filósofo Zhu Xi, que será el artífice de este nuevo giro en la elección de lugar de las academias. Pero cuando los letrados confucianos llegan al espacio de la montaña sagrada, se encontrarán con que este paisaje está ya ocupado por budistas y taoístas, los cuales ya han impregnado a éste de toda una colorida gama de significaciones y símbolos. Por ello, múltiples serán los préstamos y adaptaciones que tendrán que hacer los letrados confucianos. La estructura arquitectónica de las academias imitará la concepción axial y centralizada de los monasterios taoístas y budistas. La figura del maestro *shan zhang* 山长 será un término tomado de la terminología budista y taoísta, o la propia manera de llamar a las academias haciendo alusiones que vienen de la iconografía del paisaje sagrado como *La Academia de la Caverna del Ciervo Blanco Bailu Dong* 白鹿洞. En este sentido el primer trabajo que estos tendrán que hacer será adaptar y reinterpretar este significado sagrado del paisaje adaptándolo a la propia idiosincrasia de la filosofía neoconfuciana.

Esta adaptación la podemos ver en el texto del poeta neoconfuciano Zhang Bangji 张邦基 (1150) *Mozhuang manlu*,²⁸⁰ aquí se transforma el paraíso de las Islas de Penglai, con el lugar en donde la utopía confuciana se lleva a cabo. En estas islas siempre reina la primavera y el paisaje está adornado con multitud de árboles frutales, está legislada por la virtud de sus funcionarios, los inmortales y los espíritus de la montaña son ahora letrados confucianos que se rigen por la virtud que marca el cielo:

“After having walked some ten miles he came to an exquisite palace Gleaming with gold and green jade. A Plaque with inscription “Heavenly Palace” was attached to it. After Chen had looked up and made the appropriate bow, he entered. The large presence chamber lay in a subdued light, and no sound could be heard. But at the far end of the spacious room, he saw an old man with bushy eyebrows and grey hair sitting on a couch as on a throne. His expression was ethereal, and of an exalted emaciation. One had the impression that he was giving instructions, for some three hundred men in white garments and with jet-black caps on their heads had formed a half circle around him [...] They prepared a guest room where a canopy of precious brocade was hung from the ceiling, and served [Chen] a meal. All the plates and dishes were of gold and jade, the food and drink shone with supernatural purity, and the vegetables tasted like the tender shoots of medicinal herbs. They were sweet and very lovely, yet Chen could not say what they were. Finally, the venerable old man also began speaking about himself. “We are all from China” he explained: “We escaped here from the unrest caused by rebel (Huang) Chao toward the end of the Tang dynasty. We have no idea what year it is. To what family does present Son of the Heaven China belong? Is Chang’an still the capital? Chen now told them that there had been the period of the Five Dynasties,” [...]

We call ourselves “scholars who have left their position”... We are neither gods nor immortals, but perfectly ordinary people. The venerable old man is the former chancellor of the Tang dynasty.”²⁸¹

No es difícil ver como en este texto, se ha adaptado la imagen de las *dong-tian* taoístas, sustituyendo sus presencias sagradas por funcionarios seculares que, huidos de los desordenes del imperio han encontrado el lugar en donde instalar sus paraísos utópicos. La caverna así será un lugar que, aunque con una simbología prestada y adaptada del taoísmo servirá para sus propios fines. Incluso la edificación de academias cerca de alguna caverna se relacionaba en su fundación con la entrada iniciática a la caverna del taoísmo. Así lo hace Ye Shi 叶适 (1150–1223) en un texto que narra la fundación de su academia familiar situada en Dongyang:

“Stone Cavern is at famous mountain [that belong to] the Kuo lineage. At first, the cavern was deep and lacked any way through; it was only a place for woodcutters. Kuo began to think about clearing it out; before this was accomplished, the obstructions and cliffs were such that one knew how to do it and they wanted to stop. Kuo pressing forward, saw a crack; and in the distance he heard the sound of water coming out of the innermost recesses. He said “Ah This is it”. So, after many steps of obstructions he could climb up the levels and enter behind [the cavern]:

²⁸¹ ZHANG B, *Mozhuang manlu* BROWN C, Chinese Scholars' Rocks and the land of the immortals: Some insights from Painting. En MOWRY R(ed) *Worlds within worlds, The Richard Roseblum collection of Chinese scholars' rocks*. (1997); *op. cit.* p.69.

the earth opened and the valley was light. Suddenly it was as if he were in a [completely] different place. One level ground of the highest part, the stones soared high and crouched low; and the hard bamboos and lean trees clothes it above. The water flew in rushing, torrents and flowing violently; and the red plantain and green rushed covered it below [...]

Kuo was deeply pleased by the beauty of the mountains and water. For a thousand years it was hidden, like the Chao jade or the Sui pearl, uncut on the outside, enclosed in the center [...]"²⁸²

En el texto, el aspecto interior de la caverna ha pasado de los palacios habitados por dioses y presencias sagradas, a convertirse en un sereno paisaje con ríos fluctuantes y árboles a imagen de la pintura de paisaje de aquel momento. Pero lo que no ha cambiado es la imagen que relaciona el espacio de la caverna con el lugar central, tal y como se dice al final del texto. Esto nos muestra como el tema del centro es un tronco común utilizado por los tres grandes sistemas de pensamiento de China, los cuales a través de la imagen de la montaña y la caverna adaptan sus significados en coherencia con las propias ideas que estos quieren transmitir.

De esta manera, La montaña y la caverna, para el confucianismo, también serán los lugares de la potencia espiritual. Estos sitios, en la medida en que engendran a grandes personalidades que influyen en el

²⁸² Ye shi, *Ye shi ji* 叶适集 en WALTON L. Southern Sung Academies and the Construction of the sacred space, en WEN HS, Y, *Landscape, culture, and power in Chinese society* (1998). *op. cit.* pp.41-42.

desarrollo de la historia, son venerados como los espacios matrices en donde se educan los grandes hombres de alta virtud y moral.

Por ejemplo el lugar de nacimiento de Zhu Xi será el lugar en donde se edifique la Academia de *Nanxi* 南溪院²⁸³ que a su vez será identificado con una larga cadena de grandes letrados de la dinastía Song como Yang Shi (1053–1135), Luo Congyan 罗从彦 (1072–1135) y Li Tong 李侗 (1093) y que se identifica así en la obra *Nanxi shuyuan ji* 南溪书院记:

“The luxuriance of the mountains and rivers of Yen-p’ing [Nan - chien] specialy produced Kuei-shan Yang [Shih] , Yu chang lo [Ts’ung-yen] and Yen- p’ing Li [t’ung] within several decades. The brilliant splendour of the mountains and rivers collected to make Chu Hsi, who died thirty years ago. Thus, there was extreme flourishing of current and ethers, but a shrine had not yet been established....After it was established, even common laborers knew that his father [Wei chai] had held office here and Chu His was born here.”²⁸⁴

El paisaje de la montaña es el lugar que engendra a los grandes hombres. Éste no es sagrado por sí mismo, es sagrado en la medida en que pone su fuerza espiritual al servicio de la producción de fortalezas humanas de la moral y de la virtud. Su fuerza no es autónoma y su poder depende del hombre que en él habite. Tenemos así, las montañas,

²⁸³ Academia del Riachuelo del Sur

²⁸⁴ *Sobre la academia de Nanxi, Nanxi shuyuan ji* 南溪书院记 en WALTON L, Southern Sung Academies and he Construction of the sacred space, en WEN H, Y, *Landscape, culture, and power in Chinese society*. (1998); *op. cit.* p.37.

los ríos y los textos clásicos: los dos primeros como escenario, el segundo como el texto de la obra, y el hombre que habita en el paisaje como actor que representa su papel y que ilumina el mundo con su sabiduría. Pero este acto de dilucidar, de aprender e iluminar el mundo, veremos que también es simbolizado con la subida al pico de la montaña, desde donde mejor se ve el transcurrir de los acontecimientos de la historia. Veamos como se expresa esto en una inscripción de Wu Cheng (1249–1333), realizada en la restauración de la Academia de la montaña sagrada, durante dinastía Yuan (1271–1368), y publicada en el *Wuwen zheng gongji*²⁸⁵:

For the length of a thousand and several hundred years the spirit of Heng's Marchmount has collected extraordinary men. There was Master Chou who was born at HuKuang's Tao chou [...] after more than hundred years, there was Kuang-Han Chang, whose home was in T'an. When Master Chang was not yet ill, Master Chu [His] came from Fu chien to T'an. He stayed there for two month. They discussed together and opened up the secret of the distant past. They went to Marchmount Hill, climbed up to the top of the peak together, and afterward [Chu Hsi] departed. Following this Marchmount Hill became an academy [...]
*It was not the former Marchmount Hill. It is because of men that the place is important.*²⁸⁶

²⁸⁶ WU C, *Wuwen zheng gongji* en WALTON L. Southern Sung Academies and the Construction of the sacred space, en WEN HS, Y, *Landscape, culture, and power in Chinese society*. (1998); *op. cit.* pp.39-40.

Aquí se vuelve a repetir el tema de la ascensión al pico de la montaña, esta vez adaptado a los significados y los símbolos de la filosofía confuciana. La academia situada así en el lugar de la potencia espiritual, será un espacio que se defina por una serie de actividades que tienen que ver con el estudio de los clásicos, la práctica de la recitación y memorización de los poemas clásicos. Esta serie de actividades oponen a las prácticas místicas que se realizan en los monasterios taoístas y budistas, que otros letrados intentan imitar en sus retiros de montaña. Así lo podemos ver en el texto que describe las actividades de La Academia de *Quan shan* 泉山²⁸⁷ titulado *Wu yi shu yuan ji*²⁸⁸:

*"My friend Chu Hsi lived there at Wu-fu in the Wu-i mountains [...]. He and his student used to tuck their books under their arms and go out to chant old poems and drink wine [...] [But] Chu His was a classicist [...]. Unlike those who sequester themselves in the mountains and valleys, clothing themselves in air and eating fungus in order to imitate the prevalent customs of the Taoist."*²⁸⁹

Estas actividades se oponen y entran en conflicto abierto con las prácticas espirituales de budistas y taoístas. Y es que esta oposición no se situaba solo en un nivel teórico de creencias y de prácticas. Al igual que entre budistas y taoístas existió una competencia feroz por la

²⁸⁷ *La Academia de la Montaña Manantial.*

²⁸⁹ *Wu yi shu yuan ji* en WALTON L. Southern Sung Academies and the Construction of the sacred space, en WEN HS, Y, *Landscape, culture, and power in Chinese society* (1998); *op. cit.* p.36.

propiedad de la tierra, entre letrados confucianos, budistas y taoístas también se entrará en conflicto. Existen numerosos casos de expropiación de tierras y ocupación de asentamientos taoístas y budistas por parte de la Academias confucianas.

El monte Lu será un escenario en donde esta competencia entre la expansión de los asentamientos del budismo *chan* y academias confucianas, al igual que en la montaña Mao, se entablara una constante lucha de ocupaciones expropiaciones y abandonos de Academias y templos taoístas.

En la montaña Mao durante el reinado de Ren Zong un letrado local fundará la Academia de la Montaña Mao a la que el emperador favorecerá concediéndole tres *qing* de tierra, al morir su fundador, será apropiada por un templo taoísta. Poco después esta será reconstruida por el letrado Liu Zai 刘宰 (1165–1238) pero será de nuevo abandonada.

Una década después el letrado Wang Ye 王野 (1220– ¿) entrará en conflicto con los taoístas al confiscar la propiedad de las tierras de éstos. Finalmente otro nuevo episodio será el protagonizado por Sun Zixiu 孙子秀 (1212–1266) el cual reconstruirá de nuevo la academia y volverá a expropiar numerosas tierras a los taoístas para el uso de los letrados confucianos.²⁹⁰

Ni taoístas ni budistas y confucianos fueron inocentes en la batalla por la supremacía y dominio del paisaje sagrado. También hay que decir que

²⁹⁰ Véase WALTON L, Southern Sung Academies and he Construction of the sacred space en WEN HS, Y, *Landscape, culture, and power in Chinese society* (1998); pp.30-31.

En este texto se pueden encontrar muchos más datos sobre las apropiaciones de tierras que los letrados confucianos hicieron para instalar sus academias.

estos conflictos también fueron acompañados por interconexiones mutuas entre unos y otros, numerosos letrados simpatizaron con las dos religiones y se interesaron por sus prácticas y técnicas como el caso de Wang Wei, Li Bai, Su Shi o Huang Tingjian. Por eso, para que no parezca que entre los tres sistemas solo hubo conflictos hay que dejar claro que estos conflictos atendían más a dimensiones institucionales y sociales. A nivel individual fueron muchas y muy fructíferas las influencias entre unos y otros dando pie a manifestaciones culturales y artísticas de gran valor, alta calidad y refinamiento.

En este apartado hemos querido hacer un pequeño acercamiento al papel que jugaron las montañas sagradas dentro del paisajismo chino. La imagen de la Montaña Central como punto desde el que se accede a la unión con el Tao, se materializa en esta ocupación por parte de las religiones budista y taoísta y los confucianistas. Todos hicieron uso de ésta imagen de la Montaña Central y la imagen de *dong-tian* para construir su propia concepción del paisaje sagrado.

Así una vez construida esta imagen del paisaje plagado de presencias sagradas, hemos visto como la manera de experimentarlo varía según el individuo y según las metas que este quiera alcanzar. De la misma manera se producirá un intercambio no exento de conflictos entre unas religiones y otras.

Para mostrar esta ambivalencia a la que estaba sometido el funcionamiento de este espacio sagrado hemos mostrado ejemplos pertenecientes a múltiples épocas, sin orden cronológico y sin centrarnos en un determinado lugar o entorno. Nuestro propósito ha

sido el de establecer un comienzo y un punto de partida para futuras investigaciones más exhaustivas sobre lugares y épocas cronológicas concretas que puedan mostrar el nivel de ambivalencia de la imagen del paisaje sagrado y su experimentación.

CAPITULO 3: LA PINTURA DE PAISAJE COMO MÉTODO DE UNIÓN DEL HOMBRE CON EL TAO.

INTRODUCCIÓN

En este capítulo intentaremos ver como la pintura de paisaje, al igual que las técnicas de higiene mental como el *taiji*, el *qigong*, o la meditación *chan*, funcionó como un procedimiento que, aparte de otros objetivos y aspiraciones, era concebido, entre otros muchos aspectos, para alcanzar la adecuación y la unión con el Tao.

La pintura de paisaje nacerá directamente relacionada con este profundo sustrato cultural, en el que el paisaje es la base subconsciente que articula y engendra imágenes míticas, simbólicas y cosmológicas. Desde sus orígenes el tema de la unidad con el Tao a través del paisaje será un eje fundamental a partir del cual gire la teoría de la pintura. Debido a su amplitud y en pos de una mayor comprensión analítica hemos dividido el capítulo en tres apartados que pasamos a enumerar:

El primero trata el tema de la pintura como una manera de adecuación con el Tao, lo que es ampliamente tratado en los textos sobre teoría literaria y pictórica. A través de conceptos como *qiyun* 气韵 (resonancia espiritual) se muestra como el pintor tiene poder para transmitir en su obra los soplos vitales y la transformación del Tao. Y para poder transmitir o plasmar esa fuerza vital que rige el curso del universo, el pintor tendrá que actuar en consonancia y armonía con éste, de manera que el acto de pintar se concibe como una acción orientada a la comunión con el Tao y el principio vital.

El segundo punto y quizás como una derivación del primero, se centra en analizar como el acto de la pincelada espontánea en la pintura, canalizada a través del concepto de *ziran* (espontaneidad) e influida por los estilos cursivos de caligrafía, será un aspecto en el que el pintor a

través del acto espontáneo de la pincelada directa, se une y se armoniza con el discurrir del Tao.

Y por último, en el tercero examinaremos el tema del viaje y del paseo por el paisaje. Un viaje que puede ser por paisajes de la pintura o por entornos reales, paseos que pueden servir de soporte para meditaciones de tipo místico religioso, o como evocación lírica y poética. Viaje imaginario y poético a través del entorno real, o paseo mental a través del paisaje imaginario, en los dos casos siempre habrá una voluntad de fusión con ese paisaje por el que se viaja, voluntad de unión y de vivir en armonía con el paisaje y el principio que rige su transformación, el Tao.

Somos conscientes de que la pintura china en general no puede reducirse en exclusiva a este tema que analizamos aquí. En el surgimiento y la formación de la pintura en China participan una serie de complejos elementos históricos, un entramado social y cultural, así como una serie de problemas formales, métodos y modos de representación visual del lenguaje pictórico.

Aún a riesgo de andar por caminos ya recorridos, queremos tocar este tema de la unidad con el Tao y la pintura de paisaje sobre todo, y en primer lugar para contribuir a derribar el concepto de oriente exótico, reexaminando las fuentes mismas a partir de las cuales se construyó este. Y no se trata de negar, obviar su existencia o desviar la mirada hacia otros parajes menos estudiados, se trata de quitarle candencia a esa necesidad continua de absoluto y de lo otro. Y para ello tenemos que quitar ciertos tópicos, a menudo demasiado fáciles, acerca de cual

era el papel de las técnicas higiene mental y los ejercicios de meditación en la vida cotidiana de los que lo practicaban, y sobre todo las razones que los llevaban a internarse en este tipo de procesos, curiosidad, ansia de conocimiento, enfermedades físicas o mentales, o un simple deseo de equilibrio psicológico. El carácter no dogmático que hay implícito en la práctica de estas técnicas, hace, que no todo el que haga ejercicios para nutrir el principio vital o intente investigar la realización de la transmutación del cinabrio, se convierta necesariamente en un asceta desligado de los asuntos mundanos.

No son pocas las ocasiones en la historia de la pintura en China en las que un pintor, letrado o profesional, era además un ferviente devoto de todo este tipo de técnicas taoístas o budistas. Incluso personajes tan escépticos como Ou Yangxiu²⁹¹ practicaron ejercicios taoístas por su eficacia en cuestiones de salud física y corporal.

El ejercicio de la pintura de paisaje (y en general de las artes consideradas nobles, caligrafía, poesía o música) estaban orientadas a esta tarea de armonizar el espíritu y calmar la mente tanto del individuo como de la sociedad. De hecho, muchos pintores fueron juzgados por criterios que iban más allá de las propuestas estéticas de sus obras. La longevidad del pintor fue un criterio bastante extendido en la crítica artística como factor favorable en la eficacia de su pintura. Si bien puede parecer un criterio extraartístico proveniente del campo de la moral confuciana, también hay una confianza en el valor de la pintura como

²⁹¹ Véase BALDRAN-HUSSEIN F, *Alchemy and self-cultivation in literary circles of the Northern Song Dynasty- Su Shi (1037- 1101) and his techniques of survival.* (1996-97); p.38.

método, que al igual que los ejercicios de la longevidad taoísta, daba salud y vitalidad al que los practicaba de forma correcta. Y pintar de forma correcta era pintar en armonía con el Tao, adecuarse al proceso de cambio de éste, al igual que en la meditación *chan* la mente se vacía para dejar que sea el Tao el que actúe. La pintura se juzga así en pos de su eficacia como técnica armonización con el Tao y por sus efectos psicológicos benéficos sobre la mente del autor, que debido a este cultivo del Tao obtiene la larga vida. A este respecto son ilustrativos los comentarios de Dong Qichang 董其昌 (1555– 1636) acerca de la pintura de Qiu Ying. Éste para desprestigiar el modelo de pintor académico y profesional representado por Qiu Ying nos dice lo siguiente:

“Since he survived only to the age of 50, we know that this school of painting really should not be practiced.”²⁹²

De este comentario podemos deducir, que la práctica pictórica que no tenga unos efectos beneficiosos para la salud psíquica y física del pintor pierde su eficacia. Es curioso como este criterio de juzgar la pintura en pos de su eficacia para dar larga vida, le sirve a Dong Qichan como un juicio de autoridad que no admite ninguna replica y que por sí solo es suficiente para desprestigiar la pintura de los pintores profesionales y realzar la figura del pintor letrado.

²⁹² Dong Q, *Huayan, meishu congshu*, en SILBERGELD J, Chinese Concepts of old age and their role in Chinese painting, painting theory, and criticism. (1987); *op. cit*, p.105.

Y en conexión directa con este poder de la práctica de la pintura como ejercicio de cultivo del Tao y de la longevidad, está también su capacidad de no sólo armonizar al individuo sino a la sociedad entera tal y como Zhang Yanyuan 张彦远 (877- ¿) la define:

*"Now painting is a thing which perfects the civilizing teachings (of the Sages) and helps (to maintain) the social relationship. It penetrates completely the divine permutations (of Nature) and fathoms recondite and subtle things."*²⁹³ (Texto 43)

En este sentido, la pintura, se coloca al mismo nivel que la música tenía en la filosofía confuciana, en su capacidad de equilibrar las relaciones sociales entre las distintas capas que componen el entramado de la sociedad.

Cultivar el Tao, tanto a nivel social como individual, será así un tópico dentro de la teoría y la práctica pictórica, y cultivar el Tao significa ponerse en armonía con su curso y alcanzar la unidad esencial que caracteriza su continuo movimiento de vuelta al origen.

²⁹³ZHANG Y, Y, *Li dai ming hua ji*, en ACKER W R.B, *Some Tang a pretang texts on Chinese painting*. (1954); *op. cit.* p.60.

LA PINTURA COMO ADECUACIÓN Y TRANSMISIÓN DEL TAO

Junto con los primeros textos de crítica literaria y poética, en la época de las Seis Dinastías surgieron también los primeros textos en los que se pueden encontrar noticias sobre el arte de la pintura. Aunque en esos momentos el género del paisaje en la pintura no tenía la importancia que tendrá posteriormente, se pueden encontrar numerosas

referencias y datos que nos informan del papel que en esos momentos tenía.

Pero más que ver el papel que jugaba en la jerarquía de géneros pictóricos, nos interesa más examinar como se concibe el arte de la pintura de una manera genérica, ya que estos criterios generales son los que se aplicaban para juzgar cualquier tipo de obra pictórica. Muchos de estos criterios, si bien en un principio se aplican al arte de la pintura en general, cuando el paisaje se convierte en el leitmotiv principal de la pintura china, éstos se utilizaran para referirse al arte de la pintura de paisaje en exclusiva.

Respecto al tema que estamos analizando, nos interesa señalar principalmente dos términos: uno es el anteriormente comentado *qiyun*, y el otro se corresponde con el carácter *shen* 神 (espíritu, fuerza divina, vitalidad) y los numerosos compuestos derivados de éste, como pueda ser *shenhui* 神会 (comunidad espiritual), o *shenqi* 神气 (energía espiritual).

Estos términos son utilizados para señalar la capacidad que el poeta y el artista tiene como receptor de la fuerza universal del Tao, tal y como podemos ver en el siguiente poema que escribió el poeta Zhong Rong 钟嵘 (468–518),²⁹⁴ refiriéndose a la figura del pintor Gu Kaiji 顾恺之 (345–406):

²⁹⁴ En algunos documentos aparece con el nombre de Zhong Hong, nosotros utilizamos el nombre más común y conocido.

*“And most self revealing of a genius-painter mind is that the end of the whole cosmic vision is alluded to as a wound-up scroll, leaving the spectator of nature’s art in admiration and wonderment”.*²⁹⁵

El pintor tiene y debe plasmar la fuerza vital y el espíritu del universo en sus pinturas. De este pintor al que se refiere el texto, Gu Kaizhi se ha conservado un texto teórico titulado *Hua yun tai shan ji* 画云台山记 en el que se pone gran énfasis en la importancia de captar el *shen* (espíritu), en estar en comunión con la fuerza y poder vital que está oculto dentro de todos los elementos del universo, y que el pintor capta en el proceso de contemplación de la naturaleza.²⁹⁶ Según comenta Sullivan, de los escritos de la obra de Gu Kaizhi se deduce la importancia de captar este espíritu vital implícito en la naturaleza, siendo esto un requisito que se sitúa muy por encima de la destreza técnica.

Seguidamente tenemos el texto de Xie He 谢赫 (500–535) *Gu hua pin lu* 古画品录,²⁹⁷ en el cual, se describen los Seis Principios (o elementos) básicos de la pintura. No por casualidad el principio que encabeza esta enumeración es el antes comentado *qiyun* acompañado de *shengdong* 生動²⁹⁸ (resonancia espiritual y fuerza vital).

²⁹⁵ ZHONG R, *Estilos de pintura Shi pin* 诗品, en SULLIVAN M, *The birth of landscape painting in China*. (1962); *op. cit.* p.90.

²⁹⁶ *Sobre la pintura de la Montaña de la Plataforma de Nubes, Hua yun tai shan ji*, en SULLIVAN M, *The birth of landscape Painting in China*. (1962); p.92.

²⁹⁷ *Antiguos recuerdos de la clasificación de pintores*.

²⁹⁸ Para ver los problemas que plantean estos dos términos en su traducción a lenguas occidentales véase la obra de Sullivan antes citada, en donde hace una enumeración de las distintas traducciones que han dado diversos autores ha este término;
-Spirit Resonance (or Vibration of vitality) and Life Movement (Sirén)
-Spirit Harmony- Life’s Motion (Waley)

Si el término *qi* se puede traducir como energía vital, el término *yun* ha sido tomado del campo de la música teniendo múltiples sentidos: resonancia, tono, ritmo o consonancia. Por otro lado, *shengdong* se refiere al movimiento vital. Será indispensable que el pintor esté en contacto con esta energía vital en movimiento, e impregne su obra de esta fuerza original que nutre todos los seres del universo.

En esta misma línea Yao Zui 姚最 (535-602 o 531-601) escribirá en su obra *Xu hua pin* 續画品:

*“(Painters) can store a myriad phenomena in their breasts, and transmit (the events of) a thousand years with a tiny brush.”*²⁹⁹ (Texto 44)

En la antigua China la mente se expresaba con el mismo carácter que con el que se expresaba el corazón *xin* 心. Cuando en el texto se nos dice que el pintor puede guardar las miríadas de fenómenos en su pecho, se está refiriendo a la capacidad que el pintor tiene para captar el *qi* del Tao y su continua transformación. Desde ese centro emocional, el pintor procesa y asimila las fuerzas vitales para trasmitirlas en el gesto de la pincelada, un acto que mediante su completa adecuación a la transformación del Tao es una acción única que puede resumir todo el universo.

- That through a vitalizing spirit, a painting should possess the movement of life, (Sakanishi)

- Animation through spirit consonance (Soper)

SULLIVAN M, *The birth of landscape Painting in China*. (1962); *op. cit.* p.106

²⁹⁹ YAO Z, *Continuación a Estilos de pintura, Xu hua pin*, en ACKER W R.B, *Some Tang a pretang texts on Chinese painting*. (1954); *op. cit.* p.35.

La experiencia estética y la experiencia creativa, ya desde los comienzos de la teoría y la crítica pictórica, se concibe como una experiencia centrípeta³⁰⁰ basada en un proceso de introspección de los objetos exteriores por parte de la mente, (*painters can store myriad phenomena in their breast*) y su procesamiento y expresión en forma de símbolos y metáforas.

El espacio poético y pictórico se crea así, como un resultado de la unión entre los estímulos exteriores del mundo y la mente humana, o si se quiere entre el proceso de cambio del Tao y la mente que se une y adecua con él.

La obra pictórica que surge de esta interacción, será el producto y transmitirá un estado mental (*jingjie*), una atmósfera de sentido (*yijing*) fruto de esa voluntad de expresión *zhi*志. Y dentro de este proceso de creación de un estado mental de sentido, será de vital importancia el proceso de contemplación de las imágenes del paisaje, de las que el pintor se impregna e interioriza, para así alcanzar la completa fusión del sujeto y el objeto.

En la dinastía Tang este tema de unión con el Tao a través del paisaje, alcanzará gran desarrollo. Para alcanzar esta visión unitaria de armonía con el Tao era frecuente la utilización de técnicas de meditación que ayudaban a conectar la mente y concentrarla en el proceso de interiorización de las imágenes del paisaje. A este respecto resulta interesante leer el siguiente poema que escribió Li Bai partiendo de una

³⁰⁰ Tomamos prestado este término del autor Yu Kung Kao. Para ver un mayor desarrollo teórico del término utilizado véase YU K, K, Chinese Lyric Aesthetics, en MURK A, and FONG W, (eds), *Word and Images: Chinese poetry, calligraphy and painting*. (1991); pp.47-91

experiencia de contemplación en el monasterio de Dong lin 东林 situado en el monte Lu:

*“Heavenly fragrance fills the sky;
Heavenly music is played uninterruptedly.
Sitting in the quietude of immobility
I observe, in one tiny hair, the whole universe.”³⁰¹*

En el tercer verso con *“sitting in the quietude”* se refiere al término *yanzuo* 宴坐, término budista y sinónimo de *zuochan* 坐禅 que significa sentarse en meditación para concentrar la mente. En este poema es claro, el sentarse en meditación hace que el poeta acceda a la visión unitaria de la realidad y sentir que el universo está contenido en un fino cabello que se deshace. Esta visión nos pone en relación con la capacidad del pintor de resumir el universo del Tao en una sola pincelada. La meditación era utilizada para propiciar un estado mental de serenidad y armonía psicológica, un estado que se definía por los caracteres *zhonghe* 中和, uno de los más altos ideales de espontaneidad que se caracteriza por la perfecta armonía entre el Tao y el sujeto. La experiencia creativa se concibe así, como un acto de cohesión con el ritmo de la vida. Desde la fuente original de los soplos vitales y en armonía con éstos, surge así el gesto artístico como una expresión de

³⁰¹ LI B, *Tai bai quan ji* en HO, W, K, The literary concepts of “Picture like (Ju hua)” and “Picture –Idea (Hua i)” in the relationship between poetry and painting, en Alfreda Murck, A. and Wen C. Fong, (eds), *Word and Images: Chinese poetry, calligraphy and painting*. (1991); *op. cit.* p.372.

plenitud, como una expresión de la unidad intrínseca de la mente con el Tao.

En este sentido resultan bastante ilustrativas las palabras de Zhang Yanyuan acerca de la pintura de Wu Daozi 吳道子((710–770):

“By keeping match upon the spirit, and devoting himself wholly to oneness. (Thus the spirit) was in harmony with the work of Creation itself, and was free to borrow Master Wu´s brush [...] Now if one guards the spirit and devotes oneself solely to oneness (with it) this will be true painting. Rather than a wall covered with dead paintings, better plain plaster, but even in one stroke of real painting one can see the breath of life.”³⁰²

Cultivar la unidad es estar en armonía con el fluir del Tao y cultivar la unidad se puede entender como practicar los ejercicios de higiene mental ya sean de naturaleza budista o taoísta, para poner a trabajar a la mente en dirección de la percepción serena y unitaria de la realidad. Ya en el libro de Zhuang Zi se habla de como el maestro Guang Zheng al guardar la unidad (*shou yi* 守一)³⁰³ puede alcanzar la edad de doce mil años y estar en continua unión con el principio supremo del Tao. Guardar la unidad (*shouyi*) pertenecía al corpus de técnicas de *neiguan*

³⁰² ZHANG Y, Y, *Li dai ming hua ji*, en SULLIVAN M, *Chinese landscape painting in the Sui and Tang Dynasties*. (1980); *op. cit.* p.21.

³⁰³ Zhuang Zi, *Zhuang Zi “Maestro Tsé”*; Libro XI. Cap. III, p.119.

内观 (visualización interna) de la escuela taoísta *Shangqing*.³⁰⁴ No es descabellado pensar que la frase “*Now if one guards the spirit and devotes oneself solely to oneness*” se refiera a la práctica de ejercicios taoístas para conservar el principio vital y guardar la unidad con el Tao. Si esta interpretación es correcta, podemos deducir la importancia que las técnicas higiene mental tenían en la realización del acto creativo. Eran éstas la puerta y el puente que ponían al pintor en sintonía con el fluir del Tao, para que la mano y el pincel del pintor sea un mero canal por el cual el Tao se expresa a sí mismo “*(Thus the spirit) was in harmony with the work of Creation itself, and was free to borrow Master Wu’s brush*”.

En esta misma línea, pero acudiendo a la imagen del chamán que emprende el vuelo por las tierras de los inmortales podemos examinar los comentarios que el poeta Fu Zai 符載 (cuyas fechas se ignoran) hizo sobre la figura del pintor Zhang Zao 张皞 (cuyas fechas se ignoran):

“Right in the middle of the room he sat down with his legs spread out, took a deep breath and his inspiration began to issue forth. Those present were as startled as if lighting were shooting across the heavens or a whirlwind sweeping up into the sky. Ravaging and puling, spreading in all the directions, the ink seemed to be spitting from his flying brush. He clapped his hands with cracking sound. Dividing and drawing together, suddenly strange shapes were born. When he had finished,

³⁰⁴Véase BALDRAN-HUSSEIN F, *Alchemy and self-cultivation in literary circles of the Northern Song Dynasty- Su Shi (1037- 1101) and his techniques of survival.* (1996-97); p.28.

there stood pine trees, scaly and riven, crags steeps and precipitous, clear and turbulent clouds. He threw down his brush, got up, and looked around in every direction. It seemed as if the sky and cleared after a storm, to reveal the true essence of ten thousand things.

When we contemplate Master Chang's art, it is not painting, it is the very Tao itself. When ever he was engaged in painting, one already knew that he had left mere skill far behind. His ideas reach into the dark mysteries of things, and for him, things lay not in the physical senses, but in the spiritual part of his mind. And thus he was able to grasp them in his heart, and make his hand accord with him."³⁰⁵

Lo que en este texto se nos muestra es la figura del pintor, que se equipara casi a la de un chamán que emprende un viaje extático y transporta consigo a todos los espectadores que presencian el espectáculo creativo. Se toma prestada la imagen de los vuelos extáticos hacia las tierras de los inmortales para aplicarla a la figura del pintor que en el momento del acto creativo, está en comunión con todas las fuerzas vitales de la naturaleza. Éste es un canal para que el Tao se exprese a través de los movimientos del pincel y de la creación de las formas orgánicas y llenas de vida que van brotando y naciendo del acto creativo. Cuando se nos dice que éste tomaba una respiración honda es casi una metáfora que indica como éste, en un momento de calma absorbe el Tao a través de la respiración del aliento vital, para dar paso a la ola de creación, que casi como en un éxtasis, transporta las fuerzas

³⁰⁵ Reimpreso en *Zhong Guo hua lu lei pian*, en SULLIVAN M, *Chinese landscape painting in the Sui and Tang Dynasties*. (1980); *op. cit.* p.66.

creativas del universo. La pintura que surge de este éxtasis pasa a ser, no una imagen del Tao o una metáfora, sino el Tao mismo en su fuerza original, actuando a través de la tensión vital de las imágenes del paisaje que éste realiza.

Así, la pintura podía ser un medio de transporte que se equipara con los vuelos extáticos de los inmortales y podía ser un medio por sí mismo para cultivar el Tao y estar en armonía con éste.

Llegados a la dinastía Song, el poeta y letrado Su Shi sentará las bases teóricas de lo que se conocerá como la pintura de letrados *wen ren hua* 文人画. Será en este momento cuando el tema de la utilización de la pintura como método de armonización y unidad con el Tao alcance un gran desarrollo teórico. En un texto de Su Shi acerca del pintor de bambúes, Wen Tong 文同 (1018- 1079), podemos ver como la pintura se concibe como un medio que servirá para que el pintor pueda encontrar la paz de mente y el equilibrio psicológico:

"In later years when saw people placing brushed and inkstone on the table he recoiled and went away. And those who came to ask for pictures waited until the end of the year, but did not obtain anything. When someone asked Yu ko[Wen tong] his reason for this (change of attitude) he replied: `In former years I studied Tao, but could not reach it; I found no peace of mind and could not accomplish it. Therefore I simply went on painting ink- bamboos expressing through

them my restlessness. It was like an illness. Now this illness is cured, nothing more is to be done`".³⁰⁶

Aquí, la pintura de bambúes es utilizada como método de búsqueda y cultivo del Tao. Una vez que éste ha sido alcanzado ya no es necesario seguir pintando, ya que se ha encontrado la paz de la mente. La pintura tiene aquí una función casi de medio curativo, que sirve para expulsar las obsesiones que acechan la mente del pintor y le impiden encontrar la serenidad. Por eso una vez que se ha encontrado la plenitud y la unión con el Tao ya no tiene sentido seguir pintando.

No obstante, la obra artística también podía a ser una especie de testimonio a partir del cual se puede vislumbrar si un hombre ha alcanzado la unidad con el Tao o no. A este respecto Su Shi dirá:

"Like water, Ts'ung will be able to reflect all thing in one, and his calligraphy and poetry will become still more extraordinary. I will keep watch on them, and take them as indications of how profoundly Ts'ung achieves The Tao."³⁰⁷

La obra de arte que engendra alguien que ha alcanzado el Tao, surge así de la concentración y de la completa absorción de la mente, casi como si se estuviera en un estado de meditación profunda, que está

³⁰⁶ SU S, *Jing jin Dong po wenji shilue*, en SIREN O. Su Tung P'ó as an art critic. (1935): *op. cit.* p.439.

³⁰⁷ SU Shi, *Sung Ch'ien t'ang seng Ssu ts'ung*, en MARCH, *Self and Landscape in Su Shi*, (1996); *op cit*, p.388.

presente en el proceso creativo. Veamos las palabras que escribió Huang Tingjian 黄庭坚 (1045–1105) acerca de esto que comentamos:

“The reason why master Wu surpassed his teacher was that learned from the mind, so that whatever he did was excellent. When Administrator chief Chang did not cultivate other skill, the use of his talents was undivided, so that he was able to become completely absorbed (ju yu shen 入神). For if the mind is able not to be distracted by external thing, then one’s original nature is preserved intact, and all things appear in abundance as if in a mirror. Why should depend on licking ink sucking the brush, and squatting down before creating? So I say that if Chen wishes to obtain excellence in brushwork, he should obtain excellence in the mind.”³⁰⁸ (Texto 45)

El aprendizaje técnico no es suficiente. Se requiere un exhaustivo trabajo en el control de la mente por medio de ejercicios de meditación y concentración que ayuden a que la mente se vuelva sobre sí misma y pueda ser el espejo intacto para que, la unidad original del hombre con el Tao quede reflejada límpida y cristalina. El concepto de *ru shen* implica una absoluta concentración en el momento de ejecución pictórica, el letrado tiene que estar absolutamente identificado con el objeto que está pintando. De esta concentración dependerá la unión y la fusión entre el sujeto y el objeto en la práctica artística.

³⁰⁸Huang Tingjian, *Collected works*, en BUSH, S, *The Chinese Literati on painting: Su Shi(1037-1101) to Tung Ch’i-Ch’ang (1555-1636)*, (1971); *op cit*, p. 51

Muy influida por el taoísmo y el budismo, la teoría estética formulada por Su Shi y Huang Tingjian se introducen elementos nuevos que merecen ser comentados en lo que concierne al tema que estamos tratando. Hemos visto anteriormente que la figura del pintor y el arte de la pintura eran tratados como medios a través de los cuales el Tao se manifestaba a sí mismo. Aunque este concepto seguirá estando presente, habrá además un especial interés en describir el proceso psicológico de formación de la imagen que se quiere pintar y su expresión en el arte de la pintura. Su Shi tratará este proceso en términos de relación inmediata entre la imagen que se quiere pintar y su consiguiente expresión. No sin cierta influencia de las teorías de la iluminación espontánea del budismo *chan*, Su Shi propugnará que en el proceso de interiorización de la imagen que se quiere pintar y el proceso de expresión hay una relación de inmediatez absoluta. El pintor tiene que estar atento para captar las fluyentes imágenes de su mente y en un acto decisivo, semejante a una gota que salta o el salto de una rana, plasmar esa imagen en el papel:

“To paint bamboo, one must first obtain a complete in one’s breast. One grasp the brush and looks Thoroughly. Then, when one has seen what one wants to paint, one rises rapidly to follow it, moving the brush in direct pursuit to close upon what one has seen. It is like a rabbit starting as hawk dives: a little looseness [of concentration] and [the rabbit] gets away. Thus [Wen Tong] instructed me. Though I know the nature of bamboo, I could not convey it to paper. Now, when one

knows the object's nature but cannot achieve true effect, inner and outer are not one. The mind and hand are not mutually responsive. This is the result of not studying. If one is not well practiced at grasping whatever one noted within, what one ordinarily fully comprehends will suddenly be lost at the crucial moment."³⁰⁹

Mediante el resultado de la unión completa entre lo de fuera y lo de dentro, es decir entre sujeto y objeto, el pintor puede plasmar en el acto inmediato de la creación artística los sentimientos y las emociones que manan del interior de la mente en respuesta a los estímulos de las imágenes exteriores. Dentro de este proceso también es necesario un periodo de familiarización con los objetos exteriores del paisaje. Se trata de un proceso empático de naturaleza cotidiana, tal y como podemos ver en el siguiente texto de Su Zhe, hermano de Shu Shi:

"Yu ko who was listening, approved and smiled: Why, what I love is Tao: I have gone beyond bamboo. When I lived in retirement on the south slope of Mount Chung, I made my home in a grove of tall bamboo, and looked and listened in quietness without its affecting mind. In the morning the bamboo were my friend, in the evening my companions: I drank and ate amongst them and stooped and rested in their shade. If one looks at the different aspect of bamboo, there many [...] These are the ways in which bamboo is bamboo. At first I looked

³⁰⁹ SU S, *Jing jin Dong po wenji shilue*, en FULLER M, Pursuing the complete bamboo in the breast: Reflections on a classical Chinese image for immediacy. (1993); *op. cit.* p.10.

and enjoyed it, then I enjoyed it and was not conscious of doing so. Suddenly forgetting the brush in my hand and the paper in front of me, I rose up instantly and, made bamboo in quantities. How is the impersonality of the creator any different from this?"³¹⁰ (Texto 46)

En este texto, la creación artística se concibe como un proceder natural e inconsciente, al igual que la naturaleza produce y crea espontáneamente. Así el arte debe adecuarse a este proceder. La empatía y el proceso de familiarización son tan importantes como la ejecución misma. Hasta que el bambú no es una parte de la vida del letrado éste no podrá expresar su propio bambú. El proceso de familiarización y contemplación llevan de una manera espontánea a expresar y crear bambúes que se adecuen al Tao en su espontaneidad y naturalidad. El proceso de creación que trabaja inconscientemente funciona como una segunda y pequeña naturaleza, un microcosmos dentro del macrocosmos del universo.

Este Tao emerge así por combustión espontánea, fruto de la completa absorción del pintor en el acto de su ejecución. Es por esto que la concentración en la acción creativa se lleva hasta el extremo último, ya que supone una completa desaparición del sujeto en el objeto contemplado, para alcanzar así la total y perfecta unión con el Tao a través de este proceso de contemplación–ejecución que conlleva el acto creativo:

³¹⁰ SU ZH, *Collected works*, en BUSH S, *The Chinese Literati on painting: Su Shi(1037-1101) to Tung Ch'í-Ch'ang (1555-1636)*. (1971); *op. cit.* p.39.

*“When Yu ko painted bamboo
he saw bamboo, not himself.
Nor was he simply unconscious of himself:
His body was transformed into bamboo,
Creating inexhaustible freshness.
Chuang chou is no longer in this world,
So who can understand such concentration?”³¹¹ (Texto 47)*

La unión empática y el uso de términos que indicaban el estado de trance, como *Ta ran* 嗒然 o *ningshen*, 凝神 nos ponen en relación con el viaje chamánico. Sin embargo más que una búsqueda de unión con divinidades, se busca la unión con el objeto que se pinta de manera que uno y otro sean una unidad afectiva inseparable. Se trata de una comunión espiritual con los elementos naturales que rodean al letrado, a partir de la cual éste puede ponerse en comunicación con el Tao, olvidarse de si mismo y alcanzar la completa fusión en el acto de ejecución pictórica.

En las formulaciones teóricas de la pintura de letrados tenemos los mejores ejemplos, que nos sirven para examinar como la pintura, era un medio utilizado como método de unión y cultivo del Tao.

³¹¹ SU S, *Collected poems*, en BUSH, S, *The Chinese Literati on painting: Su Shi(1037-1101) to Tung Ch’i-Ch’ang (1555-1636)*, (1971); *op. cit.* p.41.

Con el tiempo la pintura de letrados pasara a convertirse en la ortodoxia pictórica. A partir de los grandes maestros de la dinastía Yuan, que serán los que realmente lleven a la práctica y formen el estilo pictórico de la pintura de letrados, la crítica pictórica y la teoría tenderá cada vez más a cerrarse sobre los tópicos desarrollados en la dinastía Song haciendo un feroz monopolio del arte de la pintura y perdiendo en cierta manera la frescura y la vitalidad con que había sido formulada por Su Shi y su círculo.

Al convertirse en la ortodoxia, la pintura de letrados se cerrará sobre sí misma ignorando y rechazando los hallazgos de los pintores profesionales y de los excéntricos y monjes *chan* como Tao Ji, Zhu Da, o Hong Ren. Estos últimos, proclamaran el individualismo y la excentricidad como métodos de cultivar el Tao en la pintura.

Para no estar dando vueltas sobre un mismo círculo vamos a dejar el análisis de este apartado en la dinastía Song. Consideramos que para seguir con análisis de la pintura de paisaje como medio de unión y cultivo del Tao será necesario hacer un pequeño viraje y ver como, íntimamente relacionado con este concepto del pintor que se une con el Tao en la ejecución de la pintura, está el concepto de pincelada espontánea derivado del arte de la caligrafía. Este concepto será utilizado tanto por letrados como por pintores excéntricos y monjes para plasmar su particular visión de la pintura y de la utilización de ésta como cultivo interior.

LA PINCELADA ESPONTÁNEA

Este apartado nace de la lectura del texto de James Cahill *Quickness and Spontaneity in Chinese Painting: The ups and Downs of an ideal*,³¹² en este Cahill hace un recorrido por la historia del ideal de la ejecución rápida y la pincelada espontánea señalando las vicisitudes históricas y sociales del desarrollo del concepto a lo largo de la historia de la pintura China. Nosotros queremos partir de este concepto, el ideal de pincelada directa y espontánea, porque creemos que existe, tal y como intentaremos demostrar en este apartado, una estrecha relación entre este ideal y la aspiración a alcanzar la unidad con el Tao por medio de la pintura de paisaje.

Señalando de antemano la deuda que tenemos hacia el texto de Cahill, habría que empezar apuntando directamente a las raíces del concepto de espontaneidad y pincelada directa. Una vez más los orígenes los encontramos en el taoísmo, en la noción de acción que se adecua al fluir del Tao aprovechando las idas y venidas del proceso. El sabio actúa gastando la menor energía posible y aprovecha esa acción, como toma de consciencia de la unión del sujeto con el proceso del Tao que está aconteciendo. Un ejemplo claro y clásico de esto que estamos comentando se halla en la parábola del cocinero que se encuentra en el libro de Zhuang Zi:

³¹² Publicado en CAHILL J, *Three alternative Histories of Chinese Painting*. (1988).

“Cuando el cocinero del príncipe Wenhui descuartizaba un buey, sus manos agarraban el animal, lo apoyaba en sus hombros, afirmaba los pies en el suelo, hincaba sobre él las rodillas, y al hundir el cuchillo, ris ras, un sonido del todo musical, [...] Dijo a su cocinero el príncipe Wenhui:– “¡Ah! ¡Excelente! ¿Cómo ha podido tu arte llegar a tan alta perfección?” A lo que el cocinero, dejando su cuchillo respondió– “Vuestro siervo tiene gran afición al Tao, y por eso ha adelantado en su arte. Al principio, cuando vuestro siervo empezó a descuartizar bueyes, sólo veía el buey que tenía delante; al cabo de tres años, ya no veía el buey. De presente, vuestro siervo usa de su espíritu para saber, que no de los ojos para ver. Detiéndense sus sentidos, y es su espíritu el que actúa. Siguiendo las marcas naturales del buey, corto por entre las articulaciones, hasta llegar a los huecos entre los huesos y los tendones. Manejo, pues, el cuchillo acomodándolo a las partes naturales del buey, y así, no hallando el menor estorbo ni aún en las venas y en los tendones, ¡menos lo hallo en los grandes huesos! [...] La articulaciones del buey dejan huecos, y el filo del cuchillo no tiene grosor; hundiéndolo lo que no tiene grosor en lo que tiene hueco, se maneja el cuchillo con comodidad y sobrado de espacio.”³¹³

(Texto 48)

El cocinero corta los bueyes aprovechando los vacíos y los huecos adaptándose a la propia anatomía del buey. Podemos decir que sus acciones son seguras, directas y efectivas porque se adecuan al fluir del Tao. No es difícil ver en el manejo del cuchillo una cierta similitud con la

³¹³ Zhuang Zi, *Zhuang Zi, Maestro Tsé*, Libro. III, Cap. 2; p 54-55.

concepción de pincelada directa y el trazo caligráfico. De hecho, esta parábola será frecuentemente usada por la crítica artística para señalar la espontaneidad con que está ejecutada una obra. El concepto de espontaneidad irá así íntimamente ligado al de pincelada directa ya desde que éste fue formulado por primera vez por el crítico Yang Xin, en la época de las Seis dinastías, acerca de la espontaneidad de la caligrafía de Wang xianzhi 王献之 (344–388 d.C.).³¹⁴ El concepto de *ziran* se conectaba con el de *yi bi shu* 一笔书 (pincelada única). Estos conceptos a su vez tenían su raíz en el taoísmo religioso de la escuela de Mao Shan, en el cual las sagradas escrituras eran reveladas por médiums en estado de trance, con un febril estilo cursivo de *cao shu* 草书.³¹⁵ El calígrafo Yang Xi, contemporáneo de los dos Wang,³¹⁶ era uno de estos médium, el cual recibía visitas nocturnas de ninfas y espíritus femeninos, que le dictaban o le daban a copiar las escrituras sagradas. Éste traducía estos textos divinos al lenguaje del mundo de los hombres, en caligrafías cursivas realizadas en trazos simplificados y rápidos. Los dos Wang se sabe que estaban muy familiarizados con este tipo de prácticas, ya que ellos mismos eran practicantes de la religión taoísta. Siguiendo las interpretaciones de Ledderose, éstos se vieron influidos y practicaron en un ámbito secular este tipo de escritura cursiva que se definía por su carácter espontáneo en el sentido religioso de manifestación del Tao.

³¹⁴ Véase LEDDEROSE L, Taoist elements in the Six Dynasties calligraphy, (1984); p.267.

³¹⁵ *Cao shu* literalmente escritura de hierba se refiere al estilo caligráfico cursivo. En éste la forma de los caracteres se simplifica al máximo hasta el punto que a veces se pierde la legibilidad. Este estilo se contrapone al *xing shu* el cual esta a medio camino entre el *cao shu* y el estilo regular y cuadrado del *kai shu* mucho más solemne y oficial.

³¹⁶ Con este nombre se conoce los dos grandes calígrafos de a época de las Seis Dinastías el padre Wang Xizhi y el hijo Wang Xianzhi.

Así, el concepto de espontaneidad, no sólo tenía connotaciones referentes a su naturalidad y su fluidez, sino que, además, venía a señalar cierto carácter y capacidad para acceder a la unión con el Tao y así plasmar las fuerzas de lo celeste en la escritura.

De esta manera podemos afirmar que el concepto de espontaneidad y el de pincelada directa y única, irán ligados con esta capacidad de unión con el Tao para transmitir las emanaciones celestes y sagradas de sus espíritus y ninfas.

Este tipo de caligrafía cursiva *cao shu* y pese a las duras críticas de letrados como Zhao Yi, alcanzará gran popularidad y será fervientemente practicado por calígrafos, letrados o monjes que veían en éste un medio para expresarse libre y espontáneamente y así cultivar el Tao.

Ya en el siglo V el estilo cursivo de pincelada única contaminó el arte de la pintura, figuras como el pintor Lu Tanwei 陆探微 (¿- 485) o Gu Kaizhi se les conoce por utilizar este método de pincelada única y caligráfica en sus pinturas. Zhang Yanyuan nos describirá así sus estilos de pintura:

“He would complete (characters with single stroke, and the vein nervous energy continued through (the whole text) so uninterruptedly that it is not even broken between one column of characters and the next [...] this was popularly known as one stroke writing. Later Lu Tanwei started one stroke painting as well, (in which stroke continued

uninterruptedly. Thus we may know that the brush is used in the same way in both calligraphy and painting".³¹⁷ (Texto 49)

Partiendo de este análisis y para dar entidad a la pintura como un arte noble, Zhang Yanyuan (que podríamos llamar el Vasari de la pintura China), nos dice que la pintura y la caligrafía tienen la misma naturaleza:

*"Hence we may know that though writing and painting have different names, they are yet of the same substance."*³¹⁸ (Texto 50)

Para éste, el método de pincelada directa y espontánea es una manera de captar los soplos vitales y de cultivar la unidad del Tao mediante la pintura. La figura que ejemplifica y es el mayor exponente de su teoría estética será el pintor Wu Daozi. En la dinastía Tang se desarrollaron estilos de cursiva aún más radicales como el *kuang cao* 狂草 (escritura salvaje) practicados por Zhang Xu 张旭 (cuyas fechas se ignoran), llamado el loco de la caligrafía y su discípulo Huai Su 怀素 (725–785), el monje loco. Wu Daozi, según nos cuenta Zhang Yanyuan,³¹⁹ fue discípulo y estudió con Zhang Xu del cual aprendió este lenguaje de pincelada directa y única que utilizó en sus pinturas.

Zhang Xu, Huai Su o el mismo Wu Daozi representan así el modelo de artista socialmente considerado excéntrico que se sale de los cánones

³¹⁷ ZHANG Y, Y, *Li dai ming hua ji*, en ACKER W, R, B, *Some Tang a pretang texts on Chinese painting*, (1954) *op. cit.* p.178.

³¹⁸ *Idem; op cit*, p 66.

³¹⁹ *Idem; op. cit.* p.179.

establecidos y utilizan el lenguaje artístico como una radical manera del cultivo del Tao fuera de la ortodoxia confuciana y académica. La figura del excéntrico tendrá también unas fuertes connotaciones de índole místico, ya que esta figura del artista loco no es sino una traslación de la figura del eremita que vive alejado del mundo en las montañas y que vive dedicado sólo y exclusivamente al cultivo del Tao. En el libro de Zhuang Zi se encuentran numerosas anécdotas sobre la excentricidad del eremita que mediante giros absurdos y reacciones que rompen lo establecido convencionalmente por la sociedad, (cantar alegremente ante el cadáver de su esposa recién fallecida por ejemplo) rompen la lógica común, para despertar otra conciencia de la realidad más allá de lo real. El budismo *chan* con sus gestos absurdos, preguntas sin sentido y sus rudas maneras, a veces incluso violentas, desarrollará este concepto de lo excéntrico como manera de alcanzar la iluminación más que ninguna otra escuela de pensamiento en China. La influencia del budismo *chan* así como del taoísmo, resulta pues evidente. Muchos de estos artistas excéntricos tenían o estaban en profunda relación con escuelas religiosas budistas y taoístas.

Hay que decir también que la excentricidad de estos artistas, aunque criticada por el decoro confucionista, era aceptada socialmente. No sin antes despertar cierta extrañeza, ésta se diluía ante el espectáculo que estos pintores ofrecían en su ejecución pictórica. A este respecto, podemos citar la anécdota que cuentan cuando Wu Daozi fue llamado por el emperador Xuan Zong (en el texto llamado Ming huang) para ejecutar una pintura mural:

"It was also in the k'ai yuan period that Ming Huang all at once thought of the waters of the Chia-ling River on the road to Szechwan, and so made government post horses available to Master Wu so that he might be sent there to sketch the scenery. On the day the latter returned the emperor asked for a report. Wu said: "His Majesty's servant has no sketches (fen); all is set down in his heart". There after he was commanded to depict the Chia-ling River in the Ta-T'ung Hall, and complete a panorama of over 300 li in a single day. At the time General Li Ssu-hsün was renowned for his landscapes, and he too was commanded to do a picture there, which he took several months to finish. Ming Huang's comment was: "Li Ssu-Hsün achievement of many months, and Wu Tao-tzu's work for a single day both reach the extreme of excellence."³²⁰

Aunque Xuan Zong era un emperador protector de las artes y de las letras, no deja de haber cierta osadía en la respuesta de Wu Daozi ante la petición del emperador de ver los bosquejos inexistentes. Esta osadía es permitida y en cierta medida tolerada, gracias a la compensación que el emperador obtiene al ver las espontáneas pinceladas del fresco que éste realiza, y la versatilidad de la ejecución del conjunto.

En este mismo sentido, en la dinastía Tang hay noticias de pintores que llevaban hasta el último extremo el acto espontáneo de la pintura, practicando la técnica conocida como *po mo* 破墨 (ruptura de la tinta).

³²⁰ ZHU J, X, *Ming hua lu*, en SULLIVAN M, *Chinese landscape painting in the Sui and T'ang Dynasties*. (1962) *op. cit.* p.50.

En este tipo de técnicas, la pincelada directa, es sustituida por el vertido directo de la tinta sobre la seda, para después modular sus formas con el pincel. Sobre este tema tenemos la siguiente descripción del letrado Feng Yan (cuyas fechas se ignoran):

"In the Ta li era there was a master from Wu named Ku who had entrée into the mansions of the nobility because of his reputation as a landscape painter. Whenever he painted, he would first spread out several dozen strips of silk over the floor, then he would grind the ink and mix his colours, and set them in separate pots. He would then have a number of men give ten or more blasts on the horn, take the ink, and pour it over the silk. The next he would pour the colours. Then, taking a long kerchief or turban, he would place over the parts where he had spilled the ink, have someone sit on it, grasp hold of one end, and drag it round and round in circles. After he had dragged it all over, he would once more take the brush and ink and, following the forms thus produced, transform them into shapes of mountains and island. Now painting is a tranquil and elegant affair; but Mr Ku closes his eyes and makes noise like someone fighting with a halberd. How could he be called a master of the art of painting?"³²¹

Este pasaje puede recordar, en cierta manera, a las críticas que comúnmente se suelen oír hacia el arte contemporáneo del s. XX. Otro pintor del que se tiene noticia que pintaba en esta vía poco ortodoxa es

³²¹ FENG Y, *Feng Shi wen qian lu*, en SULLIVAN M, *Chinese landscape painting in the Sui and T'ang Dynasties*. (1980) op. cit. p.72.

el llamado Wang Mo 王墨 (Wang Tinta), del cual tenemos la siguiente descripción:

“There was a good deal of wildness in him, and he loved wine. When he was ready to paint a hanging picture he usually began by drinking. When he was drunk, he would spatter ink on it, laughing and singing, all the while. He would kick at it, smear it with hands, sweeps his brush about or scrub with it, here with pale ink there with dark. Then he would follow the configurations thus achieved, to make mountains or rocks, or clouds or water.

The response of hand to thought was a swift as creation itself. He would bring out clouds and mist by his drawing, or create wind and rain with his washes, with a godlike cunning. One can look closely and see no trace of the ink blots, a fact that everyone finds most remarkable.³²²

La identidad del primer pintor que hemos citado, el señor Gu, no está clara. Sullivan señala que podría tratarse de la figura de Gu Kuang 顾况, el cual era un eremita taoísta de las montañas. Independientemente de quienes fueron realmente estos pintores excéntricos, lo que nos interesa señalar, es la evidencia según la cual, existían eremitas de las montañas que practicaban este tipo de pintura como método de unión con el Tao, y que a veces eran llamados por los círculos de la nobleza culta (algo snob, podríamos llamar) para deleitarse con lo extraño y lo

³²² ZHU J, *Ming hua lu*, en SULLIVAN M, *The birth of landscape painting in China*. (1962); *op. cit.* p.73.

novedoso de esta manera de pintar. Paul Kroll³²³ señala la intensa relación que hubo de haber entre estos pintores excéntricos y sus afiliaciones con el taoísmo de la escuela *Shangqing*. Y es que en esta manera de pintar tal y como nos es descrita tenemos un perfecto ejemplo de como el pintor se adecua a la espontaneidad del Tao en su discurrir al azar: un principio de adaptación a las previas manchas de tinta esparcidas al azar sobre la seda y un caos primigenio que, tras la ebriedad del principio, se disponen a ordenar siguiendo cuidadosamente las formas ya sugeridas y adaptándose al principio abstracto de las formas orgánicas creadas por la tinta.

Pero dejemos por un momento a estos pintores excéntricos, para examinar como funciona el concepto de pincelada espontánea y directa en la pintura de letrados. Siguiendo las interpretaciones de Yu-Kung Kao,³²⁴ la teoría de la pintura de letrados en la dinastía Song marca un punto de síntesis en la historia del pensamiento estético en China. En ésta se armonizan la aspiración de la estética poética de crear un paisaje mental, fruto de la subjetivización de la experiencia del paisaje, junto con las teorías del acto espontáneo de la pincelada directa de la estética de la caligrafía. En este sentido, y aunque hemos visto que las teorías de la pincelada directa caligráfica ya eran ampliamente trabajadas por múltiples pintores, es en este momento cuando la pincelada espontánea se convierte en el salvoconducto que permitirá distinguir al pintor profesional del pintor amateur. El pintor amateur será el que utiliza el

³²³ KROLL P, W, An Addendum to the history of T'ang art: Painting on water. (1983); p.600.

³²⁴ YU K, K, Chinese Lyric Aesthetics, en MURK A, y FONG W, (eds), *Word and Images: Chinese poetry, calligraphy and painting*.(1991).

arte de la pintura como método de expresión y de cultivo interior, fuera del interés por los sistemas de representación óptica que se desarrollaban paralelamente en la pintura de corte. La pincelada caligráfica y directa será así el medio fundamental, que permite al letrado expresar una realidad subjetivizada, compuesta de formas inacabadas que buscan la interpretación de la realidad exterior más que su representación.

No hay que olvidar, a este respecto, que el gran pilar a partir del cual girará toda la teoría de la pintura de letrados, Su Shi, era un excelente calígrafo y amante de la pintura de Wu Daozi al que junto con Wang Wei son ensalzados como referentes de la antigüedad que justificarán sus propias convicciones. Su Shi tuvo oportunidad de ver en varias ocasiones la pintura mural de Wu Daozi, en los retiros que éste hacía a monasterios budistas que aún conservaban los frescos de este pintor³²⁵ y quedó bastante impresionado ante la fuerza y la vitalidad de Wu Daozi. Además Su Shi fue influido profundamente por el pensamiento y las prácticas del budismo *chan* y del taoísmo. La pintura al igual que la meditación budista o las prácticas para nutrir el principio vital taoístas, es un medio más para el cultivo individual del Tao. Un cultivo del Tao que se hace presente a través de la súbita inspiración que se plasma en el acto pictórico de la pincelada espontánea, y que transmite la interpretación subjetiva del objeto exterior que se quiere pintar:

³²⁵ Véase GRANT B, Mount Lu revisited, Buddhism in the life and writings of Su shih, (1994); p.49.

“When you are going to paint a bamboo, you must first realize the whole thing completely in your mind. Then grasp the brush, fix your attention, so that you see clearly what you wish to paint; start quickly, move the brush, follow straight what you see before you, as the buzzard swoops when the jumps out. If you hesitate one moment, it is gone”³²⁶

La pincelada espontánea se concibe así como un acto, que imita la retórica de la iluminación repentina del budismo *chan*, un solo segundo desperdiciado en la concentración del momento creativo y la inspiración se va como lluvia vertida en los océanos. La pincelada directa será el medio que permita, a partir de la suprema concentración en el momento, ir en consonancia con el Tao y así permitir el cultivo y la expansión interior. El letrado disfrutará con estas actividades, en sus horas de ocio fuera de las obligaciones del cargo público. Un interesante comentario sobre la manera de pintar de Su Shi lo tenemos en un pequeño texto de Mi Fu 米芾 (1052– 1107) en el que se nos dice:

“Su Shih painted his bamboos in one stroke from the ground to the top. I asked him why he did not paint them by joints. To which he answered: “Do the bamboos ever grow in joints?”³²⁷

A la hora de pintar los bambúes, es costumbre en las técnicas pictóricas, realizar el bambú parte a parte, siguiendo las intersecciones que quedan

³²⁶ SU S, *Jing jin Dong po wenji shilue*, en SIREN O. Su Tung P’o as an art critic. (1935); *op. cit.*, p.439.

³²⁷ Mi Fu, en SIREN O. Su Tung P’o as an art critic. (1935); *op. cit.* p.441. El autor no ha incluido la fuente primaria de donde ha sacado el texto.

entre medias de los nudos. No obstante, para Su Shi, este proceso de pintura no se adecua al fluir natural del crecimiento de un bambú, para pintar la verdadera forma del bambú, éste debe de brotar en el proceso creativo tal y como lo hace en el proceso natural. La pincelada única será la vía que permite adecuarse con el proceder natural del Tao en su proceso creativo, para así poder pintar un bambú que siga los ritmos de la energía vital tal y como lo hace en un bambú real.

A partir de la formulación de la pintura de letrados, el ideal de pincelada espontánea se convertirá en la norma a seguir en el resto de la historia de la pintura china. No obstante, tal y como se concibe por los críticos neoconfucianos posteriores a la dinastía Song, en el gesto de pincelada espontánea, había de haber un término medio entre abstracción y representación del objeto, que condenaba tanto el excesivo interés por la representación óptica como una excesiva abstracción en la que el objeto representado no pueda ser el espejo de la mente del letrado que expresa su erudición y cultivo individual. La pintura de letrados al canonizarse y convertirse en el estilo académico, tras las fulgurantes figuras de los maestros de la dinastía Yuan (eremitas que vivían retirados en las montañas) y de principios de la dinastía Ming, se estancará, dando lugar a reacciones por parte de pintores individualistas, llamados excéntricos y comúnmente relacionados con el budismo *chan* o el taoísmo.

Aún así, ya en la dinastía Song del sur habrá un grupo de pintores, monjes del budismo *chan* que utilizarán este ideal de la pincelada

directa como modo de unión con el Tao para sus propios fines expresivos.

Estos radicalizarán el concepto de espontaneidad hasta puntos inaceptables desde el punto de vista de los críticos confucianos. Asimilarán la pincelada directa con la iluminación repentina. No sin cierta influencia taoísta, la iluminación espontánea es un corto instante en el que la mente se hace consciente de la vacuidad y la irrealidad de la existencia, la mente se despierta al observar como una gota de agua cae y se rompe en infinitas gotas. En ese segundo de percepción, el vacío inunda toda la mente hasta liquidarla, hasta la disolución de toda noción o apariencia de ser.

Esta teoría de la iluminación espontánea será clave para entender el lenguaje que utilizarán Mu Xi 牧溪 (1200– después1279) o Yu Jian 玉涧 (mediados del siglo XII) a la hora de expresarse visualmente. Para éstos el mundo no es más que un fragmentado conjunto de pinceladas abstractas, que surgen del vacío y rompen con la noción de sujeto que percibe. La percepción de la realidad nace de un conjunto de percepciones subjetivas, que se representa como una amalgama de flashes, en el que los objetos están sometidos a un continuo estado de cambio. Si en la pintura de letrados se realizaba una operación de empatía entre objeto y sujeto que observa, la pintura *chan* tenderá a la eliminación por completo del sujeto en los objetos para así captar las formas en su ilusorio proceso de cambio. La pintura se concibe como una práctica que está al mismo nivel que la meditación sobre el vacío y la disolución del yo personal en el mismo. De estos pintores no ha

quedado ningún texto que nos permita ver cuál era su concepción estética. Si podemos, no obstante, examinar la concepción de los poetas, que muy vinculados con el budismo *chan*, escribían a mediados del siglo XI, acerca de la creación poética relacionándola con las experiencias obtenidas en la meditación *chan*. Veamos lo que el poeta Han Ju 韓駒 (¿-1135) nos dice a este respecto:

*“Studying poetry, you should be like one starting to study Chan:
Before you are enlightened, you must meditate on various
methods.*

*But one day when you are enlightened to the true dhamma eye
Then trusting your hand, you draw it out and all the stanzas are
ready-made.”³²⁸ (Texto 51)*

En esta línea también tenemos las palabras del poeta Wu Ke 吳可 (1126-¿):

*“Studying poetry is entirely like studying the practice of Ch’an;
The bamboo bed, the meditation cushion, one can’t count years
Finally when you comprehend it all,
You easily draw it forth and are transcendent.”³²⁹ (Texto 52)*

³²⁸ HAN Z, *Ling yang xian sheng shi* 陵阳先生诗, en SCHMIDT J.D, Ch’an, illusion, and sudden enlightenment in the poetry of Yang Wan –Li. (1974); *op. cit.* p 232-233.

³²⁹ WU K, en *Wei jing zhi, Shi ren yu xian*, 诗人玉屑, en SCHMIDT J.D, Ch’an, illusion, and sudden enlightenment in the poetry of Yang Wan –Li. (1974); *op. cit.* p.233.

En estos textos se pone gran énfasis en la práctica meditativa como forma de liberar la mente de apegos estéticos, para que la poesía fluya sin obstáculos en la comprensión de la verdadera naturaleza de la realidad.

De esta manera, al igual que en la práctica de la meditación, el sujeto tiene que estar libre de toda atadura para con el mundo, a la hora de la creación, habrá que liberar el proceso de prejuicios y dependencias estéticas. Primará más la invención que el seguimiento de una determinada tradición. La concepción de experiencia directa e intuitiva y la percepción de la realidad se fusionaban perfectamente con la idea de fusión con el Tao en el acto pictórico. En este medio, esta serie de monjes encontraron la vía perfecta para expresar sus convicciones de forma visual. El radical uso del pincel da pie a formas abreviadas que rompen la concepción convencional de la realidad, abriendo puertas a una intuición que va más allá de la misma. La pintura, al igual que la naturaleza en su quehacer, cobra una autonomía en donde se expresa la intuición original de las formas surgiendo del vacío.

La primera figura a destacar que se sitúa como antecedente de los pintores de la dinastía Song del Sur, es la del monje Hui Hong 惠洪 (1071–1128). Éste recogerá el tema de las *Ocho vistas de Xiaoxiang*, que durante toda la dinastía Song, había sido tema que sirvió para expresar soterradas críticas de los funcionarios que eran desterrados por parte del emperador, y lo redefinirá, desde el punto de vista del

concepto de impermanencia budista, apartándose de las connotaciones de crítica política que había tenido anteriormente.³³⁰

Hui Hong asocia las “ocho vistas” *ba jing* 八景 de la pintura original de Song Di, con ocho “estados mentales” *ba jing* 八境.³³¹ El mundo representado no es más que una metáfora de los estados mentales por los que pasa el sujeto en la meditación, la pureza del ambiente que rodea al sujeto proviene de la capacidad de éste para controlar el flujo de los estados mentales. Éste concibe la pintura como sonido mudo y la poesía como imagen sonora. Un poema se asimila a una poesía, y esta asociación producirá una sensación particular que se vinculará con un estado mental.

El entusiasmo que Hui Hong tiene en las capacidades del sonido, deriva de la lectura de una obra muy extendida en la época llamada *Surangama sutra* (*Lengyan jing*). En esta obra, se enseñaba como el sujeto en meditación es capaz de controlar las sensaciones y, a través de la visualización de imágenes y sonidos, llegar a comprender la irrealidad de éstas, en un acto de destrucción mental que desemboca en el vacío total de la mente.

³³⁰ Véase MURK, A, *Poetry and painting in Song China, The subtle art of dissent*. (2000) En este ensayo Alfreda Murk revisa el tema de las *Ocho Vistas de Xiao Xiang* en la que se ve como la pintura y la poesía fueron utilizadas por los letrados de la dinastía Song para expresar las críticas y las quejas que no podían hacer abiertamente.

³³¹ Los ocho estados mentales por los que pasa el sujeto en ciertos tipos de meditación budista. Estos estados mentales se asocian con paisajes e imágenes que se van sucediendo en ocho escalas terminando en la total disolución de estos en el vacío de la mente.

Véase MURCK, A, *Poetry and painting in Song China, The Subtle Art of Dissent*. (2000); p.203.

Hui Hong preparó el terreno para que en los Song del Sur los monjes Mu Xi y Yu Jian volvieran a reinterpretar el tema de las *Ocho vistas de Xiaoxiang* en la misma línea de adaptación del tema a conceptos budistas.

Poco se sabe de la biografía de estos. Mu Xi no están claras las fechas en las que vivió. Unos críticos afirman que éste debió vivir en torno al 1220 –1290, mientras otros críticos postulan que vivió entre el 1210 – 1275. En cuanto a Yu Jian todo lo que concierne a su origen y muerte es confuso, aunque se cree que fue un poco posterior a Mu Xi. También se sabe que vivió en Hangzhou en el templo de *Qinzi*. Lo que es claro es la enorme influencia que estos tendrán en la pintura *zen* en Japón. Numerosos monjes japoneses los imitarán hasta el punto de que hoy día muchos expertos tienen auténticos problemas en la atribución de pinturas de unos y otros.

Tanto Mu Xi como Yu Jian, serán expertos pintores de atmósferas nebulosas y nieblas que difuminan los elementos de composición. En este caso, la niebla adquiere un significado que lo pone en relación con el estado de preiluminación, que antecede al instante en el que el sujeto es consciente de la impermanencia e ilusión a la que está sometida la realidad. En sus paisajes, éstos utilizan un perfecto uso de la mancha y la salpicadura de la tinta que les servirá como medio para expresar un estado ambiguo de impermanencia e ilusión, formas disolutas que son invadidas por el implacable avance del vacío indiferenciado.

En pinturas como *Pueblo de pescadores en la tarde difusa* (Kioto National Museum) Mu Xi (Ilustración 48) se hace un uso maestro de la

aguada para construir la atmósfera de niebla y ambigüedad. Este estado de niebla y de confusión nos remite al concepto *chan* que trata el mundo como una sucesión de ilusiones desprovistas de esencia y que se extinguirán en la comprensión por parte de la mente de ese carácter insustancial.

El ejemplo perfecto de la utilización de mancha salpicada lo tenemos en la pintura de Yu jian *Mercado de montaña, clara niebla* (Museo de Arte de Idemitsu) (Ilustración 49), en la que éste hace gala de un maestro uso de la mancha abstracta y la aplicación gestual en la pincelada. Las formas se diluyen o surgen en abrupta tensión a partir de un fondo vacío que se sitúa como el tema principal a partir del cual está construída toda la composición. En la pintura *Luna de otoño sobre el lago Dongting* (Colección Yada Matsutaro) (Ilustración 50), destaca por la ausencia del lago que se intuye a través de las nebulosas nieblas que dan pie a un pequeño kiosco, rodeado de montañas sugeridas en la esquina derecha. Otra vez el verdadero protagonista de la composición es el lago que se intuye en la ausencia y su vacío.

Estas pinturas que en la actualidad son consideradas obras maestras que se sitúan al borde del arte abstracto (sin que esta fuera la intención de sus creadores), posteriormente fueron bastante criticadas por su “indisciplinada pincelada” por los eruditos confucianos paladines de la pintura de letrados. Así por ejemplo el crítico Tang Hou (principios del siglo XIV) escribirá acerca de una pintura de Mu Xi, alrededor del 1320, “*ink-plays that are coarse and ugly, lancking in acient methods*”³³²

³³² Véase CAHILL, J, *Three alternatives histories of Chinese painting*, (1988); p.83.

Con todo, el ideal de pincelada espontánea seguirá desarrollándose ligado tanto al carácter de excentricidad del eremita, como al pintor letrado. En la dinastía Yuan, tanto Huang Gongwang 黄公望 (1269–1354), el cual era monje taoísta de la escuela *quan zhen*, como Ni Zan 倪瓚 (1301–1374), que fingió estar loco para no servir al gobierno invasor mogol y así vivir retirado en las montañas, como el pintor Fang Congyi 方从义 (1340–80), practicarán el estilo libre de la pincelada directa. Los tres vivían retirados en las montañas y cultivaran el arte de la pintura como un método de unión con el Tao.

Al llegar a la dinastía Ming, surgirá una nueva figura de pintor que ni pertenecerá a la clase de los letrados ni a la clase del pintor artesano de corte. A menudo son personajes que tras fallar en los exámenes a funcionario, viven dedicando su tiempo a cultivar el arte de la pintura y a menudo se sustentan de las ventas de ella. Tal y como comenta Cahill, los ricos comerciantes y los altos cargos de letrados gustarán de disfrutar de su presencia en sus recepciones y fiestas en donde disfrutaran con la fuerza de su poderosa pincelada y de su inusual manera de utilizar el pincel. Un buen ejemplo lo tenemos en la figura del pintor Wu Wei 吳偉 (1459–1508), que totalmente borracho ante el emperador, esparcirá tinta la azar sobre la seda al estilo de los pintores excéntricos que veíamos en la dinastía Tang.³³³

Junto con éste habrá otros pintores como Tan Ying 唐寅 (1470–1524), o Xu Wei 徐渭 (1521–1593), que responderán a este nuevo modelo de

³³³ *Wu sheng shi shi*, en CAHILL J, *Three alternatives histories of Chinese painting*. (1988); p.90.

pintor excéntrico que vive al margen de las convenciones sociales y que utilizarán este estilo de pincelada espontánea y expresionista, junto con el estilo de *po mo*.

Con respecto al tema que estamos analizando, la figura que más nos interesa destacar es Shi Tao 石涛 (1642–1708),³³⁴ que vivió en la transición entre la dinastía Ming y Qing. A éste, a parte de una ingente e interesante obra pictórica, se le debe la realización de una obra teórica llamada *Hua yu lu* 画语录,³³⁵ en la que el tema que estamos analizando en este apartado, la pincelada única y directa como medio de unión con el Tao, tendrá gran desarrollo. Por ello, nos pararemos a examinar detenidamente esta obra, ya que representa el cúlmén teórico de una larga evolución de pensamiento y teorización acerca de la pintura como técnica para alcanzar la unión con el Tao a través de la pincelada directa. Shi Tao escribió esta obra en su última etapa, después de renunciar a su hábito de monje e instalarse en Yangzhou en donde vivirá de la venta de sus pinturas. Podemos decir que *Hua yu lu* resume toda la experiencia vital de este pintor. Así esta obra no sólo hay que leerla como una obra teórica que recoge y desarrolla múltiples conceptos de la crítica pictórica, sino que además es el testamento vital de un personaje que

³³⁴ François Cheng definirá así la figura de Shi Tao;

“Shi Tao buscó, en efecto, la vía de su realización en la pintura. Más allá de los conflictos que también la pintura suscitó en él -compromisos mundanos, rebeldía contra los antiguos, etcétera- se acogió, no obstante, al arte de la pintura para lograr la unidad. Unidad del hombre y unidad del mundo que, a través del trazado mismo del signo, son entonces una sola cosa. Por su drama personal, y gracias a su formación a la vez búdica, taoísta y confuciana, Shi Tao llevó muy lejos su indagación. Su vida de artista fue una busca constante, no solo en torno a problemas técnicos, sino también en torno al misterio mismo de la creación artística y del destino del hombre. El resultado es un obra de gran síntesis que constituye Palabras sobre la pintura.”

CHENG F, *Vacío y plenitud*. (1993); p.97.

³³⁵ *Palabras sobre la pintura*.

utilizó el arte de la pintura como un método para alcanzar la unión con el Tao. En ésta podemos vislumbrar influencias taoístas, budistas y confucionistas, que aparecen fusionadas de tal manera que es difícil distinguir unas de otras. El método de la pincelada única será uno de los conceptos principales que se desarrolla en toda la obra. La pincelada única, al igual que en la cosmología del taoísmo, se escinde en dos principios polares: el pincel que se corresponde con el principio yang y la tinta, el principio yin. El pincel se asimila a la montaña así como la tinta se entronca con el agua. Fruto de la armonía entre estos dos principios surge así el arte de la pintura, que es el medio que sirve para expresar la continua transformación vital de todos los seres del universo:

“La pintura expresa la regla de las metamorfosis del mundo, la belleza esencial de los montes y de los ríos en su forma y su impulso, la actividad perpetua del creador, el influjo del aliento yin- yang; por medio del pincel y de la tinta, aprehende todas las criaturas del universo y canta en mi su júbilo.”³³⁶ (Texto 53)

La pintura, al ser el método que permite captar las metamorfosis de universo, es también el medio que permite la captación del flujo vital del pincel y la tinta, para interiorizar y hacerse uno con ese discurrir de vida. El pintor, es el espejo en donde el universo puede verse reflejado en todo su esplendor de plenitud creativa. Los dos principios motores del arte de la pintura, el pincel y la tinta, se fusionan constituyendo el caos

³³⁶ SHI T, *Hua yu lu* en CHENG F, *Vacío y plenitud*, (1993); *op. cit.* pp. 109-110.

primordial. A partir de este caos, el método de la pincelada es un gesto de creación. Del caos originario e indistinto emerge la vida y la polaridad de variación recíproca entre lo uno y lo múltiple, y en esta variación es el pintor el que abraza los dos llegando penetrar los estratos profundos de la creación del mundo:

“La unión del pincel y de la tinta es la de yin y yun. La fusión indistinta yinyun constituye el caos originario. Y a no ser por la pincelada única, ¿se puede acaso desbrozar el caos original? [...] Realizar la unión de la tinta y el pincel es resolver la distinción entre yin y yun, y empezar a desbrozar el caos [...] En medio del océano de tinta, asentar con firmeza el espíritu; en la punta del pincel, que se afirme o brote la vida; en la superficie de la pintura, hacer que obre la metamorfosis; ¡que el corazón del caos se instale y estalle la luz! [...] A partir de lo uno, lo múltiple se divide; a partir de lo múltiple, lo uno se conquista, la metamorfosis de lo uno produce yin y yun– entonces llegan a ser en todas las virtualidades del mundo.”³³⁷ (Texto 54)

El término *yin yun* 網 緼 se pronuncia y significa lo mismo que 氤氳, éstos se traducen como neblina o densa niebla. Anteriormente comentamos la relación que existía entre la asimilación entre las nubes y la neblina con el *qi* o el soplo vital. Es interesante ver como la imagen del caos primordial, de donde surge la creación de todos los seres, se muestra aquí con la imagen de una convulsión nebulosa y densa neblina.

³³⁷ Idem; *op. cit.* pp. 101-102.

La pintura y el acto de la pincelada única tienen así un valor demiúrgico de creación del mundo, un gesto que en su intensa condensación de formas resume el universo, y a la vez lo abraza y lo expande. Pero veamos el siguiente fragmento en donde se trata ampliamente el concepto de pincelada única:

“La pincelada única es el origen de todas las cosas, la raíz de todos los fenómenos; su función es manifiesta para el espíritu y se oculta en el hombre, pero el vulgo lo ignora.... Así la pincelada única lo abarca todo, hasta la más inaccesible lejanía, y de diez mil millones de pinceladas, no hay una cuyo comienzo y final no moren en esta pincelada única, cuyo control pertenece solo al hombre. Por medio de la pincelada única, el hombre puede restituir en miniatura una entidad mayor sin perder nada de ella, el pincel irá hasta las raíces de las cosas.... (En el trazado de la pincelada), si no se pinta con la muñeca libre, resultarían errores en la pintura. Y esos errores a su vez harán que se pierda su inspirada soltura. Los giros del pincel deben resolverse con un solo movimiento, y la untuosidad debe nacer de los movimientos circulares, reservando al mismo tiempo un margen para el espacio. Los finales del pincel deben ser tajantes, y sus ataques incisivos [...]. Dejándose llevar por la mano, con un gesto, se aprehenderá tanto la apariencia formal como el impulso interno de los montes y los ríos, [...] Aun cuando el hombre no entendiera su realización, semejante pintura habrá de responder a las exigencias del espíritu. Pues se ha dissociado la suprema simplicidad, y así se ha establecido la norma de la pincelada

única. Una vez establecida esta norma, lo infinito de las criaturas se ha puesto de manifiesto. Por ello ha sido dicho; Mi vía es la de la unidad que abarca lo universal."³³⁸ (Texto 55)

El texto citado es largo y denso, en él podemos comprender como el método de la pincelada única, es el principio motriz que rige la creación artística y el discurrir del mundo. El hombre, como punto de unión entre el cielo y la tierra, es el que tiene la llave para manejar este principio motriz que rige el universo, y así poder penetrar los secretos del discurrir del Tao. El manejo de este método es lo que permite plasmar las formas de los objetos de la creación para que éstos, rebosantes de vida, participen del principio único que rige el movimiento del Tao. Es casi la mágica llave que permite transportar los soplos vitales de la escala macrocósmica a la microcósmica, sin perder ni dejarse nada en el camino. Con la aplicación de esta pincelada única ninguna forma puede escapar al influjo vital, y ni ninguna forma se resistirá al pintor en su representación. Cada forma reflejará en sí misma la completa multiplicidad de los seres en movimiento, así como su pertenencia y origen en la unidad primera. La pincelada única será así el método que permite captar el verdadero espíritu del paisaje:

"Si se utiliza la pincelada única como medida, entonces es dable participar de las metamorfosis del universo [...] Detento la

³³⁸ Idem; *op. cit.* p. 105-106.

pincelada única y por ello puedo abarcar la forma y el espíritu del paisaje."³³⁹ (Texto 56)

Pero para manejar con maestría este principio de la pincelada única, es necesario también una receptividad de carácter pasiva para estar abierto al influjo de las energías vitales que fluyen por el paisaje. Volvemos así al tema del hombre como mero canal por el que el Tao se manifiesta a sí mismo. El pintor tiene que estar lleno de devoción y humildad para dejar que el proceso, que se rige según las leyes del cielo, pueda atravesarlo y así manifestarse a través de él;

"[...] Porque la pincelada única, en efecto, abarca la universalidad de los seres; el pincel de la recepción de la mano; la mano de la recepción del espíritu: al igual que el proceso en que el cielo genera o que la tierra luego lleva a cabo, todo es fruto de una recepción. Así, lo más importante para el hombre es saber venerar: pues aquel que no sea capaz de venerar los dones de sus percepciones se desperdiciará a sí mismo sin provecho alguno, y asimismo, quien ha recibido el don de la pintura, pero omite recrear, se reduce a la impotencia. ¡Oh, receptividad! Venéresela y consévesela en la pintura, y hágasela obrar con todas sus fuerzas, sin falla y sin tregua. Como dice el Libro de las Mutaciones: "A imagen y semejanza de la marcha rigurosa y regular del cosmos, el

³³⁹ Idem; *op. cit.* p.106-107

hombre de bien obra por si solo y sin descanso” y así se honrará verdaderamente la receptividad.”³⁴⁰ (Texto 57)

La pintura se convierte así no sólo en un arte sino en un modo de vivir, en una disciplina y un método de cultivar el Tao en su movimiento infinito hacia lo uno y lo múltiple:

“La obra no reside en pincel, que le permite transmitirse; no reside en la tinta, que le permite ser percibida; no reside en la montaña, que le permite expresar la inmovilidad; no reside en la antigüedad, que le permite ser ilimitada; no reside en el presente que le permite ver por doquier. Así, pues, la sucesión de edades se hace sin desórdenes, y el pincel y la tinta subsisten en su permanencia porque están íntimamente penetrados de la obra. Ésta se fundamenta, en verdad, en el principio de la disciplina y de la vida; mediante lo uno, dominar la multiplicidad; a partir de la multiplicidad dominar lo uno. No recurre ni a la montaña, ni al agua ni al pincel, ni a la tinta, ni a los antiguos, ni a los modernos ni a los santos. Es obra verdadera la que se fundamenta en su propia sustancia.”³⁴¹ (Texto 58)

Con esta obra Shi Tao se entronca dentro de un largo proceso teórico sobre la pincelada directa y espontánea como método de captación y unidad con el Tao. Shi Tao será el último gran epítome en el que este proceso alcanzará una de sus cumbres. Después de él, aunque seguirá

³⁴⁰SHI Tao, *Hua yu lu* en CHENG François, *Vacío y plenitud*, (1993) *op cit*, p118-119.

³⁴¹ Idem; *op. cit.* p.119.

habiendo figuras importantes como los Ocho excéntricos de Yangzhou. Este ideal de pincelada directa, al igual que la cultura China en general, entrará en un proceso de lenta, agonizante y larga caída.

El tema de la pintura como método de unión con el Tao, no termina en este ideal de la pincelada espontánea que hemos examinado en este apartado. Existirán otras vías de utilización de la pintura y el paisaje como medio de unión. Nos pararemos a analizar como se establece un viaje de la mente a través de la pintura, o el viaje del poeta a través del paisaje. El viaje soñado a través del paisaje y la plasmación de este viaje en momentos pictóricos serán nuevas formas de encarar la pintura y el paisaje como una forma de unión con el Tao, que no atiende ya al momento de creación pictórica, sino al momento de fruición y contemplación tanto de la pintura como del entorno real. El espectador se hace partícipe del proceso de creación y del movimiento del Tao encarando un viaje meditativo o poético por la ensoñación del paisaje, paisaje real o imaginario, que sigue el ritmo de los vaivenes en la mente que los observa.

EL VIAJE Y EL PASEO POR EL PAISAJE

Pintura de paisaje, religión y técnicas de meditación

Si en el anterior apartado, al examinar la relación entre la pincelada espontánea y la unión con el Tao, indirectamente hemos estado girando en torno al concepto de *ziran* (espontaneidad). En este apartado al examinar el tema del viaje y el paseo por el paisaje inevitablemente nuestro análisis desembocará en el concepto de *yijing* (atmósfera mental de sentido). Y es que en este tema se mezclan las implicaciones místicas con las de índole poética y lírica, siendo esta segunda la vía o el camino que lleva hasta la primera. Dicho de otra manera, la vía de la lírica y la poesía, la interiorización subjetiva de las imágenes del paisaje, se utilizan para conducir a la mente a un estado de paz, serenidad y comunión con el Tao, que están implícitos en el concepto de *yijing*.

El tema del paseo por el paisaje parte de la poesía del viaje hacia las tierras de los inmortales como vimos en anteriores capítulos. Asimismo, íntimamente ligada con este ideal de la poesía de paisaje en la época de las Seis Dinastías, surgirá la pintura de paisaje con fuertes connotaciones religiosas y místicas. Aquí analizaremos como en el pintor Gu Kaizhi la pintura de paisaje será utilizada como ilustración de las creencias y la iconografía taoísta en contraposición al pintor Zong Bing 宗炳 (375–443), el cual utilizará la pintura de paisaje como soporte para la meditación budista. Lo dos nos han dejado dos obras teóricas

que nos sirven, ante la ausencia de sus obras plásticas, para poder comprobar estas ideas que estamos sugiriendo.

De Zong Bing tenemos la obra titulada *Hua shanshui xu* 画山水序³⁴² recogida en el *Lidai minghua ji*, así como de Gu Kaizhi se conserva *Hua Yuntai Shan ji*.³⁴³

Gu Kaizhi fue uno de los pintores más renombrados de la época y, al igual que el calígrafo Wang Xizhi, un ferviente adepto de la religión taoísta. El título mismo de su obra atiende al lugar donde se celebraban las reuniones del mago taoísta Zhang Daoling 张道陵 (34-156). Se trata de pintar y representar el espacio sagrado, lugar de la revelación del camino y de la vía para alcanzar la unión con el Tao y la inmortalidad. Aunque no se tiene certeza que Gu Kaizhi llegará a pintar esta obra, a nosotros nos interesa ver la descripción que se hace de los elementos e imágenes naturales, que de acuerdo con la iconografía taoísta, servirán para conformar la representación del paisaje y del espacio sagrado.

Se establece así, un viaje imaginario por una pintura no realizada, es decir un viaje por los momentos de creación, en los que la elección de los motivos y la forma de transformarlos plásticamente, tienen que estar realizadas de manera que estos capten la energía vital y el poder espiritual y sagrado que se quiere transmitir. El texto³⁴⁴ está lleno de referencias a la iconografía y la mitología taoísta: la referencia a las

³⁴² Prefacio sobre la pintura de paisaje.

³⁴³ Sobre la pintura de la Montaña de la Plataforma de Nubes.

³⁴⁴ Una traducción al inglés junto con los pertinentes comentarios del texto la ofrece Michael Sullivan en la obra que citamos a continuación:
SULLIVAN M, *The birth of landscape painting in China*. (1962); pp.97-100.

montañas con forma similar a Dragones, el *Pico de los maestros celestiales* en el que se puede encontrar el árbol de los duraznos de la inmortalidad, la representación de los principales maestros taoístas y los inmortales dedicados al cultivo del Tao en sus cavernas y sus chozas dentro de las montañas, las crestas de las montañas en forma de pilar (*jue*) que simbolizaba la presencia de divinidades e inmortales, o los animales fantásticos como el fénix o el tigre blanco. Todas estas imágenes sirven para conformar la inminencia de un paisaje sagrado que existe sólo en el espacio mental del que recrea la pintura mediante el texto. Se establece así, un viaje imaginario por las tierras míticas de los inmortales y los sabios taoístas. Gu Kaizhi aunque era un ferviente adepto de la religión taoísta, no llegó nunca al extremo de convertirse en recluso y eremita de las montañas. De hecho, cuando él habla sobre la dificultad técnica de representación pictórica, pone la figura humana por encima del paisaje. Tal y como comenta Sullivan,³⁴⁵ este juicio se debe a que, al ser un pintor asentado en la ciudad, seguramente se vería obligado a realizar múltiples pinturas de retratos a personajes de peso en la vida política y tendría que cuidar bastante el parecido óptico. En el caso de pintar paisajes y montañas era distinto, sólo tenía que dejar llevar su imaginación, tal y como hace en su ensayo, por el paisaje mítico de las montañas de los inmortales que aunque estaba sujeto a convenciones de significado no lo estaba a convenciones referentes al parecido óptico. Si a esto le unimos su fuerte devoción por el taoísmo, resulta fácil comprender que le resulte más fácil imaginar el paisaje y los

³⁴⁵ SULLIVAN M, *The birth of landscape painting in China*. (1962); p.92.

paraísos de los inmortales, que pintar un retrato en el que el nivel técnico del parecido, está por encima de la ensoñación poética.

Pasemos así a Zong Bing, el cual, a diferencia de Gu Kaizhi, estará fuertemente influido por la religión budista. Zong Bing si será un eremita de las montañas que emplea su vida en dar largos paseos por el paisaje y vivir en comunión con el Tao. Éste fue discípulo del monje Hui Yuan 慧遠 (344–417) el cual en el Monasterio del Bosque Oriental situado en el monte Lu, será uno de los responsables de la sinización del budismo que estaba en plena etapa de adaptación a la cultura china. En este proceso de adaptación se tomarán prestados múltiples conceptos del taoísmo, como será la importancia del paisaje sagrado que se asimila al cuerpo de Buda y la búsqueda de unión con el vacío que éste representa.

Zong Bing no será ajeno a todo este proceso. Se sabe que el mismo escribió un tratado sobre budismo en el que está muy influido por los conceptos formulados por Hui Yuan.

En el *Hua shanshui xu*, también se ve esta influencia, al igual que se comprueba como éste estaba influido por las técnicas de visualización. En éstas se asimilaba el paisaje de montañas, nieblas y ríos al gran cuerpo cósmico del Buda que se manifiesta para que el adepto en meditación alcance la disolución de su yo en el gran vacío.³⁴⁶ El profesor Zhang recoge la anécdota³⁴⁷ de como Zong Bing en los últimos años de

³⁴⁶ Véase MIRANDA S, Buddhist and Taoist influences on Chinese landscape painting. (1988).

³⁴⁷ ZHANG Z, Q, *El mundo de libertad absoluta: significado de la imagen de montaña y río en las pinturas de Huang Gongwang.* (2003); p.281-282. También en SULLIVAN M, *The birth of landscape painting in China.* (1962); p.102.

su vida cuando la vejez le impedía realizar las excursiones por las montañas que solía hacer, pintó los grandes paisajes que ya no podía frecuentar en los muros de su habitación así podría vivir en las montañas hasta que diera el último suspiro.

Y es que esta simple anécdota además de informarnos sobre la importancia que el paisaje tenía en la vida de Zong Bing, nos remite también a las técnicas de meditación que practicaba, que consistían, precisamente, en la visualización de paisajes en los que, a través de la presencia sagrada de nieblas y nubes que simbolizaban el cuerpo de Buda, éste podía alcanzar la unidad con su vacío. Examinemos el *Hua shanshui xu* para iluminar todo lo que estamos hablando:

“Therefore I live at leisure and control my breathing; wipe clean my goblet or draw. Sound from my lute, unroll my pictures and contemplate them in silence, or from my seat search out the uttermost limits of space. I do not oppose the concentration of celestial influences, and in my loneliness I respond to the unpeopled wilderness. Peaks and precipices rising sheer and high, cloudy forests lying dense and vast– to the sages and virtuous men (who have dwelt in obscurity) in past ages, (these have brought) a myriad pleasures to relax their souls and mind.”³⁴⁸

³⁴⁸ ZONG B, *Hua shanshui xu*, en SOPER A, Early Chinese landscape painting. (1941); *op. cit.* p.164.

En el texto, el autor más, que establecer un viaje imaginario por la pintura, son la pintura y el paisaje los que mediante su fuerza celestial se introducen dentro de la mente pasiva para alcanzar el estado de paz y serenidad de los antiguos sabios que cultivaron el Tao.

La pintura será así como una especie de soporte para la meditación y la visualización del paisaje que le permitirán llegar a la relajación y la paz en un estado mental de comunión y de sentido. Por esto, cuando hay pasajes del texto en los que éste habla del problema de la representación óptica no se refiere a una necesidad de verosimilitud para con lo real sino que acude a una representación no narrativa del paisaje (a diferencia de Gu Kaizhi) precisamente influido por las técnicas de visualización derivadas de la meditación:

“The beauty of Mount Sung and mount Hua, the very mystery of the Dark Spirit of the Universe, all may be caught within a single picture. For if one is agreed that truth lies in conformity with the eye and concurrence with the mind, (a picture in which) the resemblance is cunningly worked out will itself be in full conformity with the eye and complete concurrence with the mind. That conformity and concurrence will stir the soul; the soul will be exalted, and truth will be secured. And though one should return again to empty spaces and seek out sombre steeps, what more could be added? The soul in the most fundamental sense is without limits, yet it dwells in forms and stir (them to its) likeness. Truth enters into appearances and images; and surely to be

*able to copy (something) in wondrous fashion is to exhaust (all that it may contain)."*³⁴⁹

En este pasaje vemos que cuando se habla de representación óptica basada en el parecido con lo real, no es por un mero deseo de realismo, sino porque la forma es la vía de transmisión del espíritu infinito que hay implícito en los seres. Se trata de utilizar la pintura y la representación realista³⁵⁰ de las formas como vía para alcanzar la verdad y el espíritu que anima el paisaje. Así, de la perfecta concordancia entre las imágenes que se ven y las imágenes de la mente, es decir, cuando se alcanza la conformidad y la unión entre los objetos exteriores y la mente que los contempla, aparece la verdad y el espíritu manifestado en los espacios vacíos del paisaje.

En estas dos figuras que acabamos de analizar tenemos ejemplificado como éstos estaban muy vinculados con el misticismo y la religión. Aquí el viaje por la pintura se hace en pos de alcanzar bien la unión con las tierras de los inmortales que se representan, bien para acceder a la unión con el espíritu y el vacío de paisaje que simbolizaban el cuerpo de la iluminación.

No obstante, también se aspirará a vivir dentro de ese paisaje, hemos visto como Zong Bing llenó los muros de su casa con pinturas de paisaje

³⁴⁹ Idem; *op. cit.* p.164.

³⁵⁰ Aunque en los textos teóricos de la crítica de las seis dinastías y la dinastía Tang, se habla del parecido formal y óptico, una mirada hacia las obras que se conservan dejan ver como estas responden más a estilos arcaizantes muy lineales en la representación de las formas. Por ello cuando leemos estos textos de teoría hay que tener mucho cuidado para no hacerse una idea equivocada del estilo pictórico que se estaba realizando en aquellos momentos.

para vivir en este hasta el último momento. El tema de la vida dentro del paisaje ya sea real o pintado, es decir el tema de la reclusión en jardines y en grandes extensiones montañosas, nos lleva directamente a la necesidad de unión con la naturaleza, mediante la interiorización subjetiva y la creación de un estado mental de calma y serenidad expresado en la poesía y en la pintura. Quizás uno de los mayores ejemplos que tenemos de esta armonía entre paisaje y sujeto lo tengamos en la figura de Wang Wei y la obra *Wang chuan zi*. En ésta veremos que con las imágenes pictóricas de la poesía de paisaje, se construye el espacio mental de serenidad y calma en instantes aparentemente inconexos en donde se accede a la verdadera intuición y comunión con el paisaje.

-Wang wei: la creación de un atmósfera mental de sentido

La figura Wang Wei se nos presenta como uno de los personajes en la historia del arte y la poesía china que más ha estado sujeto a interpretaciones, idealizaciones y mitificaciones. Éste, junto con Wu Daozi, fue recogido por la teoría de la pintura de letrados de la dinastía Song, como estandarte de letrado pintor y poeta, y abanderado de ejecución directa y espontánea, una imagen que continuó casi hasta mediados del siglo XX. No obstante los estudios que se han realizado de su obra pictórica, conservada solo a través de copias, hablan más de un estilo arcaizante y lineal más cercano a la pintura de *Gongbi* 工笔

(pincelada ordenada)³⁵¹ de los maestros académicos de la corte que al estilo de pincelada espontánea de la pintura de letrados.³⁵²

Independiente a toda esta problemática, si podemos señalar ciertos hechos constatados y aceptados. Wang Wei fue un poeta y un pintor el cual vivió alternando largos periodos de retiro con servicios menores como funcionario. En la dinastía Tang, época en la que vivió, su poesía excedió en fama a la de su pintura³⁵³. Fue un ferviente adepto del taoísmo en su juventud y posteriormente del budismo, influencias que dejaron una profunda huella en su obra poética y pictórica.

Wang Wei cultivó lo que en el confucionismo se conoce como retiro medio 中隱 *zhong yin*, el camino medio entre 大隱 *da yin* y 小隱 *xiao ying*, el gran retiro y el pequeño retiro. Gran retiro se refería al cultivar el interior y el Tao aún en medio de la más alta vorágine en la ocupación de un cargo imperial importante. El pequeño retiro, consistía, por oposición al anterior, en retirarse a las montañas y a los monasterios para el cultivo interior sin querer saber nada de cargos oficiales. El retiro medio optaba por el camino moderado, ocupar un cargo sin importancia alejado de los ajetreos de la corte para poder así dedicarse al cultivo interior del Tao.³⁵⁴

³⁵¹ La pintura de estilo *gongbi* es un estilo en donde prima el cuidado de la línea y la representación formal por encima de la espontaneidad en la ejecución de la pintura de *xieyi* (pintura ideográfica). El estilo *gongbi* era practicado por pintores profesionales de la corte y a menudo fue objeto de críticas por parte de los letrados que practicaban el estilo *xieyi*.

³⁵² Véase WENG F, Rivers and mountains after snow (Chiang-shan hsüeh-chi) attributed to Wang Wei (699-759). (1976-77).

³⁵³ Véase SULLIVAN M, *Chinese landscape painting in the Sui and Tang Dynasties*. (1980); p.54-65.

³⁵⁴ Véase Bai Juyi, *Zhongyin* (retiro medio), en *Ci hai Bianji Weiyuanhui, Ci hai*, (1989); p.1408.

Así, estas diferentes clases de retiro, nos ayudan a vislumbrar, de una manera muy clara, cuál era la función de las técnicas del cultivo interior y la higiene mental. Se trataba de, aun en la más difícil y ajetreada situación, mantener la calma y actuar de manera eficaz si perder la serenidad de la mente. Y es que en este tipo de situaciones extremas es cuando mejor se podía ver el nivel de cultivo e higiene mental que una persona había alcanzado. Se trata, no de quedarse quieto sin hacer nada, sino de cultivar la acción enfocada al conocimiento que lleva a la resolución armónica de los procesos. Este concepto de mantener la calma aun en la más extremada situación lo podremos ver ejemplificado en un poema que comentaremos más adelante.

Wang Wei vivió así a medio camino entre la vida oficial y la vida de retiro. Una vida oficial que no estuvo exenta de problemas y situaciones extremas. Cuando An Lushan 安禄山 (712 -770) entró en Chang'an, éste fue obligado a servir como funcionario de la administración rebelde, poco después cuando el orden imperial fue restaurado, fue encarcelado, acusado de traición y salvó su vida gracias a las influencias de amigos en puestos importantes.

Pero lo que nos interesa analizar con respecto al tema que nos ocupa, es como a partir de sus periodos de retiro en la villa que poseía cerca del río Wang (provincia de Shaanxi, a 40 kilómetros de la capital Chan'an), y de sus largos paseos y contemplación de paisajes nos deja una obra poética, *Los Wang chuan zi*, que representa un ejemplo perfecto de como, a partir de la creación poética, se construye una imagen y un estado mental en el que la paz , la serenidad y la comunión

con el Tao y el paisaje son los temas principales que tienden un puente entre el sujeto y la contemplación del paisaje.

Se sabe que Wang Wei realizó una pintura en seda de rollo horizontal, ilustrando todas las escenas que se describen en los poemas. De esta pintura se conservan copias tardías, que al no poder contrastar con el original, y ante la imposibilidad de saber cuál fue la imagen inicial de la pintura original preferimos no comentar. Nos ceñiremos así a comentar los poemas que creemos mejor ejemplifican, como mediante el paseo por el entorno real, la contemplación y la interiorización de estas imágenes naturales, la poesía crea una imagen mental que transmite una atmósfera de sentido (*yijing*), caracterizado por la paz y la serenidad y la unión con el paisaje que rodea. Y esta fusión que podemos vislumbrar a través de su poesía se despliega en imágenes de serenidad, calma en medio del movimiento, que nos llevan hacia una profunda intensidad y penetración.

Tal y como comenta Pilar González España, las imágenes de la poesía de Wang Wei, aunque se ha señalado siempre su valor descriptivo y visual, son a la vez difíciles de concretar, ya que se trata de imágenes que pasan de la quietud al movimiento, o de los planos generales a los extremadamente particulares, a veces de manera brusca y sin transición entre medias.³⁵⁵

³⁵⁵ Pilar González define las imágenes del paisaje de Wang Wei de la siguiente manera;

“..la visualización de los poemas de Wang Wei consiste precisamente en, y valga la redundancia, no poder ser bien visualizados. Lo que se llama “visual” es en realidad confusión visual, ya que nada se ve con precisión. A menudo se alternan panoramas generales observados desde una gran distancia con vistas de zoom muy focalizadas, pero cuya claridad y nitidez se tiñen de ambigüedad

Y es que esta dificultad de concreción, esa ambigüedad espacial y temporal, es una artimaña del poeta para crear un espacio vedado, para poder disfrutar tranquilamente de la soledad, en donde el mundo provisto de una unidad esencial en su continuo fluir se desgaja en imágenes, que de tan intensamente nítidas y transparentes, se difuminan en su sinuoso discurrir a través del tempo de los poemas: el movimiento de las luces del atardecer hacia el abismo, los sonidos que a lo lejos rompen con el silencio poniendo de relieve aún más la sensación de tranquilidad y aislamiento, o la delirante voluptuosidad de los colores del otoño, que a todas horas tamizan el paisaje de una tenue pátina de colores. Todas estas imágenes se ponen al servicio de una desmaterialización del espacio en la ambigüedad y la imagen súbita, de una iluminación o una serena contemplación de la completa mimetización con el paisaje.

Pero veamos la presentación que Wang Wei hace a su colección de poemas:

“Mi casa de campo se encuentra en medio del valle del río Wang. Desde allí, irradian diferentes senderos que conducen hasta la Vaguada de la Muralla Meng, La cumbre del Huai zi, el Albergue del Albaricoquero Veteado, el Monte de los Bambúes, el Coto de los Ciervos, el Cercado de las Magnolias, la Orilla de los Cornejos, la Vereda de las Sóforas, el Pabellón sobre el Lago, el Otero del Sur, el Lago Yi, las Olas

y opacidad, debido al efecto recurrente de la luz del ocaso, las nubes o la profusión del colorido del otoño, que siempre obstaculizan o velan la mirada.”
GONZALEZ ESPAÑA P, Paisaje más allá del paisaje, en WANG W. *Wang chuan zi*. (2004); p.52.

de Sauces, lo Rápidos de la Casa Luan, el Manantial de las Pepitas de Oro, la Playa de las piedras Blancas, el Otero del Norte, el Albergue entre Bambúes, el Talud de las Magnolias, el Parque de los Ailantos y el Parque de los Pimenteros.”

Mi viejo amigo Pei Di y yo, en nuestro tiempo libre, hemos paseado por todos esos lugares. Y cada cual, por su lado, ha compuesto 20 poemas breves [jue ju].”³⁵⁶

La colección de poemas se plantea, ya desde el comienzo, como un paseo y un viaje por el paisaje, un viaje que se plantea en distintas etapas marcadas por el nombre de los lugares descritos, y a los que se les dedica un poema que surge de la experiencia de contemplación y de comunión con las escenas de paisaje de cada lugar. Se trata así de un recorrido topográfico por lugares en los que no hay una conexión explícita, y es que el hilo que los hilvana es el propio movimiento del Tao que en su discurrir no obedece a ninguna ley racional o aparente, sino que forja sus movimientos en la no intención y en el azar, en la pura intuición espontánea.

El viaje poético comienza desde la ausencia de intenciones preconcebidas, una estructura abierta que encuentra su coherencia en esa propia apertura hacia la penetración interior en las imágenes naturales, una penetración que parte desde un movimiento desde el interior para abrirse hacia el exterior, desde el espacio central que viene simbolizado por la choza y la cabaña, espacio que tamiza y se abre

³⁵⁶ WANG W, *Wang chuan zi*; p.69.

hacia un cielo entrecortado por los propios huecos de la estructura irregular de su techumbre:

“ALBERGUE DEL ALBARICOQUERO VETEADO

un albaricoquero veteado

partido

forma el dintel

un montón de juncos perfumados

anudados

forman la techumbre

ignoro si esa nube

por el tejado entrecortada

se irá

para derramar su lluvia

*entre los hombres*³⁵⁷ (Texto 59)

El poema parte desde la descripción del espacio interior en imágenes en donde lo exterior se intuye en pequeñas vetas de vacío. Si la cabaña simbolizara el interior de la mente del poeta, la cabaña serían los

³⁵⁷Idem; p.89.

cristales, los sentidos que nos conectan a través de sus pequeñas ranuras sensoriales con el mundo exterior, ventanas y puertas insuficientes para poder revelar la realidad tal y como se presenta en su completa forma ilusoria, ilusión que en la tradición budista era representada por la forma de las nubes y su evanescente, continuo movimiento y desaparición. El sujeto poético desde el interior del espacio de su mente ve el mundo que fluye por los entrecerrados ojos de la techumbre de sus sentidos. Nos introducimos así en el espacio interior, en la soledad y la quietud del poeta que camina por los bosques y los caminos secretos, el viaje individual, más allá de las formas ilusorias, que lo llevan a un espacio, que sólo puede ser experimentado individualmente y en la completa quietud y soledad:

"MONTE DE BAMBÚES"

altos bambúes

se miran

en las aguas sinuosas

verdes esmeraldas

irisean

sobre las ondas del río

y yo

secretamente oculto

penetro por un sendero

del monte Shang

que ni siquiera los leñadores

*conocen.*³⁵⁸ (Texto 60)

Aquí se nos introduce en un juego de espejos y ondulaciones, reflejos de luces y verdes y transparencias. La imagen del paisaje se ha desgajado en una sucesión caleidoscópica de evanescentes reflejos, que se contraponen a la situación del poeta, oculto entre caminos que llevan hacia lo desconocido, hacia los rincones más recónditos del bosque que ni siquiera los mejores conocedores del bosque (los leñadores) han frecuentado, un camino que conduce hacia el espacio en el que el sujeto, sin perder nunca su individualidad observa como se extingue la luz del atardecer, símbolo del paraíso del oeste del Buda Amithaba:

"COTO DE CIERVOS

montaña vacía:

no se ve a nadie

³⁵⁸ Idem; p.97.

sólo se oyen ecos

voces

la luz de la tarde

penetra en el bosque

se ilumina otra vez

*el musgo verde.*³⁵⁹ (Texto 61)

En este poema, tal y como comenta Shan Chou,³⁶⁰ la introducción de la sensación auditiva de los ecos de lejanas voces penetrando en el vacío y la quietud de la montaña, lo que hace no es sino enfatizar ese silencio y ese vacío. Un silencio que a su vez ayuda a remarcar, aún más si cabe, la imagen de serenidad, tranquilidad y soledad que se quiere transmitir. Los dos siguientes versos nos introducen en un movimiento en espiral que empieza con la luz del atardecer extinguiéndose en la espesura del bosque, para volver a renacer en un último suspiro de luz atrapada en el musgo de las rocas, que permanece como incandescente en la clara clorofila de la luz que vuelve,³⁶¹ y se queda suspendida en el instante y la cúspide de un momento final.

³⁵⁹ Idem; p.103.

³⁶⁰ SHAN C, Beginning with images in the nature poetry of Wang Wei.(1982); p.123.

³⁶¹ Pilar González España señala que la traducción de el carácter 上 *shang* con que termina el último verso ha dado pie a múltiples interpretaciones en su traducción, ya que este puede hacer función de preposición significando “sobre” o como verbo en cuyo caso se traduce como “ascender”.

Si este poema termina en un momento cumbre de luz que se demora hacia un movimiento y una sucesión, que en su intensidad de instante infinito nos deja suspendidos, en el siguiente que comentaremos, ese extinguirse de la luz hacia el fondo del abismo tiene un fin que queda remanente en la imagen profunda que, en sus sinuosas curvas, desemboca en el centro del bosque:

“OTERO DEL NORTE

al norte del lago

el Otero del Norte

una balaustrada rojiza

brilla entre infinitos árboles

sinuosas las aguas

fluyen al sur

destellan y se apagan

al final del bosque verde”³⁶² (Texto 62)

El lugar en el que se sitúa la experiencia de este poema es un lugar privilegiado, un punto desde el cual se avista el valle por donde corre el

³⁶²WANG W, *Wang chuan zi*; p.171.

río que remonta su corriente hacia la extinción en lo profundo del bosque. La sensación de acabamiento, de un momento y una luz que se apaga son manifiestas en los últimos destellos de luz de los versos finales. Si en el anterior poema nos quedamos suspendidos en la cúspide de una luz que parece extinguirse pero que retorna, en éste la luz y el agua caminan hacia su final en el abismo verde del bosque. Ahora no hay camino de vuelta, la extinción es inevitable, sólo unos últimos rayos como último susurro antes de desembocar en la nada.

Las imágenes de la naturaleza que Wang Wei evoca en sus poemas, son imágenes que van más allá del paisaje mismo, son vehículos, vías de transmisión de estados mentales que se suceden como se complementan los pareados de sus versos, incitando siempre a la mente a ir más allá de sí misma, fundiéndose en las sombras, o quedándose al borde de la luz, imágenes en calma, imágenes serenas de una mente que permanece tranquila ante el fulgurante y a veces terrible discurrir de las imágenes naturales:

“RÁPIDOS DE LA CASA LUAN

otoño

lluvia

silba

silba el viento

del torrente
aguas y piedras
se precipitan

brincan
violentas
chocan
las olas

sobresaltada

una garza blanca
*se arroja desde lo alto*³⁶³ (Texto 63)

La imagen de quietud, de espacio vacío y de silencio queda rota en este poema en el que todo es movimiento y agitación. Y es que la serenidad de un estado mental no depende de las imágenes que ocurren alrededor sino de la propia aptitud observadora del sujeto que experimenta esas imágenes. La naturaleza es movimiento, movimiento desatado que a veces puede ser incluso violento, pero esa violencia no perturba la mente del que observa que aun en la más agitada situación mantiene la calma y sabe que tanto el silencio como el ruido, la quietud y el

³⁶³Idem; p.153.

movimiento no son más que aspectos relativos de un todo que en su infinita manifestación va cambiando continuamente.

La confusión de las aguas, el viento, las piedras desplazadas por la corriente del río, o las olas que chocan en la orilla, todas las imágenes naturales están en un estado de movimiento caótico y alterado, es como una naturaleza en fuga hacia sí misma, un movimiento que culmina otra vez en la imagen de un vuelo suspendido en medio de toda esta exaltación. Una garza que salta y queda colgada del cielo lluvioso, en un instante se apaga la confusión, se diluye en la imagen de un salto no hacia el abismo, sino desde dentro del abismo hacia fuera de él.

Por último, comentaremos un poema que ya hemos analizado en anteriores apartados. Repetiremos su análisis ya que éste resume muy bien todas las ideas que venimos comentando sobre la construcción de un estado mental de sentido, caracterizado por la calma, la serenidad y la armónica comunión con las imágenes del paisaje circundante:

“ALBERGUE ENTRE BAMBÚES”

solo

sentado entre secretos bambúes

toco el laúd

de nuevo silbo sin parar

profundidad del bosque

que los hombres desconocen

la luna me ilumina

*contemplándola.*³⁶⁴

Aquí volvemos otra vez a la imagen de la soledad secreta en medio de lo más recóndito del bosque. Sin embargo el poeta es ahora un elemento activo dentro del paisaje, ya que éste interacciona con la naturaleza en el sonido de la música que realiza, una música que aunque nace de las manos del hombre, está insertada y conjuntada con los elementos que la rodean, ya que la música del poeta nace de esa unión secreta con las imágenes del paisaje. El verso final, por sí sólo bastaría para resumir todo el este apartado. El poeta alcanza tal comunión, tal simbiosis con el paisaje que éste a pasado a ser un elemento natural, el poeta solo es una sombra, una imagen de sí mismo que se ha mimetizado con el paisaje.

Como vemos, en la pequeña selección que hemos hecho de esta obra de Wang Wei, la creación de un estado mental a través de la interiorización de las imágenes naturales nos lleva no sólo hacia un paisaje que se trasciende a sí mismo, sino que además el sujeto va más allá de sí mismo. Aunque nunca pierde su individualidad, el poeta se hace un elemento natural más, como pueda ser un árbol, el río que fluye o la montaña. Todos siguen el curso natural del movimiento del Tao y el poeta integrado con ellos, casi como la conciencia que los observa, no

³⁶⁴ Idem; p.177.

es distinto, no es otro, sino el mismo, lo mismo, la naturaleza y su unidad, y el Tao y su movimiento, punto central de lo uno que se manifiesta.

El viaje por la pintura:

Las teorías acerca de la creación de una atmósfera y estado mental de sentido en el campo de la poesía y literatura, pasarán también a la pintura. Aquí, se planteará un viaje y un paseo por el paisaje de la pintura como si ésta fuera un paisaje real. Este viaje se conocerá como *shenyou* 神游, un viaje imaginario del espíritu por los itinerarios propuestos por la pintura. Cuatro tipos de paisaje en la pintura fueron definidos por Guo Xi 郭熙 (1010– 1190) en la dinastía Song:

*Acertados comentarios dicen que de las montañas y los ríos hay accesibles, divisables, andaderos y habitables, y que las pinturas que consiguen representar estas cualidades de montañas y ríos son dignas de ser obras maestras. No obstante, los habitables y andaderos son más valiosos que los accesibles y divisables.*³⁶⁵ (Texto 64)

³⁶⁵ GUO X, *Lin quan gao zhi (Exquisitos gustos por bosques y manantiales)*, *Li dai lun hua mingzhu huibian (Recopilación de famosos tratados sobre la pintura en diversas épocas)*; *op.cit.* p.65. Traducción del profesor Zhang recogida en ZHANG Z, Q, *El mundo de libertad absoluta: significado de la imagen de montaña y río en las pinturas de Huang Gongwang.* (2003); p.308.

Dentro de esta categoría, los paisajes de más valor son aquellos en los que uno se puede quedar a vivir en comunión con ese paisaje representado. La escala de valores que Guo Xi relata va en proporción a la empatía que surge en el espectador al ver el paisaje. Así hay paisajes pintados en los que uno querría irse a vivir, como si el paisaje fuera una villa en dos dimensiones, en la que el espacio pictórico con su fuerza vital y su poder de evocación, encantan al espectador, introduciéndolo hasta la pincelada más profunda del paisaje representado.

Este deseo de contemplar el paisaje de la pintura como si fuera un paisaje real en el que uno puede quedarse incluso a vivir, lo tenemos reflejado tanto en todas las facetas de la cultura china. Existen numerosas fábulas de la tradición popular que narran como los personajes se introducen en el mundo mágico de las pinturas. En esta misma línea, existen poemas de las elites cultas de los letrados, que describen pinturas que tratan el espacio pictórico como si fuera un espacio real como si el espectador puede pasear a sus anchas. Un ejemplo ilustrativo lo tenemos en el siguiente poema de Su Shi:

*“WRITTEN ON A PAINTING OF THE MISTY YANGZE AND SERRIED
HILLS OWNED BY WANG TING -KUO*

*....A small bridge and country inn are set against the slopes.
Travellers slowly leave the lofty trees behind,
A fishing boat drifts on the river swallowed by the sky.*

Where, Sir did you acquire such painting?

The composition and details are pleasing and fresh.

Is there any place like it in all the world?

I'll go there directly and buy two large plots of land."³⁶⁶ (Texto 65)

Con esta pregunta retórica que Su Shi hace al final del pasaje se muestra como los límites entre paisaje pictórico y paisaje real quedan desdibujados. Su Shi y sus seguidores aplicaran una nueva técnica a la hora de describir pinturas, que se basa en la adaptación de la antigua técnica de descripción de paisajes reales de la dinastía Tang, desbrozando el lenguaje de los giros retóricos de éstos. Se trata el paisaje pintado como si fuera paisaje real, técnica que recibirá el nombre de 入想 *ru xiang* (inyectar una idea)³⁶⁷ y que consistirá en, a partir de las escenas que vienen dadas por la pintura, insertar otras de invención del poeta, como si éste estuviera paseando dentro de la pintura.

Pero no sólo será el espectador o el poeta los que puedan viajar por los laberintos de la composición poética. La creación de la obra pictórica se concebirá en términos de viaje mental por un paisaje imaginado que el pintor plasma en su pintura. Veamos como define esto Su Shi:

Journeying best I remember the Southern Kingdom:

In the hall your pictures of the Xiao Xiang

³⁶⁶ SU S, *Su wen zhong shi he zhu*, en EGAN R, *Poems on Paintings: Su Shih and Huang T'ing-chien*, (1983); *op. cit.* p.428-429.

³⁶⁷ Véase EGAN R, *Poems on Paintings: Su Shih and Huang T'ing-chien*. (1983); p.436.

*In dazzling vision cloudy mountains rise up;
Floating up the horizon, wilds and waters stretch out
The mind filled with former travels,
Then skilfully you forgot both hand and brush
Should a traveller come from Henyang
And see pictures, his thoughts would be vast expanse of
water.
How upright are your aspirations;
Mountains and streams bend and twist
You first composed your painting mentally
Then you brushed it out with no difficulty.
In the river market there are few families;
In the misty village old trees grow in clumps,
I understand you have a subtle idea;
Let me carefully search for it.
There are many feet and inches [of painting];
Cloudy or clearing, the view is not uniform.
Paths coiling run toward the distant mountains,
Waters converging flow into the nearby stream.
You said yourself the idea was not mere imagination,
You actually entered there by horses' hoofs,
Some other years, on an official journey,
Perhaps we 'll talk west of Mount Swordgate."³⁶⁸*

³⁶⁸ SU S, *Dong po quanji* en MALENFER ORTIZ V, The poetic structure of a twelfth-century Chinese pictorial dream journey. (1994); *op. cit.* p.261.

En este poema se plantea una red de viajes caleidoscópicos que se entremezclan en los distintos tiempos en los que el poema va saltando. Por una lado está el viaje real que emprende el poeta para ver la pintura, el del propio creador y pintor de la obra que, a partir de sus propios paseos por el paisaje, ya ha imaginado el paseo por la pintura que va a realizar, y por otro lado el posterior viaje por la pintura que hace el poeta, en busca del sentido y del significado que el paisaje transmite en su composición. Tenemos así un círculo en espiral que engloba los tres movimientos del viaje y el paseo por el paisaje, el paisaje real, el viaje de la creación pictórica, y el viaje del espectador por esa misma pintura recreando el itinerario propuesto por el pintor. Y es que, como veremos a continuación, la estructura y las composiciones de las propias pinturas, fomentan en su disposición formal, la contemplación de manera que se plantee un viaje imaginario y un paseo por el paisaje representado. La estructura compositiva de la pintura se plantea, al igual que en los jardines, marcando múltiples puntos de vista privilegiados por los cuales pueda viajar la imaginación a través de la pintura. Estos múltiples puntos de vista a su vez se engloban en una estructura que se conoce como de las tres distancias que fue definida de esta manera por Guo Xi:

“Mountains have three types of distance. Looking up to the mountain’s peak from its foot is called the “high distance” (gao yuan). From in front of the mountain looking past it to beyond is called “deep

distance” (shen yuan). Looking from the nearby mountain at those more distant is called “level distant” (ping yuan).”³⁶⁹

De esta manera, a través del movimiento de la imaginación del espectador que fluctúa por las distintas posiciones de profundidad, se establece ya en la propia composición de la pintura una estructura que tiende a crear un espacio dinámico. Se alternarán los períodos de movimiento y de quietud, de manera que la visión y la imaginación puedan descansar en determinados puntos para contemplar las escenas sugeridas por el pintor. Y estos dos movimientos, el estático y el dinámico vienen marcados, por la representación de pequeñas cabañas y arquitecturas integradas en el paisaje, así como caminos, senderos o puentes, que marcan la dirección y de alguna manera unen las distintas escenas a seguir en el viaje imaginario. La estructura compositiva forma así un sistema de lugares en donde la imaginación fluye en continua interacción con las propuestas estructurales representadas.

Volvamos nuestra mirada hacia el análisis de algunas obras pictóricas para comprobar y poder comprender con claridad todo lo que estamos comentando. Veamos la obra de Guo Xi titulada *Primavera Temprana Zao Chun tu* 早春图 (Museo del Palacio Imperial de Tai Bei) (Ilustración 51). En ésta se plantea un viaje en un movimiento zigzagueante, que comienza en la esquina inferior izquierda en donde se puede distinguir unos personajes que acaban de desembarcar y caminan por la orilla. El viaje comienza con la llegada y la vista en la distancia llana, que en

³⁶⁹ GUO X, *Linquan gaozhi*, en MALENFER ORTIZ V, The poetic structure of a twelfth-century Chinese pictorial dream journey. (1994); *op. cit.* p.268.

seguida se transporta hacia la esquina inferior derecha. Un poco más arriba de los dos personajes que acaban de desembarcar, hay un pequeño personaje que camina hacia las montañas. Abandonando la parte de abajo desembocamos otra vez en la parte izquierda que comunica el sistema de las venas de las montañas centrales con las de la esquina izquierda, que quedan cortadas, allí hay un pequeño puente y se distinguen otros dos personajes que caminan ignorantes y perfectamente integrados con el paisaje que les rodea. Si subimos hacia arriba distinguimos como detrás de la cumbre de la cadena central de montañas, escorado hacia la derecha, hay un grupo de arquitecturas y palacios, que de acuerdo con la inscripción que lleva la pintura pueden representar los palacios y las tierras de los inmortales y que dan paso a las inaccesibles montañas de la parte de arriba de la composición. Estas últimas quedan como testigos del pasar y del remontar de las nubes y la niebla. Si seguimos la posición en la que están colocados los puntos señalados por la presencia del viaje y el paseo, nos metemos dentro de un movimiento que va de unas partes a otras, haciendo un movimiento de zigzag que visualmente se contrapone al movimiento que siguen las montañas. El primer cuerpo de montañas se desarrolla en una ligera curva hacia el centro de toda la composición. Esta parte central queda cortada por un línea diagonal de nubes y vacío que introduce y conecta con las altas montañas de la parte de arriba. De esta manera, el movimiento del paseo de los personajes se mueve en la periferia y obliga a abrazar y cruzar los cuerpos centrales de las montañas con sus movimientos en zigzag. Los personajes forman así la conexión entre el

mundo y el paisaje de la pintura con el espectador, que vuela con su imaginación siguiendo el movimiento visual que el pintor plantea a través de la obra.

Otro ejemplo, en el que podemos ver un movimiento similar pero a menor escala, es en la obra de Li Dong 李东 (1115– 1165) *Venta de pescado en el río nevado Xue jiang mai yu tu* 雪江卖鱼图 (Galería del Palacio imperial de Beijing) (Ilustración 52). El movimiento compositivo se sigue planteando en dos diagonales que nos transportan desde la parte baja, a las orillas del río, hacia las montañas cubiertas de nieve. Sin embargo, en esta composición los personajes representados, más que desplegar un movimiento de contrapunto que vaya abarcando de lado a lado la composición, se mueven al son del movimiento de ésta. Así podemos comprobar como, en la esquina superior derecha, el personaje que está cruzando el puente marca el principio de una diagonal que culmina en los árboles situados detrás del pabellón, en donde un personaje recibe al pescador que vende su mercancía. Las figuras humanas hacen sus labores y caminan en consonancia con la diagonal inferior de la composición. Esta línea da paso a la diagonal que va desde los árboles del fondo a las montañas que despliegan hacia la parte superior de la seda.

Hasta ahora los personajes situados en esos puntos estratégicos representados por puentes, caminos, desembarcaderos o arquitecturas están inmersos dentro de sus tareas cotidianas e integrados perfectamente dentro del discurrir natural de la escena de la pintura. Estos introducen al espectador a viajar dentro del paisaje representado,

como si la pintura formara un escenario teatral en el que se está representando una escena cotidiana. Sin embargo habrá otro tipo de composiciones que tienden a introducirnos de lleno en la contemplación misma de la escena, representando un personaje que observa apaciblemente el paisaje.

Un ejemplo de este tipo de composiciones lo tenemos en la obra de Ma Lin 马麟 (1114–1164) *El Kiosco del bosque de pinos Song lin tingzi tu* 松林亭子图 (Museo provincial de Foshan) (Ilustración 53). En esta obra, de nuevo encontramos el mismo movimiento en diagonal que conecta las dos distancias de la pintura, pero a diferencia de la anterior, el comienzo del paseo viene marcado por la ausencia de personajes. La puerta y el pino tumbado de la esquina inferior derecha invitan a la mirada a continuar hacia dentro, por el camino que nos lleva hacia el kiosco. Allí un personaje observa tranquilamente el espectáculo natural de las montañas extinguiéndose en los vacíos de la niebla. La transición entre las dos distancias que presenta la composición se enfatiza y se armoniza con la introducción de este personaje que invita al espectador a participar de la serena contemplación del silencioso espectáculo que está aconteciendo.

Como vemos, en este tipo de pequeñas composiciones,³⁷⁰ se plantea un viaje y un paseo condensado. La propia simplicidad y tamaño tanto de la obra como de la economía formal a la hora de representar los elementos de la composición del paisaje nos hablan de esta voluntad de

³⁷⁰ Este tipo de pequeñas composiciones recibe el nombre de 小品 *xiao pin* y es característico de la dinastía Song del Sur que contrasta con las grandes vistas como la que hemos visto de Guo Xi que pertenece más al estilo de la dinastía Song del Norte.

plasmación de un instante. El viaje se planteará de una manera más compleja en la pintura de rollo horizontal. Ésta da pie a la representación de un mayor número de variaciones narrativas y de enlaces entre las distintas escenas. El formato de rollo horizontal permite disponer los elementos en una estructura que enfatiza el carácter de lectura, como si de una composición literaria se tratara. Así, la ilustración de composiciones literarias de poemas en prosa se verá facilitada, al no tener que condensar las escenas del poema en un espacio reducido, y poder transportar con mayor facilidad la narración temporal sujeta a la composición literaria.

Uno de los poemas en prosa que más será objeto de ilustraciones por parte de pintores, será el segundo poema en prosa *Qibi fu* 赤壁賦³⁷¹ de Su Shi. En éste se narra una excursión por el paisaje histórico del Acantilado Rojo que en tiempos de la dinastía Han fue el escenario de una famosa batalla. Sin embargo, lo que se narra en el poema, más que referencias a los hechos históricos ocurridos, es la búsqueda de las presencias sagradas del paisaje y la reflexión filosófica acerca del tiempo y el cambio continuo al que esta sometido el universo. Las presencias de los habitantes de ese paisaje, como la manifestación de una garza, son signos de esa presencia sagrada de los inmortales que luego aparecerán en sueños, un instante de mágica presencia que se volatiliza en las evocaciones que tienen lugar en el tiempo onírico.

El análisis de dos pinturas que tienen como temática la ilustración del segundo poema en prosa *Qibi fu*, nos puede ayudar a ver otra

³⁷¹ *El Acantilado Rojo.*

dimensión del tema del paseo y el viaje por el paisaje. Una dimensión que nos transporta del viaje poético y literario hacia la evocación pictórica de éste. Un juego de ecos y reflejos en los que el espectador recrea esas imágenes del poema literario a través del paseo y el viaje que plantea la puesta en imágenes del mismo.

La primera ilustración es una pequeña composición pictórica atribuida a Li Song, (en el Museo de arte Nelson –Atkins en Kansas) (Ilustración 54), que al igual que en las anteriores composiciones, plantea una estructura marcada por una línea diagonal que va desde la barca en donde navegan los personajes, hasta la masa de rocas de la esquina superior izquierda. El pintor ha elegido el momento del poema en el que están navegando por el río, maravillados por el paisaje, y que es previo al avistamiento de la garza como símbolo del inmortal y el encuentro con esa presencia sagrada del paisaje.

Esta condensación de espacio, lleva a la elección del momento que el pintor considera cumbre de toda la composición literaria, como resumen que plasma todo el espíritu de la búsqueda que plantea el viaje del poema. No así ocurre con la ilustración en rollo horizontal que tenemos en la pintura atribuida a Qiao Zhongchang 喬仲昌 (Finales siglo XI –1125) (en el Museo de arte Nelson– Atkins, Kansas) en donde la estructura que plantea el formato en rollo horizontal da pie a que se puedan representar las distintas escenas del poema en su estructura temporal. Las distintas escenas y su correspondencia con el texto son descritas así por Jerome Silbergeld:

“The nine inscribed scenes show: 1) Su and two friends walking back to his home at Lin ´gao, inspired by the moonlight and equipped with some freshly caught fish (Ilustración 55) ; 2) back home, Su ´s wife providing a jug of wine that she saved for just such occasion (Ilustración 56); 3) Su and friends seated at the foot of the Red Cliff, overlooking the river; 4) the poet ascending the cliff, something not undertaken in his first excursion; 5) the rugged mountain-side scenery depicted, sans Su Shi, in accord with the three-word inscriptions “[rocks like] crouching tigers and leopards”(Ilustración 57); 6) again without showing the poet....a view down into the Hall of Bingyi, the river god, into which Su gives a long whistle and is startled by the “mountain ´s moan, the responsive of the valley”. Then retreats down the cliff; 7) the poet and friends, back in their boat, continuing their journey when overtaken by a large crane flying out of the east (Ilustración 58); 8) home again, Su shown twice, once in bed dreaming, and once seated with two Daoist in feathered robes, whom he realizes had appeared earlier as cranes flying past his boat (Ilustración 59); 9) the poet waking to seek these Daoist spirits at his door but realizing they are nowhere to be found.”³⁷²

Ésta pintura sigue muy de cerca el texto del poema, de manera que alguien que lo haya leído puede reconocer en seguida las escenas a la que se está refiriendo. Por otra parte, éste sigue un modelo narrativo de compartimentación de las escenas en una especie viñetas, técnica que

³⁷² SILBERGELD J, Back to the Red Cliff: reflections on the narrative mode in early literati landscape painting. (1995); p.23.

provenía de la dinastía Tang y que fue ampliamente usada para poner en imágenes parábolas budistas. Pero lo que nos interesa resaltar es como a través de esta estructura narrativa del rollo horizontal, el tema del viaje y de la excursión nos introduce dentro de una secuencia temporal, que, a diferencia de la estructura de rollo vertical, permite un mayor desarrollo de la contemplación de las escenas que tienen lugar en un paseo por el paisaje. Si, en la estructura vertical, el paisaje se avista en el instante que dirige la mirada por los distintos puntos de visión que plantea el pintor, en el rollo horizontal, al ser éste desenrollado poco a poco, permite trasladar de manera más fiel la sucesión temporal de un paseo real por el paisaje y aumentar la expectativa sobre las escenas aún no mostradas en el proceso de desenrolle de la pintura. La imaginación puede volar así con facilidad por los espacios pictóricos y recorrer los espacios del viaje por el paisaje literario o por el paisaje de la pintura.

En este apartado hemos intentado mostrar de la mejor manera posible, las distintas facetas de este paseo y este viaje por el paisaje poético, religioso o pictórico. El viaje por la pintura, el paisaje literario, el espacio poético, el paisaje religioso o el paisaje como técnica de meditación, todos ellos se plantean, en sus distintas dimensiones, como otra manera de unión con el Tao y la naturaleza, una unión y una comunión que esta sujeta a diferentes dimensiones, la religiosa, la mística, la poética o la narrativa, dimensiones éstas que aunque en este apartado las hemos mostrado separadas, en muchas ocasiones se mezclaran dando lugar a una rica tradición cultural que es difícil dividir en compartimentos. Con

todo, terminar analizando el viaje y el paseo por el paisaje es una buena manera de acabar con el recorrido emprendido en este trabajo sobre el paisajismo tradicional chino. Terminar un viaje con el análisis de otro viaje, en realidad, es no terminar nunca el viaje, el paisajismo tradicional chino presenta aún muchas facetas y dimensiones que no hemos abarcado en este trabajo, es bueno pues, terminar nuestro paseo por el paisaje señalando las vías, los caminos, los vacíos que hemos dejado para que estos puedan ser continuados en otro viaje a través de los laberintos montañosos del paisajismo tradicional de China.

CONCLUSIONES

Como colofón al trabajo de tesis doctoral, será necesario redactar unas conclusiones en pos de una mayor claridad para la comprensión de los objetivos marcados en la investigación.

En el desarrollo de la investigación hemos partido de una premisa muy concreta: el paisajismo en China es un fenómeno multifacético y polimórfico que impregna numerosas esferas de los fenómenos culturales de China, sin ceñirse exclusivamente al fenómeno del jardín como tal. Se ha intentado, pues, englobar la práctica del paisajismo dentro de una amplia perspectiva que incluya las manifestaciones culturales que se encuentran en el campo de la literatura y la poesía de paisaje, la historia de las religiones, la filosofía y por supuesto la pintura de paisaje.

De esta manera, hemos visto como en la China antigua, ya desde los períodos de conformación de su idiosincrasia cultural, se utilizaron imágenes naturales e imágenes de paisaje para expresar ideas dentro del campo de la teoría literaria y la poesía, la mitología, cosmología y distintas religiones como el budismo y el taoísmo. Todas estas imágenes utilizadas en los distintos fenómenos culturales, si bien no pertenecen estrictamente a la práctica del paisajismo entendido de una

manera reduccionista (esto es solo referente al diseño de los jardines), sí conforman una especie de estrato profundo, un subconsciente del paisaje que es la raíz y la fuente de la que partirán el paisajismo y la representación del paisaje. Dos conceptos serán fundamentales para entender el funcionamiento de este subconsciente del paisaje: la unidad y el centro.

Unidad con el Tao a través del posicionamiento en ese espacio central, punto de condensación de las energías del cosmos, en el que el sabio y el soberano son las figuras que habitarán y utilizarán esa posición para alcanzar tanto la armonía individual como la social.

El paisaje a través de la imagen de la montaña y la imagen del agua será entendido como el espacio central, el punto eje espiritual en el que tiene lugar la unión del sabio con el Tao o el punto en donde el emperador gobierna siguiendo las leyes del Cielo en armonía con ese mismo Tao.

De esta manera la imagen del centro da pie a una concepción centralizada que imbuje numerosas facetas del urbanismo, el diseño arquitectónico y de jardines manifestándose tanto en el diseño de las ciudades, el diseño de los jardines imperiales y los jardines privados.

La centralización en torno a un eje longitudinal será característica del trazado de las ciudades capitales y los jardines imperiales, creando una suerte de espacio retórico que gira y enfatiza la imagen del emperador como figura que, situada en el centro como enlace entre el cielo y la tierra, es garante del orden del cosmos y de la unión entre los distintos estratos sociales.

La centralización que llamamos atomizada responderá más al diseño de los jardines privados y consistirá en la señalización de puntos privilegiados para contemplar el paisaje que vienen marcados por estructuras arquitectónicas como pabellones, kioscos, puentes o plataformas.

La imagen del centro también conforma una superestructura ideológica que será utilizada tanto por la figura del emperador en el diseño de sus jardines privados como por la clase de los letrados. El análisis que hemos hecho a través de la comparación del jardín imperial de *Gen Yue* y el jardín de Sima Guang *Dule Yuan* son dos ejemplos que muestran como el aparato de propaganda que utilizó el sistema imperial en China incluía el diseño de los jardines como una importante baza, aun cuando su imagen y la estructura de gobierno estén profundamente debilitadas como es el caso que hemos analizado. Por otro lado la imagen del centro ideológico tomará connotaciones morales en el diseño del jardín de letrados, en donde el paisaje será la metáfora del buen gobierno y del discurrir armónico de la sociedad ideal. A su vez será también utilizado como arma política en el concepto de retiro que enfatiza el heroísmo del letrado confuciano que, ante la corrupción y el mal gobierno, decide retirarse como un acto heroico que aumente su prestigio moral y así, desde fuera del gobierno, intentar seguir influyendo en la esfera secular.

Vimos también que la imagen del centro expresada a través de la montaña primordial, es el lugar donde el sabio alcanza la unidad con el Tao. Esta imagen dará pie al desarrollo de múltiples asentamientos

dentro de las montañas consideradas sagradas por la potencia y la energía que de éstas emanan. Este tipo de asentamientos, monasterios, abadías y templos tanto taoístas, budistas como confucionistas, engendra una tipología de arquitectura concebida en pos de la armonía y la unidad con el Tao. A su vez, el espacio de la montaña sagrada da pie a un sinfín de experiencias que engloban al paisaje en una significación polimórfica que engloba multitud de significaciones: desde la experiencia mística de unión con el Tao o la iluminación budista, hasta la experiencia lúdica del viaje o la masificación turística, experiencias que más que negarse así mismas se complementan imbuyendo el espacio del paisajismo dentro de una dimensión dialéctica y no unívoca.

Una vez vistas las implicaciones del concepto de centro en el paisajismo ha sido necesario analizar como la práctica de la pintura de paisaje y la poesía será concebida en una de sus múltiples facetas al mismo nivel que las prácticas y las técnicas de higiene mental y el cultivo del Tao.

Esta concepción se manifiesta tanto en las técnicas y en la concepción del acto pictórico que girará en torno al concepto de pincelada espontánea. La teoría de la pintura de letrados será la que formule el concepto más ampliamente y será llevado a sus últimas consecuencias por pintores *chan* y expresionistas que utilizaron la técnica de la ruptura de la tinta como una completa radicalización del concepto de pincelada espontánea y unión con el Tao.

Si bien la pincelada espontánea gira en torno al concepto de *ziran*, el paseo y el viaje poético y pictórico nos llevan hacia el concepto de *yijing*.

A través de la interiorización de las imágenes del paisaje se crea un espacio o una atmósfera mental de sentido en donde se busca la unión del sujeto con el paisaje. Ya desde la época de la Seis Dinastías el paseo por el paisaje y la pintura surgida de esta experiencia eran concebidas como medios tanto de meditación como de expresión de contenidos narrativos de tipo religioso. Posteriormente, la obra del Wang Wei, *Wang chuan zi*, es un ejemplo indiscutible que permite ver el funcionamiento y la creación de esta imagen y atmósfera mental, en imágenes del paisaje que trascienden el sujeto y el paisaje llevando siempre a la mente hasta la experiencia de un estado de paz y serenidad. A partir de esta experiencia de comunión a través del viaje poético, la pintura de paisaje tanto a nivel de textos teóricos como a nivel compositivo y formal será concebida según este modelo de viaje mental e imaginario por la pintura. Tanto en las composiciones de pintura en rollo vertical como en rollo horizontal se planteará a través de su estructura formal este viaje de la mirada por la pintura, si bien será en las estructuras de rollo horizontal en donde alcance mayor eficacia y desarrollo.

Por último, hay que decir que este trabajo representa un acercamiento al fenómeno cultural del paisajismo desde unas perspectivas muy concretas y en ningún caso un acercamiento enciclopédico. Lo que hemos pretendido es ver como estos aspectos que hemos analizado han ido funcionando a lo largo de la historia de China para abrir el camino para unos estudios más concretos en cuanto al período de tiempo abarcado como en su temática. También hemos pretendido demostrar

como el paisajismo chino tuvo en uno de sus más altos ideales la creación de un espacio de la armonía y la paz mental. Creemos que en una época como la nuestra, en la que el índice de suicidios supera el de ninguna otra civilización en la historia mundial, este mensaje de paz y de serenidad mental es algo a lo que nuestros oídos no pueden permanecer por más tiempo ciegos. Las aportaciones que desde el paisajismo tradicional chino se puedan hacer a la contemporaneidad son muchas y queremos sirva nuestro trabajo como una modesta contribución a este desarrollo y aplicación.

TEXTOS ORIGINALES CHINOS

TEXTO 1

道德经 二十五章

有物混成
先天地生
寂兮寥兮
獨立不改
周行而不殆
可以为天地母
吾不知其名
字之曰道
强为之名曰大
大曰逝
逝曰遠
遠曰反[...]

LAO Zi, *Dao de jing, Lao Zi the book of Tao and teh*. Cap 25; p.130.

TEXTO 2

道德经 五十六章

[...] 塞其兑
閉其門

挫其銳
解其紛
和其光
同其塵
是謂玄同[...]

LAO Zi, *Dao de jing, Lao Zi the book of Tao and teh*. Cap 56; p.230.

TEXTO 3

道德经 四十二章

道生一
一生二
二生三
三生萬物[...]

LAO Zi, *Dao de jing, Lao Zi the book of Tao and teh*. Cap 42; p.188.

TEXTO 4

道德经 十四章

視之不見，名曰夷，
聽之不聞，名曰希，
搏之不得，名曰微。
此三者不可致詰，
故混而為一。

LAO Zi, *Dao de jing, Lao Zi the book of Tao and teh*. Cap 14; p.94.

TEXTO 5

道德经 四十章

反者道之動 , [...]

LAO Zi, *Dao de jing, Lao Zi the book of Tao and teh*. Cap 40; p.182.

TEXTO 6

道德经三十九

昔之得一者 —
天得一以清 ,
地得一以寧 ,
神得一以靈 ,
谷得一以盈 ,
萬物得一以生 ,
侯王得一以为 天下貞。
其致之也 , [...]

LAO Zi, *Dao de jing, Lao Zi the book of Tao and teh*. Cap 39; p.178.

TEXTO 7

庄子: 十章外篇

子独不知至德之世乎？

ZHUANG Zi, *Baihua Zhuang Zi*, Cap 10; p.126.

TEXTO 8

道德经 五十一

道生之，

德畜之，

物形之，

勢成之。

是以萬物莫不尊道而贵德。

道之尊，

德之贵，

夫莫之命而常自然。

故

道生之，

德畜之，

長之育之，

亭之毒之。

养之复之，

生而不有，

为而不恃，

长而不宰，

是謂玄德。

LAO Zi, *Dao de jing, Lao Zi the book of Tao and teh*. Cap 51; p.210.

TEXTO 9

庄子: 十二章外篇

“至德之世，不尚贤，不使能；上如标枝，民如野鹿；端正而不知以为义，相爱而不知以为仁，实而不知以为忠，当而不知以为言，蠢动而相使，不以为赐。是故行而无迹，事而无传。”

ZHUANG Zi, *Baihua Zhuang Zi*, Cap 12; p.159.

TEXTO 10

庄子: 九章外篇

[...] 故至德之世，其行填填，其视颠颠。当是时也，山无蹊随，泽无舟梁；万物群生，连属其乡；禽兽成群，草木隧长。是故禽兽可系羁而游，鸟鹊之巢可攀援而窥。

夫至德之世，同与禽兽居，族与万物并[...] 同乎无知，其德不离；同乎无欲，是谓素朴，素朴而民性得矣。

ZHUANG Zi, *Baihua Zhuang Zi*, Cap 9; p.118.

TEXTO 11

红楼梦: 十七回

遂命开门，只见迎面一带翠嶂挡在前面。众清客都道：“好山，好山！贾政道：“非此一山，一进来园中所有之景悉入目中，则有何趣。”众人道：“极是。非胸中大有邱壑，焉能想及此。”

CAO X, Q, *Hong lou meng*, Cap 17; p. 226.

TEXTO 12

庄子: 七章内篇

南海之帝为倏，北海之帝为忽，中央之帝为浑沌。倏和忽时相遇于浑沌之地，浑沌待之甚善。倏和忽谋报浑沌之德，曰：“人皆有七窍以视听食息，此独无有，尝试凿一窍。”日凿一窍，七日而浑沌死。

ZHUANG Zi, *Baihua Zhuang Zi*, Cap 7; p.104.

TEXTO 13

道德经 四章

道冲，
 而用之或不盈。
渊兮，
 似萬物之宗。
挫其銳，
解其紛；
和其光
同其塵；
湛兮，
 似或存。
吾不知誰之子，
象帝之先。

LAO Zi, *Dao de jing, Lao Zi the book of Tao and teh*. Cap 4; p.68.

TEXTO 14

道德经 六章

谷神不死，
是謂玄牝。
玄牝之門，
是謂天地根。
綿綿若存，
用之不勤。

LAO Zi, *Dao de jing, Lao Zi the book of Tao and teh*. Cap 6; p.72.

TEXTO 15

庄子: 十二章外篇

淳芒将东之大壑，适遇苑风于东海之滨。苑风曰：“子将奚之？”曰：“将之大壑。”曰：“奚为焉？”曰：“夫大壑之为物也，注焉而不满，酌焉而不竭 [...]

ZHUANG Zi, *Baihua Zhuang Zi*, Cap 12; p.157.

TEXTO 16

雪心赋正解

胎，指穴言，犹如妇人之怀胎[...]夫山之结穴为胎，有脉气为息，气之藏聚为孕，气之生动为育，犹如妇人有胎，有息，能孕，能育。

TEXTO 17

庄子: 十一章外篇

故余将去女，入无穷之门，以游无极之野。吾与日月参光，吾与天地为常。

ZHUANG Zi, *Baihua Zhuang Zi*, Cap 11; p.136.

TEXTO 18

列子:五章

江浦之间生麽虫，其名曰焦螟，群飞而集于蚊睫，弗相觸也。栖宿去来，蚊弗觉也。離朱，子羽方画拭眦扬眉而望之，弗见其形; [...] 唯黄帝与容成子居空峒之上，同齋三月，心死形废; 徐以神视，块然见之，若嵩山之阿; 徐以气听，砰然闻之，若雷霆之声。

Lie Zi, *Lie Zi yi zhu* (*Lie Zi* anotado y con la traducción al chino moderno), Cap 5; p.116.

TEXTO 19

庄子: 二十二章外篇

[...] 以无内待问穷，若是者，外不观乎宇宙，内不知乎大初，是以不过乎昆仑，不游乎太虚。

ZHUANG Zi, *Baihua Zhuang Zi*, Cap 22; p.294.

TEXTO 20

列子:五章

渤海之东不知几亿万里，有大壑焉，宽惟无底之谷，名曰歸墟。八弦九野之水，天汉之流，莫不注之，而无增无减焉。其中有五山焉；一曰岱舆，二曰员峤，三曰方壶，四曰瀛洲，五曰蓬莱。其山高下周旋三万里，其顶平处九千里。山之中间相去七万里，以为邻居焉。其上台观皆金玉，其上禽兽皆纯縞。珠玕之树皆丛生，华实皆有滋味，食之皆不老不死。所居之人皆仙圣之种，一日一夕飞相往来者，不可数焉。而五山之根无所连箸，常随潮波上下往还，不得暂峙焉。仙圣毒之，诉之于帝。帝恐流于西极，失群仙圣之居，乃命禺强使巨鳌十五举首而戴之。迭为三番，六万岁一交焉。五山始峙而不动。

Lie Zi, *Lie Zi yi zhu* (*Lie Zi* anotado y con la traducción al chino moderno), Cap 5; p.116.

TEXTO 21

庄子:一章内篇

藐姑射之山，有神人居焉，肌肤若冰雪，绰约若处子。不食五谷，吸风饮露。乘云气，御飞龙，而游乎四海之外。其神凝，使物不疵疠而年谷熟。

ZHUANG Zi, *Baihua Zhuang Zi*, Cap I; p.9.

TEXTO 22

列子:二章

列姑夜山在海河洲中，山上有神人焉，吸风饮露，不食五谷；心如渊泉，形如处女；[...] 阴阳常调，日月常明，四时常若，风雨常均 [...]

Lie Zi, *Lie Zi yi zhu* (*Lie Zi* anotado y con la traducción al chino moderno), Cap 2; p.29.

TEXTO 23

列子:三章

别日升于昆仑之丘，以观黄帝之宫，而封之以诒后世。遂宾于西王母，觴于瑶池之上。西王母为王谣，王和之，其辞哀焉。

Lie Zi, *Lie Zi yi zhu* (*Lie Zi* anotado y con la traducción al chino moderno), Cap 3; p.70.

TEXTO 24

说文解字:

“台, 观四方而高者”

TEXTO 25

国语

灵王为章华之台, 与伍举升焉. 曰: “台美夫!”

TEXTO 26

洛阳伽蓝记

出凌云台 (在瑶光寺内) 俯临朝市, 目极京师, [...] 楼下有儒林馆, 延宾堂, 形制并如清暑殿。土山钓台, 冠于当世。斜峰入牖, 曲沼环堂。

TEXT0 27

杜甫: 草堂

台亭随高下，敞豁当清川。

TEXT0 28

卢鸿: 嵩山十志十首

倒景台者，盖太室南麓，天门右崖，杰峰如台，气凌倒景。

登路有三处可憩，或曰三休台。

TEXT0 29

白居易: 吾庐

平台高数尺，台上结茅茨。

东西疏二牖，南北开两扉。

TEXT0 30

吴自牧: 梦粱录

俯瞰西湖，高挹两峰；亭馆台榭，藏歌贮舞；

四时之景不同，而乐亦无穷矣。

TEXTTO 31

南渡行宫记

山下一溪萦带，通小西湖。

TEXTTO 32

庄子：一章内篇

北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也。化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其千里也；怒而飞，其翼若垂天之云。是鸟也，海运则将徙于南冥。南冥者，天池也。

蜩与学鸠笑之曰：“我决起而飞，枪榆枋，时则不至而控于地而已矣，奚以之九万里南为？”

ZHUANG Zi, *Baihua Zhuang Zi*, Cap I; p.3-4.

TEXTTO 33

苏轼：六月二十日望湖楼醉书钦定四库全书

黑云翻墨未遮山，

白云跳珠乱入船。

卷地风来忽吹散，

望湖楼下水如天。

WU Zhizheng, *Song shi chao* (1993); p.404.

TEXTO 34

苏轼: 和文与可洋州园池·望云楼

阴晴朝暮几回新，

已向虚空付此身。

出本无心归亦好，

白云还似望云人。

TEXTO 35

杜甫: 望岳

岱宗夫如何？

齐鲁青未了。

造化钟神秀，

阴阳割昏晓。

荡胸生层云，

决眦入归鸟。

会当凌绝顶，

一览众山小。

TEXTO 36

王之涣：登鹳雀楼

白日依山尽，

黄河入海流。

欲穷千里目，

更上一层楼。

TEXTO 37

赵嘏：江楼书感

独上江楼思渺然，

月光如水水连天。

同来玩月人何处？

风景依稀似去年。

TEXTO 38

王维：临湖亭

轻舸迎上客，

悠悠湖上来。

当轩对樽酒，

四面芙蓉开。

TEXTO 39

王维：竹里馆

独坐幽篁里，

弹琴复长啸。

深林人不知，

明月来相照。

TEXTO 40

李白：独坐敬亭山

众鸟高飞尽，

孤云独去闲。

相看两不厌，

只有敬亭山。

TEXTO 41

李白: 望庐山瀑布

日照香炉生紫烟，
遥看瀑布挂前川。
飞流直下三千尺，
疑是银河落九天。

TEXTO 42

葛洪: 抱朴子内篇: 登涉

上士入山，持《三皇内文》及《五岳真形图》 [...]

太华之下，白骨狼藉。[...] 入山而无术，必有患害。或被疾病及伤刺，及惊怖不安；或闻异声；或今大木不风而自摧折，岩石无故而堕落，打击煞人[...] 不可轻入山也。

GE Hong, *Baopu zi neipian quanyi*, Cap 17; p.424.

TEXTO 43

张彦远: 历代名画

夫画者成教化，助人伦，穷神变，测幽微。

TEXTO 44

姚最：續画品

立万象於胸怀。传千祀於毫翰。

TEXTO 45

黄庭坚：

夫吳生之起其师，得於心也，故无不妙；张长史之不治它枝，用智不分也，故能入於神。夫心能不牽於外物，则其天守全，万无森然出於一镜。岂待含墨吮笔盘礴而后为之哉？故余谓臻欲得妙於笔，當得妙於心。

TEXTO 46

苏辙：

与可听，然而笑曰：夫予之所好者道也，放乎竹矣。始予隐乎崇山之阳，庐乎脩竹之林，视听漠然，无概乎予心。朝与竹乎为游，[暮]与竹乎为朋，饮食乎竹间，偃息乎竹阴。观竹之变也，多矣 [...] 此则竹之所以为竹也。始也余见而悦之，今也悦之而不自知也。忽乎忘笔之在手，与纸之在前，勃然而兴而脩竹森然，虽天造之无朕，亦何以异於兹焉？

TEXTO 47

苏轼：

与可书竹时，

见竹不见人；
岂独不见人，
嗒然遗其身。
其身与竹化，
无穷出清新。
庄周世无有，
谁知此凝神。

TEXTO 48

庄子: 三章内篇

庖丁为文惠君解牛，手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然响然，奏刀騞然，莫不中音。[...] 文惠君曰：“嘻，善哉！技盖至此乎？”

庖丁释刀对曰：臣之所好者道也，进乎技矣。始臣之解牛之时，所见无非牛者。三年之后，未尝见全牛也。方今之时，臣以神遇而不以目视，官知止而神欲行。依乎天理，批大却，导大窾，因其固然。技经肯綮之未尝，而况大辄乎！[...] 彼节者有间，而刀刃者无厚；以无厚入有间，恢恢乎其于游刃必有余地矣。

ZHUANG Zi, *Baihua Zhuang Zi*, Cap III; p.38.

TEXTO 49

张彦远: 历代名画

画尽意在，所以全神气也。昔张芝学崔瑗杜度草书之法，因而变之，以成今草书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断。[...] 世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断。故知书画用笔同法。陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦。张僧繇点曳斫拂，依卫夫人笔陈图。一点一画，别是一巧。

TEXT0 50

张彦远: 历代名画

是故知书画异名而同体也。

TEXT0 51

韩驹

学诗当如初学禅，
未悟且遍参诸方；
一朝悟罢正法眼，
信手拈出皆成章。

TEXT0 52

吴可:

学诗浑似学参禅，
竹榻蒲团不计年；
直待自家都了得，
等闲拈出便超然。

TEXT0 53

石涛: 画语录

夫画天下变通之大法也，山川形势之精英也，古今造物之陶冶也，阴阳气度之流行也。借笔墨以写天地万物，而陶泳乎我也。

SHI Tao, *Hua yu lu*. (trad.) Ryckmans P. *Les « Propos sur la peinture » de Shih-t'ao*. Cap 3; p.134.

TEXTO 54

石涛: 画语录

笔与墨会，是为絪縕；絪縕不分，是为混沌。[...] 得笔墨之会，解絪縕之分，作
關混沌手 [...]

在于墨海中立定精神，笔锋下决出生活，尺幅上换去毛骨，混沌里放出光明 [...]
自一以分万，自万以治一。化一而成絪縕，天下之能事毕矣。

SHI T, *Hua yu lu*. (trad.) Ryckmans P. *Les « Propos sur la peinture » de Shih-t'ao*. Cap 7 ; p.142.

TEXTO 55

石涛: 画语录

一画者，众有之本，万象之根；见用于神，藏用于人，而世人不知 [...]

此一画收尽鸿濛之外，即亿万万笔墨，未有不始于此 [...]

腕不虚则画非是，画非是则腕不灵。动之以旋，润之以转，居之以旷。出如截，
入如揭。能圆能方，能直能曲，能上能下。左右均齐，凸凹突兀，断截横斜 [...]
信手一挥，山川、人物 [...] 人不见其画之成，画不违其心之用。

盖自太朴散而一画之法立矣。一画之法立而万物著矣。我故曰：“吾道一以贯之。”

SHI T, *Hua yu lu*. (trad.) Ryckmans P. *Les « Propos sur la peinture » de Shih-t'ao*. Cap. 1; p.129-130.

TEXTO 56

石涛: 画语录

以一画测之，即可参天地之化育也。[...] 我有是一画，能贯山川之形神。

SHI T, *Hua yu lu*. (trad.) Ryckmans P. *Les « Propos sur la peinture » de Shih-t'ao*. Cap. 8; pp.143-144.

TEXTO 57

石涛: 画语录

夫一画含万物于中。画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心。如天之造生，地之造成，此其所以受也。

然贵乎人能尊，得其受而不尊，自弃也；得其画而不化，自缚也。夫受：画者必尊而守之，强而用之，无间于外，无息于内。《易》曰：“天行健，君子以自强不息。”此乃所以尊受之也。

SHI T, *Hua yu lu*. (trad.) Ryckmans P. *Les « Propos sur la peinture » de Shih-t'ao*. Cap 4 ; p.136.

TEXTO 58

石涛: 画语录

[...] 任不在笔，则任其可传；任不在墨，则任其可受；任不在山，则任其可静；任不在水，则任其可动；任不在古，则任其无荒；任不在今，则任其无障。是以古今不乱，笔墨常存，因其泱洽斯任而以矣。然则此任者，诚蒙养生活之理，以一治万，以万治一，不任于山。

不任于水，不任于笔墨，不任于古今，不任于圣人。是任也，是有其资也。

SHI T, *Hua yu lu*. (trad.) Ryckmans P. *Les « Propos sur la peinture » de Shih-t'ao*. Cap 18 ; p.166.

TEXTO 59

王维: 文杏馆

文杏裁为梁，

香茅结为宇。

不知栋里云，

去作人间雨。

TEXT0 60

王维：斤竹岭

檀栾映空曲，

青翠漾涟漪。

暗入商山路，

樵人不可知。

TEXT0 61

王维：鹿柴

空山不见人，

但闻人语响。

返景入深林，

复照青苔上。

TEXT0 62

王维：北垞

北垞湖水北，

杂树映朱栏。

逶迤南川水，

明灭青林端。

TEXT0 63

王维: 栾家濑

飒飒秋雨中，

浅浅石溜泻。

跳波自相溅，

白鹭惊复下。

TEXT0 64

郭熙:

世之笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆入妙品。但可行可望不如可居可游之为得。

TEXT0 65

苏轼:

[...]小桥野店依山前，

行人稍渡乔木外，

渔舟一叶江吞天。

使君何从得此本，

点缀毫末分清妍。

不知人间何处有此境，

径欲往置二顷田[...]

WU Zhizheng, *Song shi chao* (1993); p.443.

BIBLIOGRAFÍA:

BIBLIOGRAFÍA EN LENGUAS OCCIDENTALES:

HISTORIA DEL ARTE CHINO: OBRAS GENERALES:

- CERVERA I, *El arte chino. I Y II* Madrid, Historia 16, 1989 y 1992
- CERVERA I, *Arte y cultura en China, conceptos, materiales y términos de la A a Z*. Barcelona, Serbal, 1997.
- CLUNAS C, *Art in China*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1997.
- GARCÍA- ORMAECHEA C, *Historia del arte oriental* Barcelona, Planeta, 1995.
- GARCÍA- ORMAECHEA C, *Las claves del arte oriental* Barcelona, Arín, 1988
- FADÓN P, *Breve historia de la caligrafía china*. Madrid, Historia viva, 2002.
- FAHR B, (ed), *Ostasiatische Kunst*. Köln, Könemann, 1999. (trad) *El arte asiático*. Barcelona, Könemann, 2000
- KITAURA Y, *Historia del arte de China*, Madrid, Cátedra, 1991.
- PALUDAN A, *The Chinese spirit road: The classical tradition of stone tomb statuary*. New Haven & London, Yale University Press, 1991.
- SICKMAN L, and SOPER A, *The art and architecture of China*. Harmondsworth, Penguin Books, 1971.
- SULLIVAN M, *The arts of China*. Berkeley, London, University of California Press, 1977.
- WU H, *Monumentality in early Chinese art and architecture*. Stanford, Stanford University Press, 1995.

HISTORIA GENERAL:

- BOL P, *This culture of ours, Intellectual Transitions in T'ang and Sung China*. California, Stanford University Press, 1992.
- BOSSLER B, *Powerful relations. Kinship, status, & the state in Sung China (960-1279)*. Cambridge, Mass.. Council on East Asian Studies, Harvard University. London. Harvard University Press, 1998.
- CHAFFEE J, *Branches of heaven. A history of the imperial clan of Sung China*. Cambridge, Mass.. London, Harvard University Press, 1999.
- CHING J, *Mysticism and Kingship in China*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- EBREY P, BUCKLEY, & BICKFORD M, *Emperor Huizong and late northern Song China the politics of culture and the culture of politics*. Cambridge, Harvard University Press, 2006.
- EBERHARD W, *A History of China*. Berkeley, University of California Press, 1977.
- FAIRBANK J, *The Cambridge History of China*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- FOLCH D, *La construcción de China: el período formativo de la civilización china* Barcelona, Península, 2002.
- GARCÍA S, *Historia de China: día a día en la China milenaria*. Madrid, Libsa, 2005.
- GERNET J, *La Chine ancienne des origines al` empire*. Paris, PUF, 1964.
- GERNET J, *La vie quotidienne en Chine à la vielle de l`invasion mongole, 1250-1276*. Paris, Hachette, 1959. (trad) *La china imperial en la víspera de la invasión de los mongoles 1250-1276*, Buenos Aires, Vergara, 1992.

- GERNET J, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1972, (trad) *El mundo chino*, Barcelona, Crítica, D.L. 1991

- HAEGER J, *Crisis and prosperity in Sung China*. Tucson, University of Arizona Press, 1975.

- HYMES R, P, and CONRAD SCH (ed), *Ordering the world: Approaches to State and society in Sung Dynasty China*. Berkeley: University of California Press, 1993.

- LIU T, C, J, *Reform in Sung China, Wang An -shih (1021-1086) and his new policies*. Massachusetts, Harvard University Press, 1959.

- LOEWE M, *Every day in early imperial China*. New York, Harper &Rowe, 1968.

- LOEWE M, *Imperial China, the historical background to the modern age*. Londres, George Allen & Unwin. 1966. (trad) *La China imperial*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.

- NEEDHAM J, *The grand titration: Science and society in east and west*. London 1969. (trad) *La gran titulación : ciencia y sociedad en Oriente y Occidente Madrid* : Alianza, D.L. 1977

- MURRAY J, K, The role of Art in the Southern Sung Dinastic Revival *Bulletin of Sung Yuan Studies* 18, Albany, 1986, pp. 41-59.

- TAO J, The barbarians of northerners: Northern Sung images of the Khitans. En *China among Equals. The Middle Kingdom and its Neighbors, 10th-14th Centuries* Morris Rossabi (ed). Berkeley, University of California Press, 1983.

- WALTON L, A, *Academies and society in Southern Sung China*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 1999.

PINTURA CHINA:

- ACKER W, R, D, *Some T'ang and preT'ang texts on Chinese painting*. Sinica Leidensia. Leiden, 1954.

- BARNETO R, *Alma y materia: poesía y caligrafía china*, Madrid, Miraguano, 2005.

- BIKFORD M, *Ink plum: the making of a Chinese Scholar- Painting genre*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

- BUSH S, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'í-ch'ang (1555-1636)* Cambridge, Harvard-Yeching Institute Studies 27, Harvard University Press, 1971.

- CAHILL J, *La peinture chinoise*. Geneve, Skira, 1977.

- CAHILL J, *The Franklin D Murphy lectures IX, three Alternatives Histories of Chinese Painting*. Spencer Museum of art, University of Kansas, 1988.

- CAHILL J, *The lyric journey, poetic painting in China and Japan*. Massachusetts Harvard University Press, 2002.

- CAHILL J, *An index of early Chinese painters and paintings*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1980.

- CAHILL J, *The compelling image nature and stile in Seventeenth-Century Chinese painting*. Harvard University Press. Cambridge, 1982.

- CAHILL J, Huang Shan Paintings as Pilgrimage Pictures. En NAQUIN S, FANG YUN C, (ed) *Pilgrims and sacred sites in China*. Los Angeles, 1992, University of California Press, p 246-293.

- CALVIN L, & BRUSH D, *Wang Wei; The painter poet*. Tokio, Charles E. Tuttle Company. 1968.

- CERVERA I, Historia de la pintura China. En *Historia Universal de la Pintura* . Tomo 8, Arte de Extremo Oriente, Madrid, Espasa Calpe, D.L. 1996.
- CERVERA I, Wang Xizhi. En *El Paseante* Número 20-22, Madrid, 1993. p.87.
- CERVERA I, Mi Fu. En *El Paseante* Número 20-22, Madrid, 1993. p.93.
- CERVERA I, Zhu Da. En *El Paseante* Número 20-22, Madrid, 1993. pp.102-103.
- CHAVES J, *The Chinese Painter as poet*. New York, China Institute, 2000.
- CHENG F, *Vide et plein: Le langage pictorial chinois*. Paris, Éditions du Senil, 1979 (trad): *Vacío y plenitud*. Madrid, Siruela, 1993.
- CLUNAS C, *Pictures and visuality in early modern China* New Jersey Princeton University Press 1997.
- EGAN R, Poems on Paintings: Sushih and Huang Tíng-chien *Harvard Journal of Asiatic Studies*. VOL 43, Number 2, December, Cambridge, 1983. pp.413-453.
- FADON P, *Breve historia de la pintura china*, Albolote, Comares, 2006.
- FONG W, C, *Beyond representation: Chinese painting and calligraphy, 8th-14th Century*. New York, Metropolitan Museum of Art and New Haven, Yale University Press, 1992.
- FONG W, C, Toward a Structural analysis of Chinese landscape painting. *Art Journal* 28:4. New York, 1969. pp.388- 397.
- FONG W, C, FU, M, *The wilderness colour of Tao Chi*. The Metropolitan Museum of Art. Greenwich, 1973.

- FONG W, C, On Hsieh Ho's "liu fa". *Oriental Art* 9. London. 1963. pp.243-244.

- FONG W, C, Rivers and mountains after snow (Ciang-shan hsüeh-chi): Atributed to WangWei (A.D 699-759). *Archives of Asian Art* 30-33. New York 1976-77. pp.6-33.

- HARRIST, *Painting and private life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Ligonglin*. Pricenton, Pricenton University Press. 1998.

- HAY J, *Shitao: painting and modernity in early Qing China*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

- HO W, K, Aspects of Chinese Painting from 1100 to 1350. En HO W, K,., *Eight Dynasties of chinese painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and Cleveland Museum of Art*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1980. pp.25-32.

- HO W, K, Li Ch'en and Mainstram of Northen Sung Landscape Painting En *Proceedings of the international Simposium of Chinese Painting*, Tai Pei, National Palace Museum, 1972. pp.251-83.

- HO W, K, The literary concepts of "Picture like (Ju hua)" and "Picture - Idea (Hua i)" in the relationship between poetry and painting. En MURK A, and FONG W, (eds) *Word and Images: Chinese poetry, calligraphy and painting*, New York: Metripolitan Museum of Art; and Pricenton, Pricenton University Press, 1991. pp.359-404.

- KROLL P, W, An addendum to the history of T'ang art: Painting on water. *Journal of the American Oriental Society* 103:3, Ann Arbor, 1983. pp.599-600

- JANG E, Realm of the immortals: Paintings decorating The Jade Hall of the Northern Song. *Ars Orientalis* 22, Michigan, 1972. pp.81-96.

- LEDDEROSE L, Some Taoist elements in the calligraphy of the six dynasties. *T'oung Pao* 70, Leiden, 1984. pp.246-278.

- LEE J, J, Tu Fu's Art Criticism and Han Kan's horse painting. *Journal of the American Oriental Society* 90: 3, Ann Arbor, 1970. pp.449-461.
- LEONG E, J, Transition and transformation in a Chinese painting and a related poem, *Art journal* 31:3, New York, 1972. pp.262- 267.
- LEONG E, J, Space and time in the art of Shen Chou (1427-1509). *Art journal* 36:4, New York, 1977. pp.298-302.
- LEONG E, J, Place and passage in the Chinese Arts: Visual images and poetic analogues. *Critical Inquiry*, 3:2, Chicago, 1976. pp.345-368.
- LIN P, The relationship between intimate scenery and shoal- and waterfowl paintings in the Sung dynasty. En Maxwell K and Judith G (ed): *Art of the Sung and Yuan*, Symposium volume, New York, Metropolitan Museum of Art, 1996. pp.87-107.
- QI G, The relationships between poetry, calligraphy, and painting. En MURK A, and FONG W, (eds), *Word and Images: Chinese poetry, calligraphy and painting*, New York: Metropolitan Museum of Art; and Princeton, Princeton University Press, 1991. pp.11-21.
- NELSON S, E, On through to the beyond: The peach blossom spring as paradise. *Archives of Asian Art* 39, New York, 1986. pp.23-47.
- McCAUSLAND SH, (ed) *Gu Kaizhi and the Admonitions scroll*. London, British Museum Press, 2003.
- MAEDA R, *Two Twelfth century texts on chinese painting*. Michigan Papers in Chinese Studies, no 8. AnnArbor, University of Michigan, Center for Chinese Studies, 1970.
- MALENFER V, M, *Dream journey over Xiao Xiang: Scholar- Amateur landscape painting in Southern Song China (1127-1279)*. Ph.D diss, Harvard University, 1990.

- MARCH B, *Some technical term of chinese painting*. American Council of Learned Societies, Studies in Chinese and Related Civilizations series, no 2, Baltimore, Md 1935, and New York 1969.

- MINNA T, *Landscape experience as visual narrative : Northern Song Dynasty landscape handscrolls in the Li Cheng–Yan Wengui tradition*. Helsinki, Tiedekirja, 2002.

- MURCK A, *Poetry and painting in Song China, The Subtle Art of Dissent*. Massachusetts, Harvard–Yenching Institute Monograph Series, 2000.

- MURCK A, Misty river, layered peaks: Decoding landscape imagery. *East Asian Library Journal* 8 no 2, Princeton, 1998. pp.17–68.

- MURCK CH, *Artist and traditions use of the past in Chinese culture*. The Art Museum Princeton University, Princeton, 1976.

- MURRAY J, K, Ts´ao Hsün and Two Southern Sung History Scrolls. *Ars Orientalis* 15, Michigan, 1985. pp.1–29.

- ORTIZ V, M, The poetic structure of a twelfth–century chinese pictorial dream journey. *Art Bulletin*, vol. LXXXVI, no 2 June, New York, 1994. pp.257–278.

- RYCKMANS P, Poesía y pintura. *El Paseante* Número 20–22, Madrid, 1993. pp.130–143.

- SARGENT S, H, Colophons in Counteremotion: Poems by Su Shih and Huang T´ing–chien on Paintings. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 52:1, Cambridge, 1992. p 263–302.

- SILBERGELD J, Back to the red cliff : reflections on the narrative mode in early literati landscape painting. *Ars Orientalis* XXV, Michigan 1995. pp.19–38

- SILBERGELD J, Chinese concepts of old age and their role in Chinese painting, painting theory, and criticism. *Art journal* 46:2 New York, 1987. pp.103-114.
- SIRÉN O, Shih-T'ao, painter, poet and theoretician, *The museum of far eastern antiquities* 21. Stockholm, 1949. pp.31-55.
- SIRÉN O, Su Tung-p'ao as an Art Critic. *Geografiska Annaler* 17, Stokholm, 1935. pp.434-445.
- SHAW M, Buddhist and Toist influences on the Chinese landscape painting. *Jornal of the History of Ideas* 49:2, Philadelphia, 1988. pp.183-206.
- SHI T, *Hua yu lu*. (trad.) Ryckmans P. *Les « Propos sur la peinture » de Shih-t'ao*. Institut belge des Hautes Études Chinoises, Bruselas, 1970.
- SOPER A, C, Early chinese landscape painting. *The art Bulletin* 23:2, New York, 1941. pp.141-164
- SOPER A, C, A Northern Sung Descriptive catalogue of paintings: (The Hua P'ien of Li Ch'ih). *Journal of the American Oriental Society* 69: 1, Ann Arbor, 1949. pp.18-33.
- STURMAN P, Cranes above Kaifeng: The auspicious Image at the court of Huizong. *Ars Orientalis* 20, Michigan, 1990. pp.33-68.
- STURMAN P, The donkey rider as icon; Li Cheng and early chinese landscape painting. *Artibus Asiae* 55, no1\2, Zurich, 1995. pp.43-97.
- SULLIVAN M, *The Birth of landscape painting in China*. Berkeley and Los Angeles, 1962.
- SULLIVAN M, Notes on Early Chinese painting. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 18.3.4. Cambridge. 1955. pp.422-446.

- SULLIVAN M, *Chinese landscape painting in the Sui and T´ang dynasties*. Los Angeles, University of California Press, 1980.
- SULLIVAN M, A forgotten T´ang master of landscape painting. *The Burlington Magazine* 117:868, London, 1975. pp.484-487.
- SULLIVAN M, Pictorial art and the attitude toward nature in ancient China. *Art Bulletin* 36, New York, 1954. pp.1-19.
- WILKINSON S, Painting of *The red cliff prose poems* in Song times. *Oriental art*, VOL .XXVII, No 1, Spring, London 1981. pp.76-89.
- WU H, *The double screen: Medium and representation in chinese painting*. Chicago, Chicago University Press, 1996.
- YU K, Chinese lyric aesthetics. En MURK A, and FONG W, (eds), *Word and Images: Chinese poetry, calligraphy and painting*, New York: Metropolitan Museum of Art; and Princeton, Princeton University Press, 1991. pp. 47-89.
- YU Y, Chinese poetry and painting: Some observations on their interrelationship. *Monumenta Serica* 34 Bonn 1979-80. p 403-413.
- ZHANG Z, Q, *El mundo de libertad absoluta: significado de la imagen de montaña y río en las pinturas de Huang Gongwang*. Tesis doctoral Departamento de Historia del Arte Universidad de Granada, 2003.

LITERATURA Y POESÍA CHINA:

- BAI J, Y, *La canción del laúd*. Lima, DAÑINO G, (trad) Universidad Pontificia Católica del Peru, 2001.
- BAI J, Y, *111 Cuartetos de Bai Juyi*. SUAREZ A, H,(trad), Valencia, Pre-textos, 2003.

- BEATA G, *Buddhism and Taoism in the poetry of Su Shi*. Ph. Diss, Stanford University, 1987

- BURTON W, (trad) *Chinese rhyme-prose: poems in the fu form from the Han and Six dynasties periods*. New York, Columbia University Press. 1971.

- CAO X, GAO E, *Sueño en el Pabellón rojo: Memorias de una roca*. (trad) Tu X, Granada, 1988, Universidad de Granada.

- CHAN W, Neo-Confucian philosophical poems. *Renditions: A chinese - english Translations Magazine* 4, Spring, Hong Kong, 1975. pp.5-21.

- CHAVES J, "Not the way of poetry": The poetics of experience in the Sung Dynasty. *Clear* 4:2, Michigan, 1982. pp.199-212.

- CHEANG A, Poetry, Politics, Philosophy: Su Shih as the man of the Eastern Slope. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 53:.2 Cambridge 1993. pp.325-87

- CHEANG A, Poetry and Transformation: Su Shih´s Mirage. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 58:1, Cambridge, 1998. pp.147-182.

- CHERNIACK S, Book culture and textual transmission in Sung China. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 54, Cambridge, 1994. pp.5-125.

- CHUO S, Beginning with images in the nature poetry of Wang Wei. *Harvard Journal of Asiatic Studies* vol 42 nª 1 june Cambridge,1982. pp.117- 137.

- CLARK C, (trad) *The prose poetry of Su Tung-p´o*. Shang Hai, Kelly &Walsh, 1935; reeditado, New York, Paragon, 1964.

- COLINAS A, *La simiente enterrada: Un viaje a China*. Barcelona, 2005, Siruela.

- DAÑINO G, (ed, trad), *La pagoda blanca: cien poemas de la dinastía Tang*. Madrid, Hiperión, 2001.

- DESPEUX C, *Bouddhisme et lettrés dans la Chine médiévale*. Paris, Éditions Peeters, 2002.

- DU F, *El vuelo oblicuo de las golondrinas*, JANÉS C, PRECIADO I, (trad), Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2000.

- EGAN R, *The literary Works of Ou yang Hsiu (1007-1072)*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

- GUO J, (ed, trad) *Poesía clásica china*. Madrid, Cátedra, 2001.

- GRANT B, *Mount Lu revisited. Buddhism in the Life and writings of Su Shih*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1994.

- HARTMAN CH, Poetry and politics in 1079: The crow terrace poetry case of Su Shih *Clear* 12, Dec Michigan, 1990. pp.15 -44

- HAWKED D, *The songs of the south; an ancient chinese antology of poems by Qu yuan and other poets*, Londres, Penguin, 1985.

- HEGEL R, E, The sights and sounds of red cliffs: on reading Su Shi. *Clear* 20. Michigan 1998. pp.11-30.

- HSIA C .T, *C.T Hsia on Chinese literature*. NewYork, Columbia University Press, 2004.

- LAFUENTE F, Biografías de los poetas, Han yu, Wang Wei, Li bai, Du fu, Su Dongpo (Su Shi). En *El Paseante* Número 20-22, Madrid, 1993. pp.158-164.

- LI B, *A punto de partir: 100 poemas de Libai*. SUAREZ A, H, (trad) Valencia, Pre-textos, 2005.

- LI CH, The changing concept of the recluse in chinese literature
Harvard Journal of Asiatic Studies 24, Cambridge, 1962-63. pp.234-47.
- LIU X, *Wen xin diao long* (trad) RELINQUE A, *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*. Granada, Comares, 1995.
- MARCH A, L, Self and landscape in Su Shih. *Journal of the American Oriental Society* 86:4 Ann Arbor, 1966, 377-396.
- MARTÍN J, *El silencio de la Luna: introducción a la poesía china de la dinastía Tang*. Barcelona, Azul, 2003.
- MATHER R, The landscape buddhism of the fifth- century poet Hsieh Ling-yun, *Journal of Asian studies* 18:1, Ann Arbor, 1958. p 67-79
- PAZ O, Poemas chinos traducidos por Octavio Paz, Su Dongpo (Su Shi)
Cuatro poemas sobre la pintura. En *El Paseante* Número 20-22, Madrid, 1993. pp. 156-57.
- PIMPANEAU J, *Histoire de la littérature chinoise*. Arles, Éditions Philippe Picquier, 1989.
- PRECIADO I, (trad) *Antología de poesía china*. Madrid, Gredos, 2003.
- PRUSEK J, The beginnings of popular chinese literature: Urban centers-
The radle of popular fiction. *Archive Orientalni* 36:1, Praga, 1968. pp. 67-121.
- SCHMIDT J.D, Ch´ an illusion, and sudden enlightenment in the poetry of Yang Wan -li.1974 *T´oung Pao*, 50: 4-5, Bonn, pp.230- 281.
- SHISH H, Poetic Expression and Chinese Art. *Oriental art*, May, London, 1987.pp.38-50.
- SU D, P, *Recordando el pasado en el acantilado rojo y otros poemas*, (trad) SUAREZ A. H. Madrid, Hiperión, 1992.

- WANG W, *Wang chuan zi*. GONZALEZ ESPAÑA P, (ed trad), Madrid, Trotta Pliegos de Oriente, 2004.
- YU P, Wang Wei: Recent studies and translations. *Clear* 1.2 Michigan. 1979. pp.219-240.

MITOLOGÍA Y HISTORIA DE LAS RELIGIONES:

- ADLER J, A, *Religiones chinas*. Tres Cantos, Akal, 2005.
- ALLAN S, *The shape of the turtle: myth, art and cosmos in early China*. Albany, State University of New York Press, 1991.
- ALLAN S, *The heir and the Sage: Dynastic Legend in Early China*. San Francisco, Chinese Material Center, 1981.
- BAUER W, *China and the search for happiness*. Michael Shaw. New York. 1976.
- BALDRIAN-HUSSEIN H, Alchemy and self cultivation in literary circles of the northern Song dynasty- Su Shi (1037-1101) and his techniques of survival-. *Cahiers d´extreme Asie* 9, Paris, 1996-97. pp.15-47.
- BIRNBAUM R, The manifestation of a Monastery: Shen-Ying´s experiences of mount Wu-T´ai in Tang context. *Journal of the American Oriental Society* 106:1, Ann Arbor, 1986. pp.119-137.
- BIRNBAUM R, Secret halls of the mountain lords: the caves of Wu-T´ai shan. *Cahiers d´Extreme-Asie* 5, Paris, 1989-1990. pp.115-140.
- BIRREL A, *Mitos chinos*. Madrid, Akal, 2005.
- BIRREL A, *Chinese mythology, an introduction*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

- BOKENKAMP S, R, The peach flower and grotto passage. *Journal of the American Oriental Society* 106:1, Ann Arbor, 1986. pp.65-77.

- *Shanhai jing*, (trad) BIRREL A, *The classic of mountains and seas*. London, Penguin Classic, 1999.

- BROSEE J, *Los maestros Zen*. Barcelona, José J, de Olañeta. 1999,

- CAHILL S, *Transcendence and Divine Passion; The Queen mother of the West in medieval China*. California, Stanford University Press, 1993.

- CHENIVESSE S, A journey to the Depths of a labyrinth landscape: The mount Fengdu, Taoist Holy site and infernal abyss. En MACDONALD A,W, *Mandala and landscape*. D. K Printworld, Bali Nagar, 1997. pp.41-74.

- DESHIMARU T, CHAUCHARD P, *Zen y cerebro*. Barcelona, Kairos, 1994.

- EBREY B, and GREGORY P, (ed). *Religion and society in T´ang and Sung China*. University of Hawaii press. Honolulu. 1993.

- EBREY P, Taoism and art at the court of Song Huizong. En LITTLE S, and EICHMAN S, (ed), *Taoism and the arts of China*. The Institute of Chicago, Chicago, 2000. pp.95-111.

- ELIADE M, *Alquimie asiatique*. París, Éditios de L´Herne, 1978 (trad) *La alquimia asiática*. Barcelona, Paidos Ibérica, 1992.

- ELIADE M, *Das reilige und das profane. Von wesen des religiösen*. Hamburgo Rowohlt Taschenbuch Verlag 1957 (trad) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.

- FAURE B, Space and place in Chinese religious traditions. *History of religions* 26:4, Chicago,1987. pp.337-356.

- *Fengdao Kejie*, (trad) KHON, L, *The daoist monastic manual*. Oxford, Oxford University Press, 2004.

- FRANKFORT H, *The Intellectual adventure of the ancient man*. Chicago, University of Chicago, 1946. (trad) *El pensamiento prefilosófico*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

- GARCÍA NOBLEJAS G, *Mitología clásica china*. Madrid, Trotta Pliegos de Oriente, 2004.

- *Shanhai jing* (trad) G, GARCÍA NOBLEJAS YAO N, *Libro de los montes y los mares: (Shanhai jing) Cosmografía y mitología de la China antigua*. Madrid, Miraguano, 2000.

- GIMELLO R, Chang Shang-ying on Wu- t' ai Shan. En NAQUIN, S, FANG YUN, C (ed), *Pilgrims and sacred sites in China*. Los Angeles, 1992, University of California Press, pp.89-150.

- GIRARDOT N, J, *Myth and meaning in early Taoism*. California, University of California Press, 1983.

- GIRARDOT N, J, The problem of creation mythology in the study of chinese religion *History of religions* 15, Chicago, 1976. pp.289-318.

- GIRARDOT N, J, Myth and meaning in the "Tao Te Ching"; Chapters 25 and 42. *History of religions* 16, Chicago, 1977. pp.294-328.

- HAHN T, The standard Taoist mountain and related features of religious geography. *Cahiers d'Extreme-Asie* 4, Paris, 1988. pp.145-156.

- HARPER D, Warning states natural philosophy and occult thought. En LOEWE, M, *The Cambridge History of China*. Cambridge University press, Cambridge, 1999.

- HIRAI T, *Zen and the mind: Scientific approach to Zen practice*. Tokio, , Japan publications. 1978.

- HUANG W, The artistic representation of totems in ancient chinese culture. *Bulletin of the Institute of ethnology, Academia Sinica* 21, Tai Pei, 1996, pp.1-13.

- KARLGREN B, Legends and cults in ancient China. *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*. Stockholm, 18, 1946. pp.199-135.

- KHON L, *Monastic life in medieval Daoism; A cross-cultural perspective*. Honolulu, University of Hawaii Press, 2003.

- KHON L, A home of immortals: The layout and development of medieval daoist monasteries. *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hung* 53:1-2, Budapest, 2000. pp.79-106.

- KROLL, P.W, In the halls of Azure Lad. *Journal of the American Oriental Society* 105:1. Ann Arbor, 1985. pp.75-89.

- LAGERWEY J, The Pilgrimage to Wu-tang Shan. En NAQUIN S, FANG YUN, C (ed), *Pilgrims and sacred sites in China*. Los Angeles, 1992, University of California Press, pp.293- 333.

- LITTLE S, and EICHMAN S, (ed), *Taoism and the arts of China*. The Institute of Chicago, Chicago, 2000.

- LOEWE M, *Ways to paradise: The chinese quest for immortality*. London, 1979.

- *The Surangama Sutra (Leng yang Ching)*. (trad) LUCK, CH. London, Rider & Company, 1966.

- MASPERO H, *Le taoïsme et les religions chinoises*. París, Gallimar, 1971. (trad) *El taoísmo y las religiones chinas*. Madrid, Trotta, 1999.

- MASLOW A, *El hombre autorealizado ; Hacia una psicología del ser*. Barcelona, Kairos, 1973.

- MATHER, R.B, The mystical ascent of the T'ien T'ai mountains: Sun Cho's Yun T'ien T'ai shan fu. *Monumenta Serica* VOLXX, Leiden, 1961. pp.226-245.
- NAQUIN S, FANG YUN C, (ed), *Pilgrims and sacred sites in China*. Los Angeles, 1992, University of California Press.
- PEI-YI Y, An ambivalent Pilgrim to T'ai Shan in the Seventeenth Century. En NAQUIN S, FANG YUN, C (ed), *Pilgrims and sacred sites in China*. Los Angeles, 1992, University of California Press, pp.65-89.
- RÉMI M, *Anthologie des mythes et légendes de la Chine ancienne*. Paris, Gallimard, 1989.
- ROBINET I, *Méditation taoïste*. Dervy Livres, Paris, 1979.
- ROBSON J, The polymorphous space of the Southern Marchmount (NANYUE): An introduction to Nanyue's religious history and preliminary notes on Buddhist-Daoist interaction. *Cahiers d'Extrême-Asie* 8, Paris, 1995. pp.221-264.
- SCHAFER H, E, *The Divine Woman, dragon ladies and rain maidens*. San Francisco, North point Press, 1980.
- SCHIPPER K, M, *L'empereur Wou des Han dans la légende taoïste. Han Wou Ti Nei tchouan*. Paris, École française d'extrême-orient, 1965.
- SCHIPPER K. M, The taoist body. *History of religions* 17:3/4, Chicago, 1978. pp.355-386.
- SHIH J, The ancient chinese cosmogony. *Studia Missionalia* 28, Brännström, 1969. pp.11-130.
- STEIN R, Architecture et pensée religieuse en extrême-orient *Art asiatiques* 4, Paris, 1957. pp.163-186.

- STEIN R, *Grottes- matrices et lieux saints de la déesse en Asie Orientale*. Ecole Francaise d´Extreme Orient, Paris, 1988.

- THEIL P, J, Shamanismus im altem China *Sinologica* 10, Mainz, 1968-69. pp.149-204.

- TOSHIHIKO I, *Sufismo y Taoísmo: Laozi y Zhuang Zi*. Madrid, Siruela. 1997.

- VERELLEN F, The beyond within: Grotto-heavens (dong-tian) in Taoist ritual and cosmology. *Cahiers d´Extreme-Asie* 8, Paris, 1995. pp.265-290.

- WALTON L, Southern Sung Academies as sacred places. En EBREY B, and GREGORY P, (ed). *Religion and society in T´ang and Sung China*. University of Hawaii press. Honolulu. 1993. pp.335-365, también en YE H W, SH, *Landscape, culture and power in chinese society*, Berkley, Institute of East Asian studies. University of California, 1998. pp.23-49.

- YU D, C, The creation myth and its symbolism in classical Taoism. *Philosophy East and West* 31, Honolulu, 1981. pp.479-500.

FILOSOFÍA Y PENSAMIENTO ESTÉTICO:

- AMES T, R (ed), *Wandering at ease in the Zhuang Zi*. Albany, 1988, State University of New York Press.

- ARGULLOL R, VIDYA NIVAS M, *Del Ganges al Mediterraneo: Un diálogo entre las culturas de India y Europa*. Madrid, Siruela. 1997

- BAUER W, The hidden hero: Creation and disintegration of the ideal of eremitism En *Individualism and Holism: Studies in Confucian and Taoist Values*, Donald J. Munro. Ann Arbor (ed), University of Michigan Press, 1985.

- BERKOWITZ A, *Topos and Entelechy in the ethos of reclusion in China. Journal of the American Oriental Society* 114:4. Ann Arbor, 1994. pp.632–638
- BODHIDHARMA, *Enseñanzas Zen.* (trad) PINE R. Barcelona, 1995, Kairos.
- CHAN W, *A source book in chinese philosophy.* Princenton, Princeton University Press, 1963
- CHANG C, *The development of Neo-Confucian thought.* Vol 1. New York, Bookman Associates, 1957.
- CHEN E. M, The meaning of *te* in the Tao Te Ching: An examination of the concept of nature in chinese Taoism. *Philosophy East and West* 23, Honolulu, 1973. pp.457–470.
- CHEN E. M, Nothingness and the mother principle in early chinese Taoism. *International Philosophical Quarterly* 9, New York, 1969. pp.391–405.
- CHEN E. M, Origin and development of being from non-being in the *Tao Te Ching International Philosophical Quarterly* 13, New York, 1973. pp.403–418.
- CHENG A, *Historie de la pensée chinoise.* París, Editions du Sevil, 1997. (trad) *Historia del pensamiento chino.* Barcelona, Bellaterra, 2002.
- CLEARY CH (Trad), *Swampland Flowers: Letters and Recurs of zen master Ta Hui.* New York, Grove Press, 1977.
- CONFUCIO, MENCIO, *Si shu,* (trad) PEREZ J, *Los cuatro libros.* Barcelona, Paidos Orientalia, 2002.
- COOK S, Zhuang Zi and his carving of the Confucian ox. *Philosophy East and West* 47, Honolulu, 1997. pp.521–553.

- CSIKSZENTIMIHAYI M, *Religious and philosophical aspects of the Laozi*. Albano, State University of New York Press, 1999.

- CUA S, A, (ed) *Encyclopedia of Chinese philosophy*. New York, London, Routledge, 2003.

- DE BARY TH, *The message of the mind in neo-confucianism*. New York, Columbia, University Press, 1989.

- EGAN R, The controversy over Music and Sadness and Changing Conceptions of the Qin in Middle Period China *Harvard Journal of Asiatic Studies* 57 no.1, June, Cambridge, 1997. pp.5–66

- FUNG Y. L, *A history of Chinese philosophy*. Princeton, Princeton University Press, 1973.

- FENG Y. L, *Breve historia de la filosofía china*. Pekín (Beijing), Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1989.

- FULLER M, Pursuing the complete bamboo in the breast: Reflections on a classical Chinese image for immediacy. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 53.1. Cambridge. 1993. pp.5–23.

- GIRARDOT N, J, MILLER, J, XIAOGAN, L (eds), *Daoism and Ecology: Ways within a cosmic landscape*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. 2001.

- HALL D. L, Process and anarchy– A taoist vision of creativity *Philosophy East and West* 28, Honolulu, 1978. pp.271–285.

- HALL D, AMES T, R, *Thinking though Confucius*. Albany, 1987, State University of New York Press.

- HALL D, AMES T, R, *Thinking from the Han: Self, truth, and transcendence in Chinese and western culture*. Albany, 1988, State University of New York Press.

- HONG Y, *Cultivando las raíces de la sabiduría*. (trad) Araujo, A, Madrid, Edaf, 2002.
- HUI N, *Tang jing* , (ed. y trad) RAMIREZ, L, *Sutra del estrado*. Barcelona, Kairós, 2000.
- HUANG S, The concept of *T'ai-chi* (Supreme ultimate) in Sung Neo-confucian philosophy *Journal of Chinese Philosophy* 1.3, Oxford, 1974. pp.275-294.
- HU S, The scientific spirit and method in chinese philosophy. En *The chinese mind: Essentials of Chinese Philosophy and Culture*, Charles A.Moore (ed). Honolulu, University of Hawai'i Press, 1967.
- *I Ching, El libro de los cambios : con el comentario de Wang Bi*, VILÁ J, GALVANY A (trads). Barcelona, Atalanta, 2006.
- JULLIEN F, *Éloge de la fadeur. À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. París, Éditions Philippe Picquier, 1991. (trad) *El elogio de lo insípido* Madrid, Siruela, 1998.
- JULLIEN F, *La propension des choses. pour une histoire de l'efficacité en Chine*. Paris, Éditions du Senil, 1992 (trad) *La propensión de las cosas: para una historia de la eficacia en China*. Rubí (Barcelona), Anthropos, 2000.
- JULLIEN F, *Traité de l'efficacité*. París, Éditions Grasset & Fasquelle, 1996 (trad) *Tratado de la eficacia*. Madrid, Siruela, 1999.
- JULLIEN F, *Un sage est sans idéé ou l'autre de la philosophie*. Paris, Sevil, 1998, (trad) *Un sabio no tiene ideas o el otro de la filosofía*, Madrid, Siruela, 2000.
- KIRKLAND, R, "Responsible Non-Action" in a Natural World: Perspectivas from the Nei ye, Zhuang Zi and Daode jing. En GIRARDOT N, J, MILLER J, XIAOGAN L (eds), *Daoism and Ecology: Ways within a cosmic*

landscape. Cambridge, Massachusetts, , Harvard University Press, 2001. pp.283–305.

– LAO Zi, *Dao de jing* (trad) SUAREZ A, H, *El libro del curso y de la virtud*. Madrid, Siruela, 1998.

– LAO Zi: *Dao de jing* (trad) PRECIADO I, *El libro del Tao*. Madrid, Alfaguara 1995.

– LIE Zi: *Lie Zi* (trad) PRECIADO I, *El libro de la perfecta vacuidad*. Barcelona, Kairós, 1994.

– MAILLARD CH, *La sabiduría como estética: China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Torrejón de Ardoz (Madrid), Akal, 1995.

– OCAMPO E, *El infinito en una hoja de papel*. Barcelona, Icaria, 1989.

– PREVOSTI A, DOMENECH A, PRATS R, *Pensamiento y religión en Asia Oriental*, Barcelona, ed UOC, 2005.

– ROBINET I, *Lao zi et le tao*, Paris, Bayard, 1996. (trad) *LaoZi y el tao*. Barcelona, José J. De Olañeta, 1999.

– ROGER T, A , *Meaning as imaging : Prolegomena to a Confucian Epistemology Culture and Modernity*, ed Eliot Deusch Honolulu, 1990. pp.227–44.

– SMITH, K, *Sung Dynasty Uses of the I Ching*. New Jersey, Princeton University Press, 1990.

– SHIZUTERU U, *Zen y filosofía*. Barcelona, Herder, 2004

– WATTS A, W, *El camino del zen*. Barcelona, Edhasa, 2003

– WILHELM H, *Sinn des I Ging*. Duselorf Colonia, Eugen Diederichs Verlag 1972 (Trad) *El significado del I ching*. Barcelona, Paidós, 1992.

– Zhou Yi, (trad) WILHELM R, *I Ging das Buch der Wandlung*, Dusseldorf, Eugen Diederichs Verlag, 1960. (trad español) *I Ching, El libro de las mutaciones*. Barcelona, Edhasa, 1997.

– YAO X, *An introduction to confucianism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000. (trad) *El confucionismo* Madrid, Cambridge University Press, 2001.

– YINGLIN W, *Sanzijing* (trad) IBÁÑEZ D, *El clásico de tres caracteres*. Madrid, Trotta Pliegos de Oriente, 2000.

– Zhuang Zi, *Zhuang Zi*, (trad) PRECIADO I., *Zhuang Zi, Maestro tsé*. Barcelona, Kairós, 1996.

– Zhuang Zi, *Zhuang Zi*, (trad) GONZALEZ ESPAÑA P, PASTOR J, C, *Los capítulos interiores de Zhuang Zi*. Madrid, Trotta Pliegos de Oriente, 1998.

HISTORIA DE LA JARDINERÍA Y URBANISMO:

– BERGLUND L, *The secret of Luo Shu. Numerology in Chinese art and architecture*. Lund, Department of Art History Lund University, 1990.

– BERQUE, A, En el origen del paisaje. *Revista de Occidente* 189. Madrid. 1997. pp.7-21.

– BERLINER N, The Roseblum collection of chinese rocks. *Orientalis* 21 no 11, November, Hong Kong, 1990. pp.68-75.

– BENTUÉ X, *Los jardines de China, De la aproximación a la naturaleza a una concepción profunda del jardín*. (trabajo sin publicar).

– BOYD A, C, H, *Chinese Architecture and Town Planning, 1500 B.C.-A.D. 1911*. London, Alec Tiranti, 1962.

- BROWN C, L, Chinese scholars´ rocks and the land of immortals: Some insights from painting. En *Worlds within Worlds: The Richard Roseblum collection of chinese scholars´ rocks*. Mowry R.D (ed) Massachusetts, Harvard University Art Museums, 1997.

- BRUUN O, *Feng shui in China: Geomantic Divination between state orthodoxy and popular religion*. Honolulu, University of Hawai´I Press. 2003,

- CERVERA I, Paisajismo y jardín en China, en *Ars Longa* , Valencia 2001. pp.27-35

- CHENG C, El jardín chino. En *El Paseante* Número 20-22, Madrid, 1993. pp.54-60

- CHEVINESE S, A journey to the depths of a labyrinth-landscape. The mount Fengdu, taoist holy site and infernal abyss. En MACDONALD A, W, *Mandala and landscape*. Bali Nagar, D K Printworld. 1997.

- CLÉMENT S, *Architecture du paysage en Extrême- Orient*. Paris, 1987. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts.

- CLUNAS C, *Fruitful sites: Garden culture in Ming Dynasty China*. Durham, Duke University Press, 1996.

- EITEL E, *Feng shui, la ciencia del paisaje sagrado en la antigua China*. Barcelona, Obelisco, 1996.

- STEIN R, A, *Le monde en petit: jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d´Extreme-Orient*. Paris, Flammarion. 1987.

- HANDLIN SMITH, J, Gardens in Ch´I Piao-chia´ s social world: Wealth and values in late Ming Kiangnan. *Journal of Asian Studies* 51:1, Ann Arbor, 1992 .pp.55-81.

- HALL D. and ROGER T, A, The cosmological setting of Chinese gardens, en FUNG S, and MAKEHAM J, (ed). En *Studies In the History of*

gardens and Designed landscapes. Vol 8, Number 3, Autumn, London 1998. pp.171–175

– HARDIE A, *Chinese garden design in the later Ming dynasty and its relation to aesthetic theory*. PhD thesis, University of Sussex, 2000.

– HARGETT J, M, Huizong's magic marchmount: The Gen Yue pleasure park of Kaifeng. *Monumenta Serica* 38. Bonn, 1988–89. pp.2–48.

– HAY J, *Kernels of energy, Bones of earth: the rocks in chinese art*. Exh. Cat, China House Gallery, China Institute in America, NewYork, 1985.

– HENG C. K, *Cities of Aristocrats and Bureaucrats: The development of Medieval Chinese Cityscapes*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.

– HU D. C, *The way of the Virtuous; the influence of art and philosophy on Chinese garden design*. Beijing, New World Press, 1991.

– HUGH T.S, A note in Lingbi. En *Worlds within Worlds: The Richard Roseblum collection of chinese scholars' rocks*. MowryR.D (ed), Massachusetts, Harvard University Art Museums, 1997.

– INN H, *Chinese houses and gardens*. Taipei, SMC Publishing, 1940.

– JI Cheng, *Yuanyi* (trad) HARDIE A, *The craft of the gardens* Yale, Yale University Press, 1988.

– JOHNSTON R. S, *Scholar garden of China: a study and analysis of the spatial design of the private Chinese garden*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

– KESWICK M, *The Chinese garden. history, art and architecture*. London, Frances Lincoln, 2003.

- KESWICK M, The Art of the gardens. En *The craft of the gardens*, Yale, Yale University Press, 1988. (trad) El arte del jardín. En *El Paseante* Número 20-22, Madrid, 1993. pp.48-60
- KRACKE E. A, Sung K' ai feng: Pragmatic metropolis and formalistic capital. En *Crisis and prosperity in Sung China*, John Haeger (ed), Tucson, The University of Arizona Press, 1975. pp.49-77
- LAING E. J, Qiu ying' s depiction of Sima Guang' s Duluo Yuan and the view from the Chinese garden *Oriental art* Vol.XXXIII, N4, London, 1987-88. pp.375-380.
- LEDDEROSE, The earthly paradise: Religious elements in chinese landscape art. En *Theories of the arts in China*. Princeton. New York, 1983.
- LI H, *The garden flowers of China*. New York, Ronald Press, 1959.
- LIP E, *Feng Shui. Environments of power. A study of Chinese architecture*. London, Academy, 1995.
- LOU Q, *Chinese gardens*. Beijing, Wuzhou Zhuangbo Chubanshe, 2003.
- MADERUELO J, *El paisaje génesis de un concepto*. Madrid, Abada 2005.
- MAKEHAN J, The Confucian Role of names in traditional Chinese gardens (ed). En FUNG S, and MAKEHAM J, *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, Vol 8, Number 3, Autumn, London 1998. pp.175-187.
- MACDONALD A, W, *Mandala and landscape*. Bali Nagar, D K Printworld. 1997.
- MENZIES N, K, *Forest and land management in Imperial China*. New York, St. Martin's Press, 1994.

- MEYER J, F, Feng Shui of the Chinese city. *History of religions* 18:2, Chicago, 1978. pp.138–155.

- MILLER N, *Heavenly caves, reflections on the garden grotto*. New York, 1983.

- MORRIS E, T, *The gardens of China: History art and meaning*. New York, 1983.

- MOWRY R, D, (ed), *Worlds within worlds, the Richard Roseblum collection of Chinese scholars rocks*. Massachusetts, Harvard University Art Museums, 1997.

- MOWRY R, D, Chinese scholars´ rocks: an overview. En *Worlds within Worlds: The Richard Roseblum collection of chinese scholars´ rocks*. MOWRY R, D, (ed) Massachusetts, Harvard University Art Museums, 1997.

- MUNAKATA K, Mysterious heavens and Chinese classical gardens. *Res*, Spring, New York, 1988. pp.61–89.

- MUNAKATA K, *Sacred Mountains in chinese art*. Exh cat, Krannert Art Museum, University of Illinois. Urbana–Champaign, Ill, 1991.

- MURCK, A. WEN F, *A Chinese Garden Court: The Astor court at The Metropolitan Museum of Art*. New York 1980, Publicado originalmente en *The Metropolitan Museum of Art Buletin*, Winter 1980–81.

- NORBERG– SCHULZ C, *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona, Blume. 1975.

- PAO, T. H, *External forms and Internal Visions: The Story of Chinese Landscape Design*. Tai pei, Youth Cultural Enterprise, 1992.

- POWERS M, J, When is a landscape like a body?. En YEH W, SH, *Landscape, culture and power in chinese society*, Berkley, Institute of East Asian studies. University of California, 1998. pp.1–21.

- RAMBACH P, *Gardens of longevity in China and Japan. The art of stone raisers*. Geneva, 1987.

- ROSEMBLUM, R, *Art of the natural world, resonance of wild nature in Chinese Sculptural art*. Boston, Boston Museum of art, 2001.

- SARGATAL J, *Territori i paisatge ; Natura i art*. Girona, Ajuntament de Girona, Universitat de Girona, 2002.

- SIREN O, *Gardens of China*. New York, Ronald P, 1949.

- SCHAFER, E, Hunting parks and animals enclosures in ancient china. *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 11. Leiden 1968. pp.318-343

- SCHAFER E, The conservation of nature under the T'ang Dynasty. *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 5, Leiden, 1962. pp.279-308.

- SCHAFER, E, Mineral imagery in the paradise poems of Kuan-Hsiu. *Asia Major* 10. Seattle.1963. pp.73-102.

- SCHAFER E, (trad) *Tu wan 's stone catalogue of cloudy forest*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1961.

- SCHAFER E, Cosmos in Miniature: The Tradition of the Chinese Garden. *Landscape*,12/3 Spring 1963. pp. 24-26

- STEINHART N, *Chinese Imperial city planning*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1990.

- STEINHART N, Taoist architecture. En LITTLE, S and EICHMAN, S (ed), *Taoism and the arts of China*. The Institute of Chicago, Chicago, 2000. pp.57-75.

- STEIN R. A, Jardins en miniature d´ Extrême-Orient. *Bulletin de l´École Française d´ Extrême -Orient* 42, Paris, 1942. pp.1 -104

- TREWARTHA G, Chinese cities: origins and functions. *Annals of the American Association of geographers* 42, March, Boston, 1952. pp.63-93.

- WHEATLEY P, *The pivot of the four quarters*. Chicago, Aldine, 1972.

- WHEATLEY P, The ancient chinese city as cosmological symbol *Ekistics* 39 March . Cambridge, 1975. pp.147-158.

- YEH W, SH, *Landscape, culture and power in chinese society*, Berkley, Institute of East Asian studies. University of California, 1998.

- ZHU J, *Chinese landscape gardening*. Beijing, Foreign Languages Press, 1992.

BIBLIOGRAFIA EN CHINO

- BO Song Nian, *Wudai Beisong hua ji (Colección de pinturas de las escuelas de las Cinco Dinastías y la dinastía Song del Norte)* Tianjin, Tianjin People´s Fine art Publishing House, 1998.

- CAO Xueqing, *Hong lou meng (Sueño en el pabellón rojo)*, Beijing, Wenming Wenxue Chubanshe. 1985.

- CHENG Cong Zhou, *Zhongguo yuanlin jianshang cidian (Diccionario Critico de jardinería china)* . Shang Hai, Huadong Xifan Daxue Chubanshe, 2000.

- DUAN Wangming, *Shimiao he Zhongguo wenhua (El monasterio budista y la cultura china)*. Haikou Sanhuan Chubanshe, 1990.

- GE Hong, *Baopu zi neipian quanyi,(Los capítulos interiores del sabio en busca de la sencillez)*, Guizhou, Guizhou Renmin Chubanshe, 1995.

- GUO Xi, *Lin quan gao zhi (Exquisitos gustos por bosques y manantiales)*, SHEN Zicheng (ed), *Li dai lun hua mingzhu huibian (Recopilación de famosos tratados sobre la pintura en diversas épocas)*, Taipei, Shijie Shuju, 1984,
- HONG Xiangzhe, *Xi hu shenji (Vestigios antiguos del Lago del Oeste)*. Hangzhou, Zhejiang Sheying Chubanshe, 1997.
- JING Xuezhi, *Zhongguo yuanlin meixue (Estética del jardín chino)*. Beijing, Zhong guo Jianzhu Gongye Chubanshe, 1999.
- Lie Zi, *Lie Zi yi zhu (Lie Zi anotado y con la traducción al chino moderno)*, Hong Kong, Zhonghua Shuju, 1987.
- LIU Jingping, *Nan song si jia hua ji Collections (Colección de pinturas de la dinastía Song del Sur)* Tianjin, Tianjin People's Fine art Publishing House, 1997.
- LIU Tianhua, *Yuanlin meixue (Estética del jardín)*, Kunming, Yunnan Renmin Chubanshe, 1987.
- LUO Zhewen, *Zhong Guo yuanlin (El jardín chino)* Beijing, Zhong Guo Jianzhu Gongye Chubanshe, 1999.
- *Quan Song ci (Lírica completa de la dinastía Song)* 5vols, Tang Gui Zhang (ed) Beijing, Zhonghua, 1995 (1965).
- *Quan Song shi (Poesías completas de la dinastía Song)* 72 vols. Beijing. Beijing Da xue Chubanshe, 1991–98.
- QUE Weiming, *Hangzhou chengqi, Xihu lishi tushuo (Historia de Hangzhou y el Lago del Oeste a través de sus imágenes)*. Hangzhou, Zhejiang Ren Min Chubanshe, 2000.

- MA Changuí, *Guben Shanhai jing tu shuo (El Clásico de las montañas y los mares visto a través de sus ilustraciones)* Ji Nan, Shandong Chubanshe, 2001.
- LAO Zi, *Lao Zi, Dao De jing, Lao Zi: The book of Tao and teh.* Beijing, Beijing Daxue Chubanshe, 2000.
- LIU P, L, *Fengshui, Zhongguo ren de huanjing guan, (El fengshui, la concepción del medio ambiente de los chinos)* Shanghai, Shanghai Sanlie shudian, 2002.
- SHA Minshou *Dong-tian fu ti, daojiao gongguan shenjing. (Las cavernas- paraíso, y monasterios taoístas)* Chengdu, Sichuan Renmin Chubanshe, 1994.
- *Shanhai jing jioazhu (El Clásico de las montañas y los mares anotado)* Comentado por Guo Pu (276-324) Tai Pei, Liren, 1982.
- SHEN Rouze, *Zhong Guo meishu cidian (Diccionario de arte chino).* Shang Hai, Shang Hai Cishu Chubanshe, 1996.
- SHU Shi (Su Dongpo), *Sushi shi ji (Poesías completas de Su Shi)* Wang Wen gao, (ed) 8vols. Beijing: Zhonghua, 1982.
- XIAO Chi, *Zhongguo shige meixue. (Estética de la poesía china).*Beijing, Beijing Daxue Chubanshe, 1986.
- WANG Yi, *Yuanlin he Zhongguo wenhua, (La jardin y la cultura china)* Shanggai, Shanghai Renmin Chubanshe, 1990.
- ZHANG Hao, *Zhongguo meixue fanshou he zhuantong wenhua. (Categorías de la estetica china y la cultura tradicional)* Hankou, Hubei Chubanshe, 1996.
- ZHUO Ruchang, *Bai Juyi shi xian (Antología poética Bai Juyi).* Beijing, Renmin Wenxue Chubanshe, 1999.

- ZHUO Weiguan, *Zhongguo Gudian Yuanlin shi (Historia de la jardinería China antigua)*. Beijing, Qinghua Daxue Chubanshe, 1999.

-ZHUANG Zi, *Baihua Zhuang Zi (El libro de Zhuang Zi con la traducción al chino moderno)* Xian, Santai Chubanshe. 1991.

CRONOLOGÍA DE LAS DINASTÍAS EN CHINA:

- | | |
|--------------------------------|---------------------|
| -DINASTÍA XIA (LEGENDARIA) (夏) | siglos XXI–XVI a.C. |
| -DINASTÍA SHANG (商) | 1600–1045 a.C. |
| -DINASTÍA ZHOU (周) | 1045–256 a.C. |

-PRIMAVERAS Y OTOÑOS (春秋)	770-476 a.C.
-REINOS COMBATIENTES (仗国)	476-221 a.C.
-DINASTÍA QIN (秦)	221-206 a.C.
-DINASTÍA HAN (汉)	202 a.C.- 220 d.C.
-ÉPOCA TRES REINOS (三 国)	220- 280
-DINASTÍA JIN DEL OESTE (晋)	226-316
-DINASTÍAS DEL NORTE Y DEL SUR (南北朝)	420—589
-DINASTÍA SUI (隋)	581-618
-DINASTÍA TANG (唐)	618-907
-CINCO DINASTÍAS (五代 国)	907-960
-DINASTIA SONG DEL NORTE (北宋)	960-1127
-DINASTÍA SONG DEL SUR (南宋)	1127-1279
-DINASTÍA YUAN (元)	1271-1368
-DINASTÍA MING (明)	1368-1644
-DINASTÍA QING (清)	1644-1911

ÍNDICE DE CARACTERES CHINOS:

- Anhui 安徽
- An Lushan 安祿山 (712 -770).
- Bailu Dong 白鹿洞
- ba gua 八卦
- ba jing 八境
- ba jing 八景
- Baxian Guan 八仙馆
- Bai Di 白堤
- Bai Juyi 白居易 (772-846)
- Bao Chu 保俶
- Bei Nei 北内
- Bodhisattva Guanyin 观音
- Cai Jing 蔡京 (1046- 1126)
- Cai Yao 采药圃
- Canglang Ting 沧浪亭
- Chaoyun Ting 巢云亭
- chan 禅 también 禪
- chang 常
- Chan´an 长安
- Chenlan Kun Ting 承嵐云昆亭
- Cheng Yi 程颐 (1033-1107)
- Cheng Zhu 程朱
- Chongtian Guan 冲天观
- Chu 楚
- Chu yu 楚语
- Chuci 楚辞
- Dafang Zhao 大 方 沼
- dantian 丹田
- daocong 道冲
- Dao De Jing 道德经
- Daojiao lingyan jing 道教灵验记
- Daojing Tai 倒景台
- Dao Xuan 道宣(en torno al 667)

- daren 大人
- Daren fu 大人赋
- dayin 大隐
- de 德
- Deshou Gong 德寿宫
- Diaoyu An 钓鱼庵
- *dian* 点
- Diao Tai 钓台
- die she 叠石
- die shan 叠山
- dong 洞
- Dong Fangshuo 东方朔 (154–93 d.C.)
- Dongshan Wanglou 东山望楼
- dongtian 洞天
- Dong Zhongshu 董仲舒 (179–93 d.C.)
- Du Fu 杜甫 (712–720 d.C.)
- Du Guangting 杜光庭 (850–933)
- Dule Yuan 独乐园
- Du Mu 杜牧 (803–852)
- Dushu Tang 读书堂
- Du Wan 杜绾 (Primera mitad siglo XI)
- Ehuang 娥皇
- Elu Huatang 萼绿华堂
- Emei Shan 峨嵋
- Fan Zhongyan 范仲淹 (989–1052)
- Feng Chi 风池
- Fenghuang 凤凰
- Fengyue Tai 风月台
- Fuzheng Yuan 富郑园
- guan 观
- Guanxiu 贯休 (832–912)
- Guangtian Guan 光天观
- Gaozong 高宗 (1127–1162)

- Ge hong 葛洪 (283–363 d.C.)
- Gen Yue 艮岳
- Gen Yue ji 艮岳记 Gen yue ji 艮岳记
- Gen Yue baiyong shi 艮岳百咏
- gou 勾
- gu 谷
- Gu 孤
- Guo Xi 郭熙 (1010–1090)
- Guo Xiang 郭象 (252–312 d.C.)
- Guo yu 国语
- Gongbi hua 工笔画
- Haiguan Ting 海观亭
- Hangzhou 杭州
- Han Bolin 韩伯林 (25–220 a.C.)
- Hong Ren 弘忍 (cuyas fechas se ignoran)
- Hou Yuan 后苑
- Hua shanshui xu 画山水序
- huashi gang 花石纲
- Hua yu lu 画语录
- Huang Gongwang 黄公望 (1269–1354)
- Huang Tingjian 黄庭坚 (1045–1105 d.C.)
- Huan Xi 环溪
- Huayang gong ji 华阳宫记
- Hui Hong 惠洪 (1071–1128 d.C.)
- Hui Si 慧思 (515–576)
- Hui Yuan 慧远 (344–417)
- Hui Zong 徽宗 (1100–1125 d.C.)
- huncheng 混成
- hundun 混沌
- ji 记
- Jiangnan 江南
- Jiaohua Ting 浇花亭
- Jiantai Shan 见台山

- Jianxiao Lou 绛霄楼
- jiejing 借景
- Jie Ting 介亭
- Jin 金
- jing 景
- jingjie 境界
- Jinglong Jiang 京龙江
- Jimu Ting 极目亭
- Kaifeng 开封
- Kang Xi (1662-1722)
- kongdong 空洞
- Kongtong 崆峒
- Kun Lun 昆仑
- Lei Feng 雷峰塔
- Lengyan jing 楞严经
- li 礼
- Liao 辽
- Liang Shicheng 梁师成 (muerto alrededor de 1126)
- Li Bai 李白 (701-836)
- Lidai minghua 历代名画
- Lie Zi 列子
- Li Gonglin 李公麟 (1041-1106)
- Linan 临安
- Lingyun Tai 凌云台
- Li sao 離騷
- Li Sixun 李思训 (671-716)
- Li Song 李嵩(1160-1243)
- Li Tong 李侗 (1093)
- Liu Hunkang 劉混康 (1035-1108)
- Liu Songnian 刘松年 (1195 -1230 aproximadamente)
- Liu Zai 刘宰 (1165-1238)
- Li Zhi 李质 (segunda mitad siglo X primera mitad siglo XI)
- long 龙

- Long Jing 龙井
- Lu Hong 卢鸿
- Luo Congyan 罗从彦
- Luoyang 洛阳
- Luoyang qie lan ji 洛阳伽蓝记
- Luoyang mingyuan ji 洛阳名园记
- luo 楼
- Lu Zhu 芦渚
- Mei Tai 梅台
- Mei Zhu 梅渚
- Meng youxian 梦游仙
- Mi Fu 米芾 (1052- 1107)
- montaña Song 嵩山.
- mu 母
- Muxi 牧溪 (1200- después1279)
- Nangao Feng 南高峰
- Nandu xinggong ji 南渡行宫记
- Nan Shan Wang Lou 南山望楼
- Nanxi Yuan 南溪院
- Nanxi shuyuan ji 南溪书院记
- Nanyue da chanshi lishi yuanwen 南岳大禪师立誓願文
- Ni Zan 倪瓚 (1301-1374)
- ningshen 凝神
- Ningzong 宁宗 (1194-1224)
- Nongshui Xuan 弄水轩
- Ouyang Xiu 欧阳修 (1007-1072)
- Pan Gu 盤古
- Penghu 蓬壺
- Penjing 盆景
- pin 牝
- Pingjiang 平江
- Putuo Shan 普陀山
- qi 气

- Qibi fu 赤壁赋
- qishi 奇石
- Qiao Zhongchang 喬仲昌 (Finales siglo XI -1125)
- Qian Long (1736-1796)
- Qiantang 钱塘
- qing 情
- qing gao 清高
- qing lu 青绿
- Qingxu Dongtian 清虚洞天
- Qiu Ying 仇英 (1494-1552)
- Qu yuan 屈原 (343 a.C.- 227 a.C.)
- Quan Shan 泉山
- ran 染
- rey Mu de Zhou 周穆王
- rey Wen de Zhou 文王
- Reina Madre de Occidente Xi Wang Mu 西王母
- Renzong 仁宗 (1022-63)
- ru shen 入神
- ru xiang 入象
- Sima Guang 司 马 光 (1019- 1086)
- Sima Xiangru 司马相如 (179 a.C.-117 d.C.)
- Si Jing shanshui 四景山水.
- si mian 四 面
- Shang Feng Chan Si 上封禪寺
- Shangqing 上清
- Shanqing Baolu 上 清 宝 籙
- Shanhai jing 山海经
- Shang Lin 上林
- Shang Lin fu 上林赋
- shanshui 山水
- shanshui yuan 山水园
- shen 神
- shenhui 神会

- shengren 神人
- shenyou 神游
- Shen Zong 神宗 (1068-1086)
- Shi Huang Di 始皇帝 (221-206 a.C.)
- Shijing 诗经
- Shi Tao 石涛 (1642-1708)
- shiyin 世隐
- Shizhou ji 十洲记
- shou 瘦
- Shou Shan 寿山
- Shun 舜
- Shuo wen jie zi 说文解字
- sifan 四方
- sijing 四景
- Sijing Tang 四景堂
- Song Di 宋迪 (1015-1080)
- Song Yu 宋玉 (?- 223)
- Song 嵩
- Songshan Bieye 嵩山别业
- Su Zhe 苏辙(1039- 1112)
- Su Di 苏堤
- Sun Zixiu 孙子秀 (1212-1266)
- Su Shi 苏轼 (1037-1101)
- Taran 塌然
- tai 台
- Tang Hou 汤后 (principios del siglo XIV)
- Tan Ying 唐寅 (1470-1524)
- Tao Hongjing 陶弘景 (456-536)
- Taoyuanming 陶渊明 (356-427)
- Tianguan Tai 天光台
- Tianran 天然
- Tiantai Shan 天台山
- ting 停

- tong 同
- tong 通
- tu 图
- xi 希
- Xia 夏
- xian 仙
- Xianli Yuan 仙李园
- xiaoying 小隐
- Xihu 西湖
- Xiaozong 孝宗 (1127-94)
- Xu gaoseng zhuan 续高僧传
- Xu Wei 徐渭(1521- 1593)
- xuan 玄
- xuande 玄德
- xue 穴
- Xun Kuang 荀况 (313-238 a.C.)
- Xun Qing 荀卿 (313-238 a. C)
- Xun zi 荀子
- ya 亞
- Yan 严 子陵 (25 a.C)
- Yang Chi 雁 池
- Yao 尧
- Yangzi 扬子
- Ye Shi 叶适 (1150-1223)
- yi 夷
- Yi 弈
- yijing 意境
- yin 阴 yang 阳
- yinyun 緜 緜 también 氤 氲
- you 有
- You Tiantai Shan fu 游天台山赋
- youxian 游仙
- yuan 园

- yuan 渊
- Yuan you 远游
- Yuhuang Shan 玉皇山
- Yujian 玉 涧 (mediados del sigloXII)
- yun 韵
- Wang Anshi 王安石(1021-1086)
- Wang Bi 王弼 (226- 249 d.C)
- Wangjing Tai 望景台
- Wansong Ling 万 松 岭
- Wan Sui 万 岁
- Wanghu Ting 望湖亭
- Wang Xianzhi 王献之 (344-388 d.C.)
- Wang Xizhi 王曦之 (307-365 d.C.)
- Wang Ye 王野 (1220- j)
- Wang Wei 王维 (701-761)
- Wang Zhihuan 王之涣 (688-743)
- Wang Zi 王子 (muerto 388 a.C.)
- wei 微
- Wei 渭
- Woyun Tang 卧云堂
- wu 无
- Wu 吴
- wuwei 无为
- Wu Wei 吴伟 (1459-1508)
- Wudang Shan 武当山
- Wu Daozi 吴道子 (710-770)
- Wu Di 武帝 (141-87)
- Wulin 武林
- Wu Lu 吾 庐
- Wutai Shan 五台山
- Wu Yue 吴越
- zaoshu 造书
- Zao Tang 草堂

- Ziran 自然
- zhan 湛
- Zhao Gu 赵嘏 (806-853)
- Zhang Bangji 张邦基 (1150)
- Zhang Dai 张岱 (1597-1684)
- Zhang Daoling 张道陵 (34- 156)
- Zhang Hao 张淏 (1180-1250)
- zhengming 正名
- Zheng Xia 郑侠(1041-1119)
- zhi 质
- zhong 中
- zhongyin 中隐
- Zhongyue 中岳
- Zhongzhu Zhai 种竹斋
- Zhou 周
- Zhuang Zi 庄子
- Zu xuiyu 祖秀于
- Zhu Mian 朱勔 (1075-1126)
- Zhu Xi 朱熹 (1130-1200)
- Zong Bing 宗炳 (375-443 d.C)

INDICE DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1:

Mapas de *fengshui* que señalan el punto *xue*.

- Ilustración 2:

Mapa de puntos de acupuntura.

- Ilustración 3:

Centro, punto de *fengshui*.

- Ilustración 4:

Puntos y mapas de *fengshui*.

- Ilustración 5:

Punto *fengshui*

- Ilustración 6:

Relación entre la caverna, el sexo femenino y el punto *xue* del *fengshui*.

- Ilustración 7:

Diagramas de *Leishu*

- Ilustración 8:

Diagrama de la estructura interna, *Neijing tu*.

- Ilustración 9:

Plano de la ciudad ideal según el Zhou li.

- Ilustración 10:

Plano de Chang´an

- **Ilustración 11:**

Plano de Kaifeng

- **Ilustración 12:**

Plano de Beijing

- **Ilustración 13:**

Ubicaciones de la capital Nanjing

- **Ilustración 14:**

Correspondencia entre la estrella polar y el palacio de emèrador, Dinastía Han.

- **Ilustración 15:**

Jardines imperiales de Chang´an, Dinastía Tang

- **Ilustración 16:**

Palacio de Da Ming Gong

- **Ilustración 17:**

Jardín de Xin Qing Gong

- **Ilustración 18:**

Jardín de Jia Zhang Gong

- **Ilustración 19:**

Reconstrucción ideal Jia Zhang Gong

- **Ilustración 20:**

Jardín de Fu Zhen Yuan

- **Ilustración 21:**

Jardín de Huan Xi Yuan

- **Ilustración 22:**

Jardín de Canglang Ting, Dinastía Ming

- **Ilustración 23:**

Jardín de Canglang Ting, Dinastía Qing

- **Ilustración 24:**

Ventana del jardín de Zhou Zhen Yuan

- **Ilustración 25:**

Plano de Hangzhou, dinastía Song

- **Ilustración 26:**

Ciudad prohibida de Linan

- **Ilustración 27:**

Ciudad prohibida de Linan 2

- **Ilustración 28:**

Lago del Oeste en la Dinastía Song

– **Ilustración 29:**

Plano de Hangzhou, Dinastía Ming.

– **Ilustración 30:**

Plano de Hangzhou, Dinastía Ming.

– **Ilustración 31:**

Plano de Hangzhou, Dinastía Qing.

– **Ilustración 32:**

Hushan Yilan Tu

– **Ilustración 33:**

Li Song (1160–1243). ‘Lago del Oeste’. Tinta sobre papel. Museo de Shanghai.

– **Ilustración 34:**

Li Songnian (1195–1230). ‘*Cuatro vistas del paisaje*’. Tinta sobre papel de seda. Museo Imperial de Beijing.

– **Ilustración 35:**

Li Songnian (1195–1230). ‘*Cuatro vistas del paisaje*’. Tinta sobre papel de seda. Museo Imperial de Beijing.

– **Ilustración 36:**

Hui Zong (1101–1126) *Las Garzas de los buenos augurios*. Tinta sobre papel de seda. Museo Provincial de Liaoning.

– **Ilustración 37:**

Hui Zong (1101–1126) *Faisan sobre el hibisco*. Tinta y pigmentos sobre papel.

– **Ilustración 38:**

Plano ideal del Jardín de Gen Yue.

– **Ilustración 39:**

Qiu Ying (1494–1552). '*Jardin del Deleite Solitario: Pabellon para Jugar con el Agua*'.

Tinta sobre papel, Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

– **Ilustración 40:**

Qiu Ying (1494–1552). '*Jardin del Deleite Solitario: Sala de Lectura*'.

Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

– **Ilustración 41:**

Qiu Ying (1494–1552). '*Jardin del Deleite Solitario: Cobertizo de Pesca y Estudio para Tratar el Bambu*'.

Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

– **Ilustración 42:**

Qiu Ying (1494–1552). '*Jardin del Deleite Solitario: Terreno para Recoger Hierbas*'.

Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

– **Ilustración 43:**

Qiu Ying (1494–1552). '*Jardin del Deleite Solitario: Pabellon para Regar las Flores*'.

Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

– **Ilustración 44:**

Qiu Ying (1494–1552). '*Jardin del Deleite Solitario: Terraza para Contemplar la Colina*'. Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

– **Ilustración 45:**

Verdadera forma de la montaña Fendu Shan.

– **Ilustración 46:**

Verdadera forma de la montaña Fendu Shan (II).

– **Ilustración 47:**

Mapas talismanes para guiarse dentro de la montaña sagrada.

– **Ilustración 48:**

Mu Xi (1200–1279). '*Villa de pescadores al atardecer*'. Tinta sobre papel. Museo Nacional de Kioto.

– **Ilustración 49:**

Yu Jian (mediados del s. XVIII). '*Mercado de montana, clara niebla*'. Tinta sobre papel.

Museo de Arte de Idemitsu, Tokio.

– **Ilustración 50:**

Yu Jian (mediados del s. XVIII). '*Luna de Otono sobre el Lago Dong Tu*'. Tinta sobre papel. Coleccion de Yada Matsutaro.

- Ilustración 51:

Guo Xi (1010–1090) *Primavera temprana*. Tinta sobre papel. Museo Nacional del Palacio de Taibei.

- Ilustración 52:

Li Dong (1115– 1165) *Venta de pescado en el río nevado*. Tinta sobre papel. Galería del Palacio imperial de Beijing.

- Ilustración 53:

Ma Lin (1114–1164) *El Kiosco del bosque de pinos*. Tinta sobre papel de seda. Museo provincial de Foshan.

- Ilustración 54:

Li Song, (1160–1243) *El acantilado rojo*. Tinta sobre papel de seda. Museo de arte Nelson –Atkins en Kansas.

- Ilustración 55:

Qiao Zhongchang (Finales siglo XI –1125) *El acantilado rojo*. Tinta sobre papel. Museo de arte Nelson– Atkins, Kansas.

- Ilustración 56:

Qiao Zhongchang (Finales siglo XI –1125) *El acantilado rojo*. Tinta sobre papel. Museo de arte Nelson– Atkins, Kansas.

- Ilustración 57:

Qiao Zhongchang (Finales siglo XI –1125) *El acantilado rojo*. Tinta sobre papel. Museo de arte Nelson– Atkins, Kansas.

- Ilustración 58:

Qiao Zhongchang (Finales siglo XI -1125) *El acantilado rojo*. Tinta sobre papel. Museo de arte Nelson- Atkins, Kansas.

- Ilustración 59:

Qiao Zhongchang (Finales siglo XI -1125) *El acantilado rojo*. Tinta sobre papel. Museo de arte Nelson- Atkins, Kansas.

ILUSTRACIÓN 1

MAPAS DE FENGSHUI QUE SEÑALAN EL PUNTO XUE

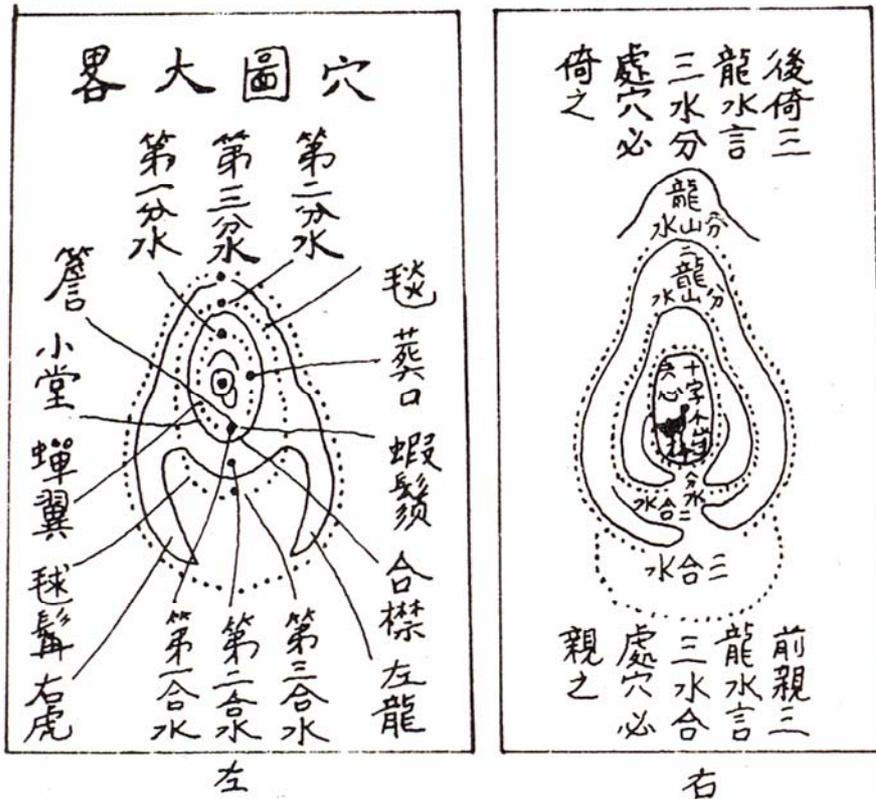


ILUSTRACIÓN 2

MAPA DE PUNTOS DE ACUPUNTURA

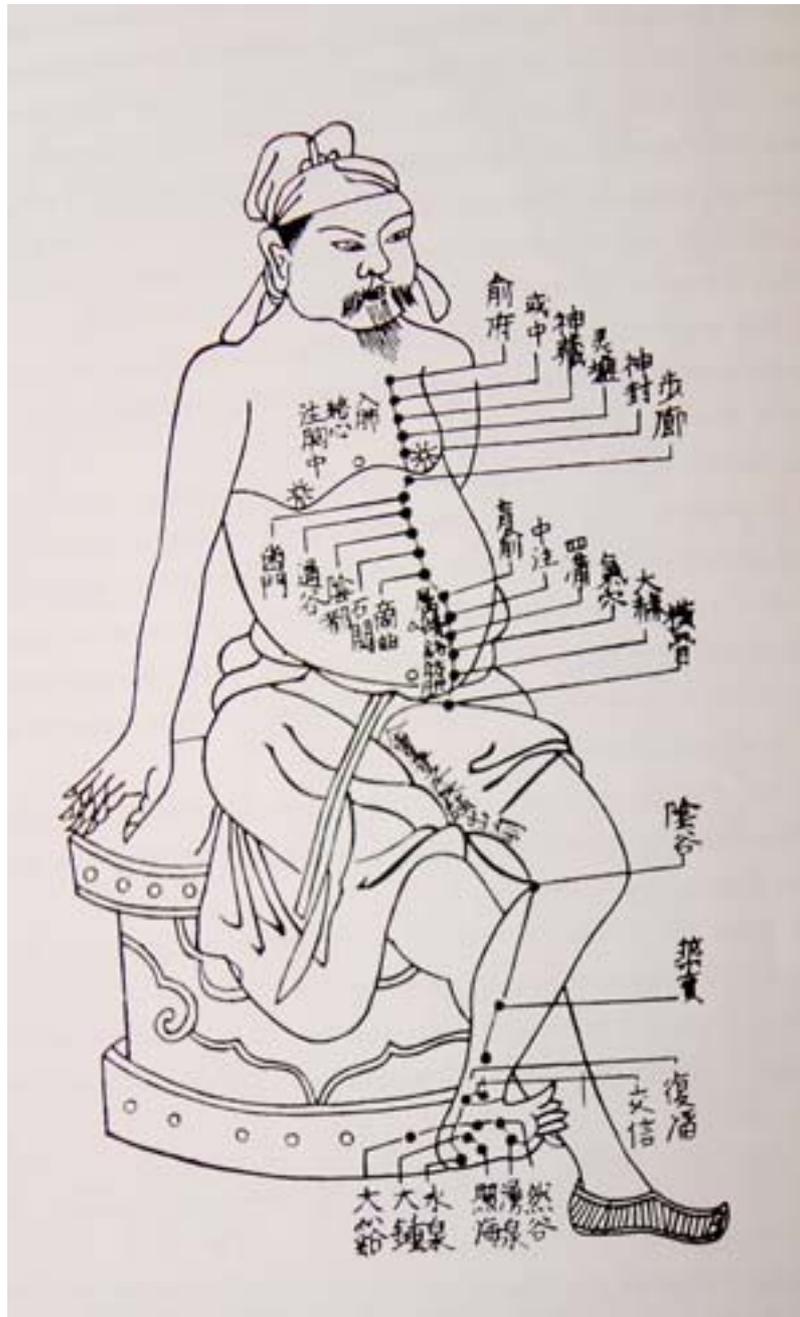


ILUSTRACIÓN 3

CENTRO Y PUNTO DE FENGSHUI



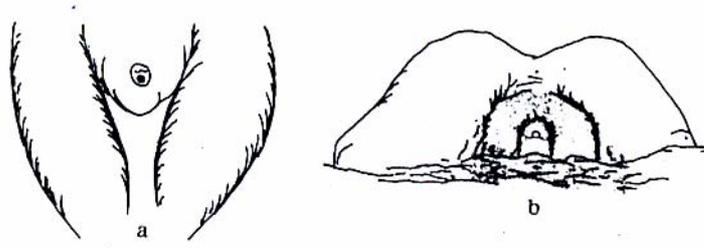
ILUSTRACIÓN 4

PUNTOS Y MAPAS DE FENGSHUI



ILUSTRACIÓN 5

PUNTOS FENGSHUI



a、b 为两种山体穴位图
图1-2. 葬地形势图
(据日本渡边欣雄)。

ILUSTRACIÓN 7

DIAGRAMAS DE LEISHU

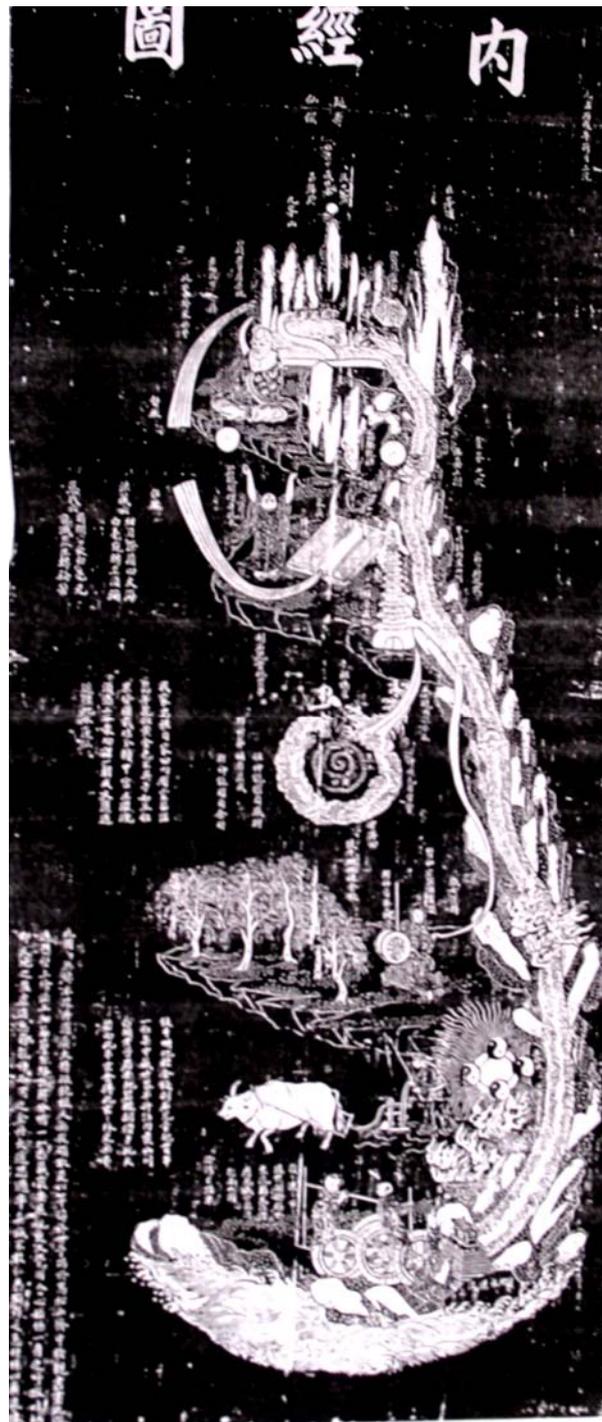


ILUSTRACIÓN 9

PLANO DE LA CIUDAD IDEAL SEGÚN EL ZHOU LI

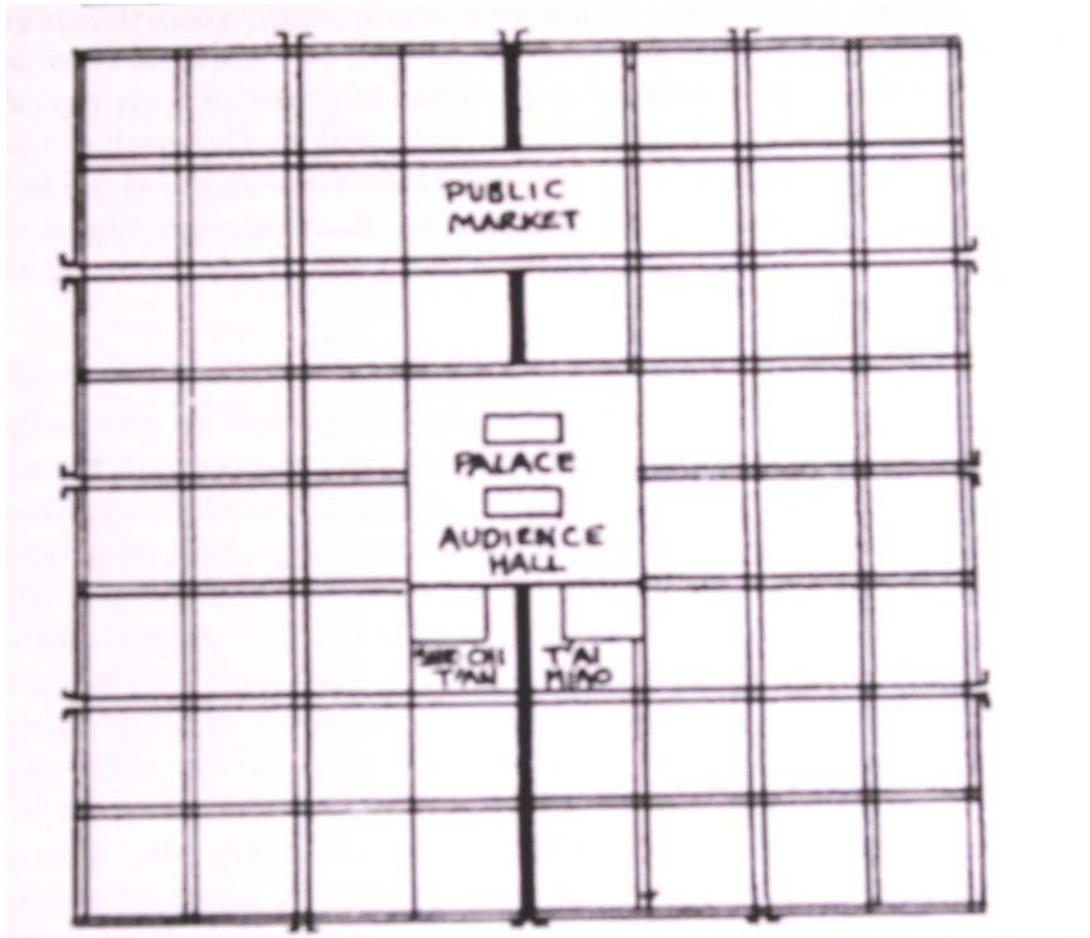


ILUSTRACIÓN 10

PLANO DE CHANG'AN

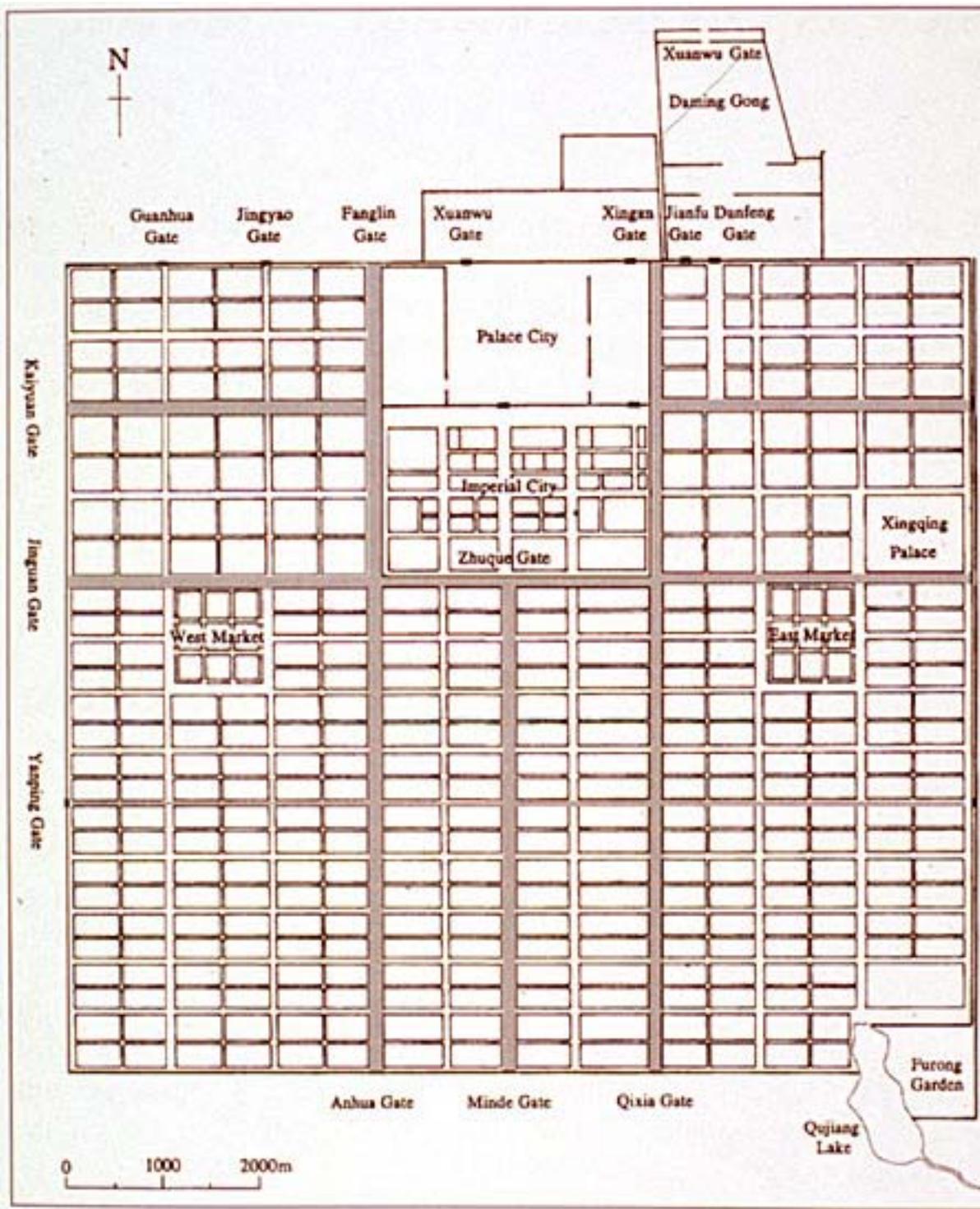


ILUSTRACIÓN 11

PLANO KAIFENG

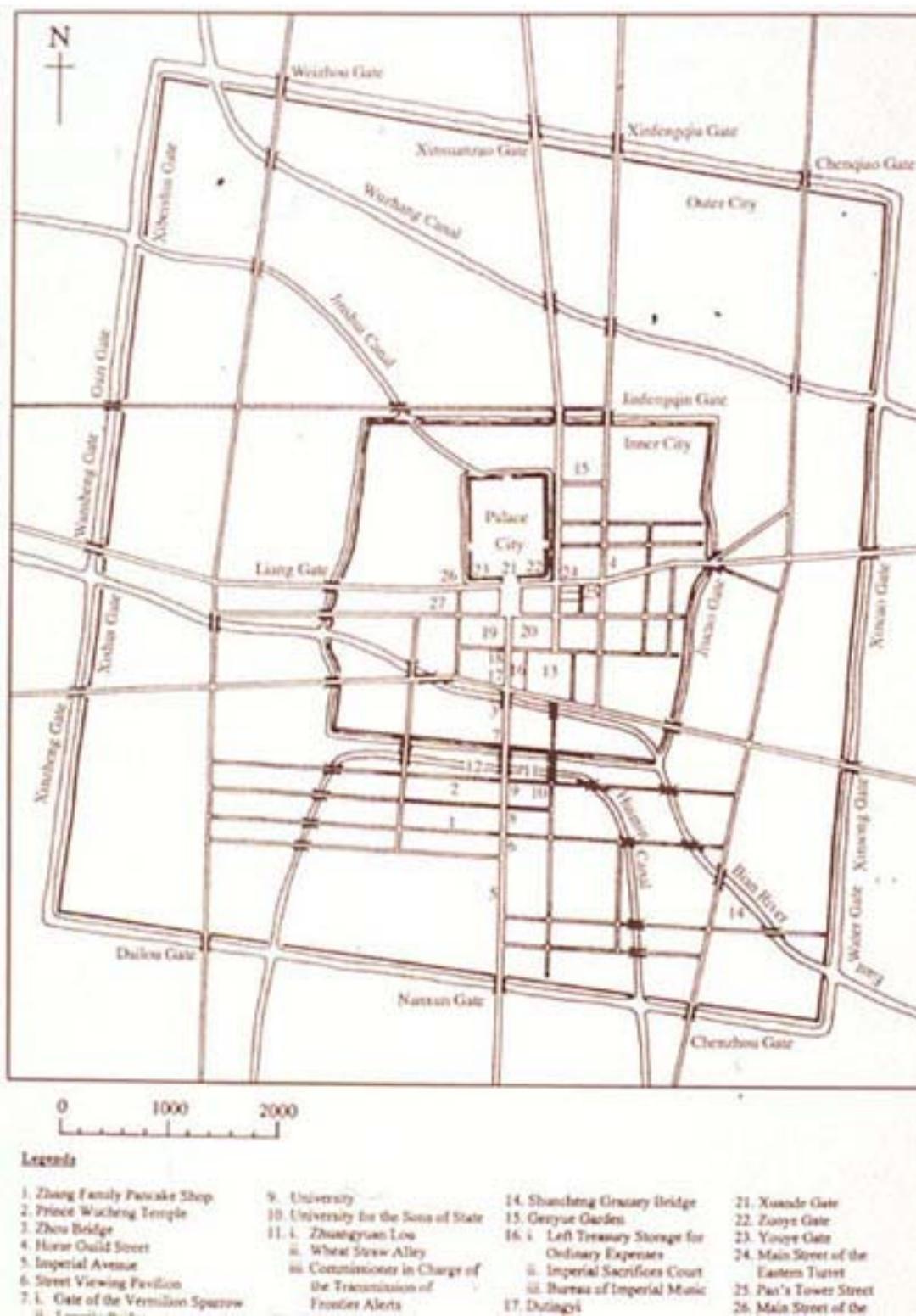


ILUSTRACIÓN 12

PLANO DE BEIJING

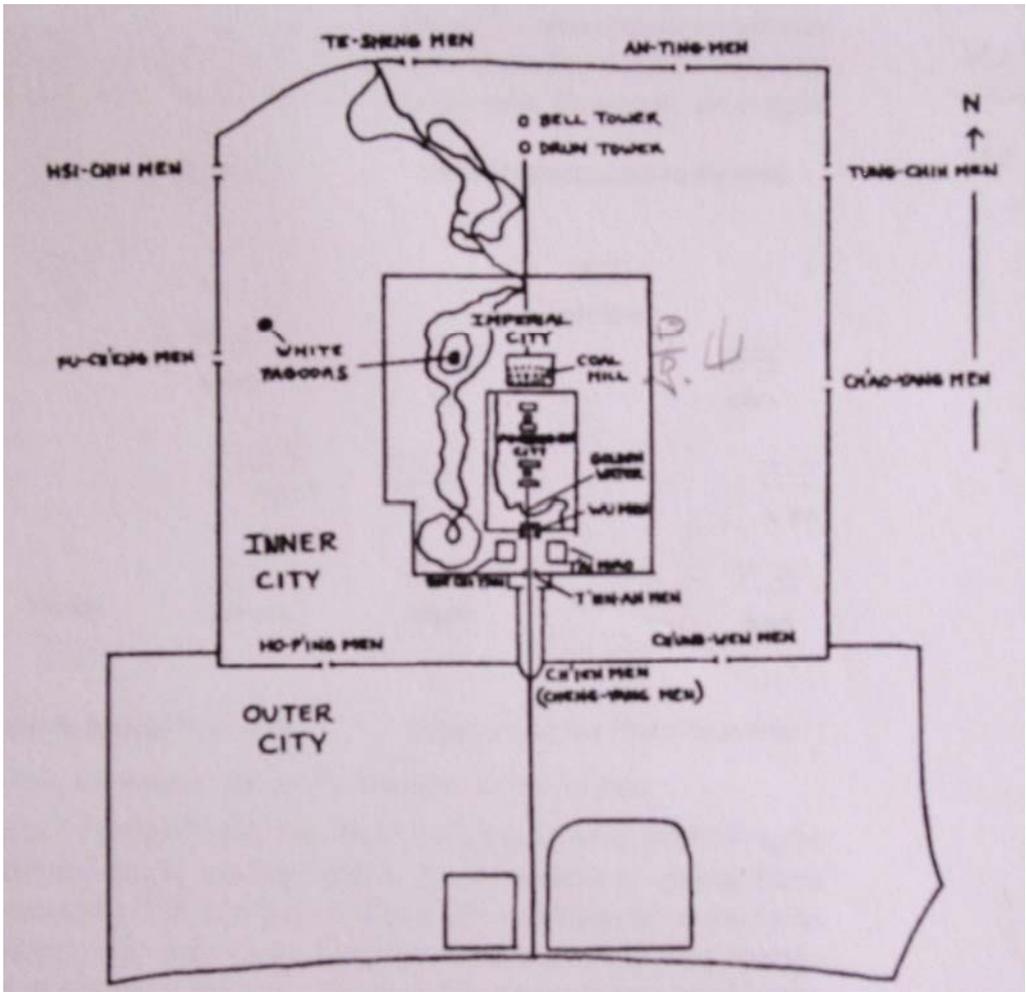


ILUSTRACIÓN 13

UBICACIONES DE LA CAPITAL NANJING

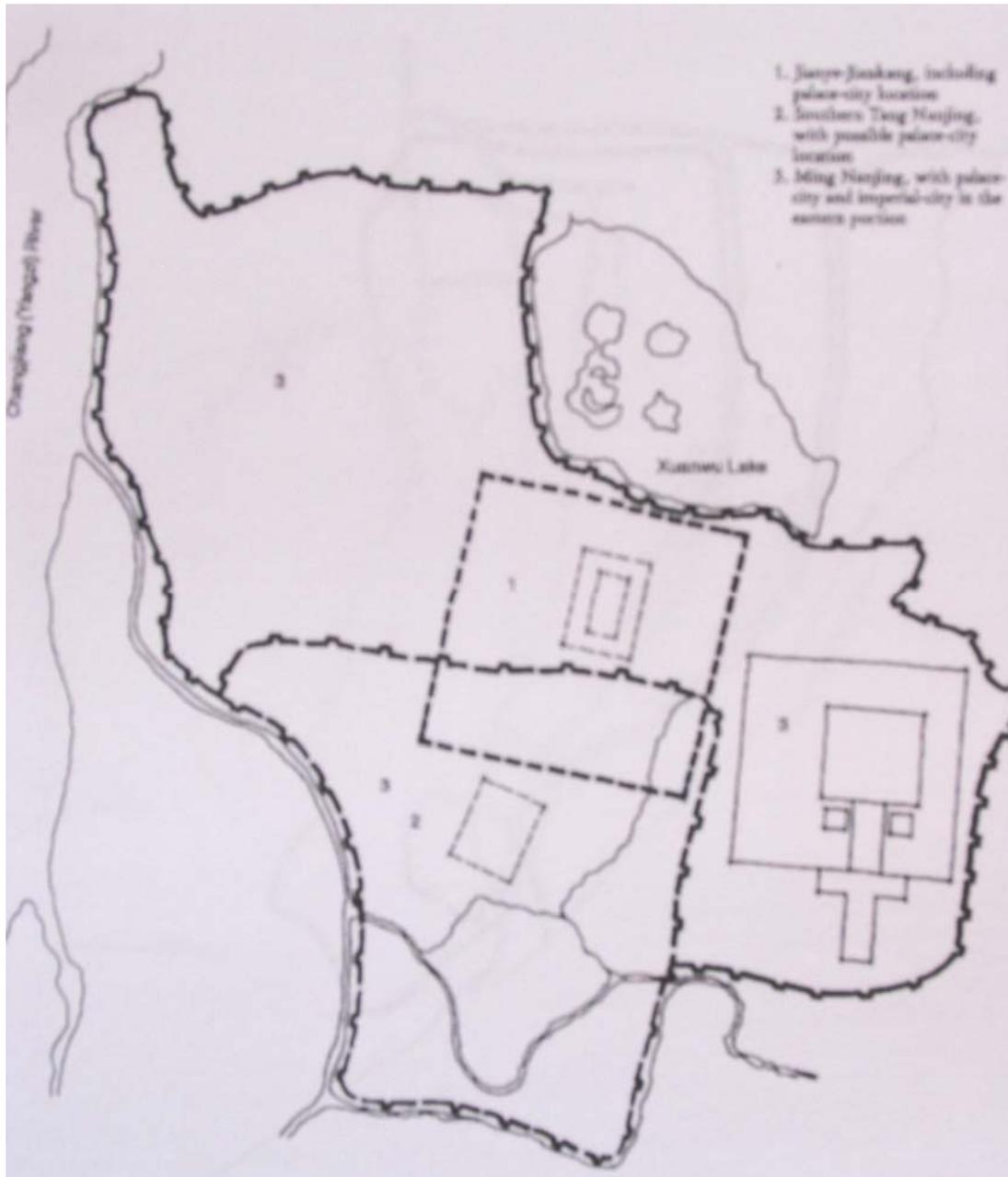


ILUSTRACIÓN 14

CORRESPONDENCIA ENTRE LA ESTRELLA POLAR Y EL

PALACIO DEL EMEPRADOR (DINASTÍA HAN)

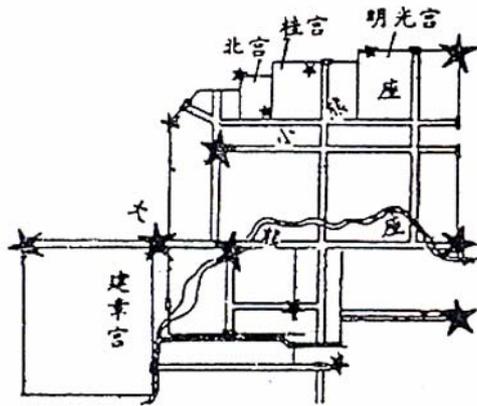


图 6—20 汉长安“斗城”形状(仿效大、小熊星座)

ILUSTRACIÓN 15

JARDINES IMPERIALES DE CHANG´AN, DINASTÍA TANG

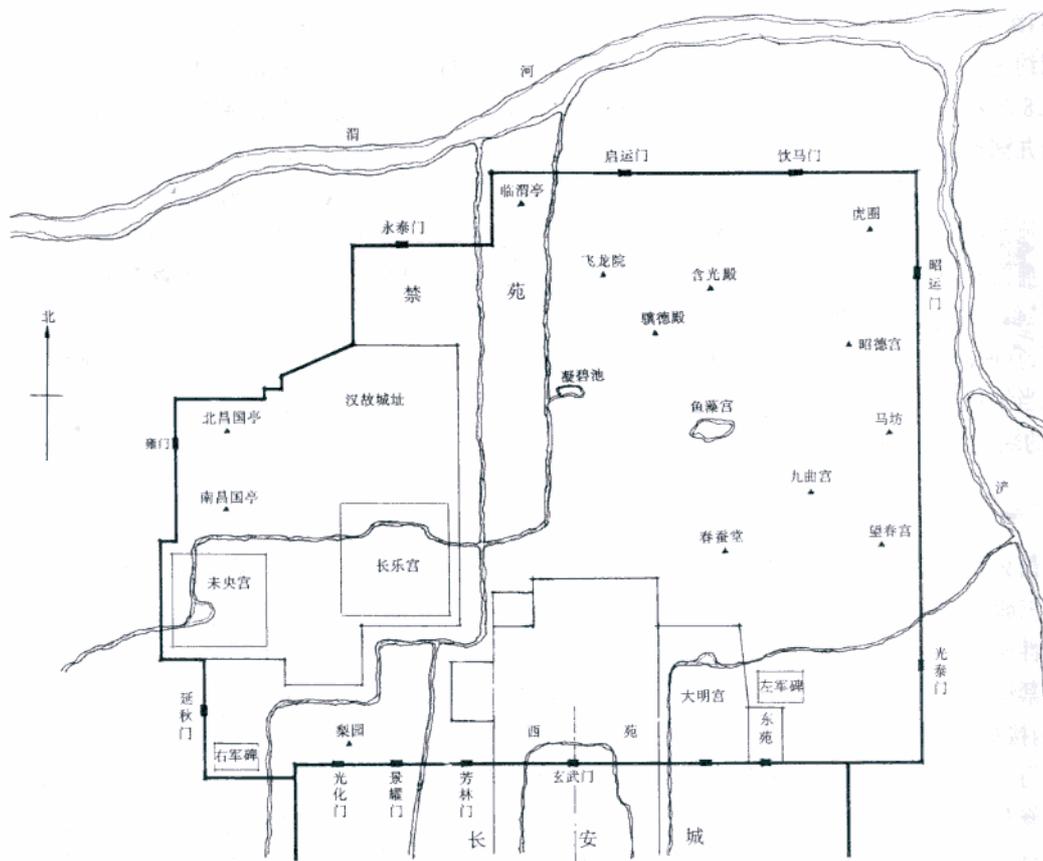


图 4-7 禁苑平面示意图(据《长安志》绘制)

ILUSTRACIÓN 16

PALACIO DE DA MING GONG

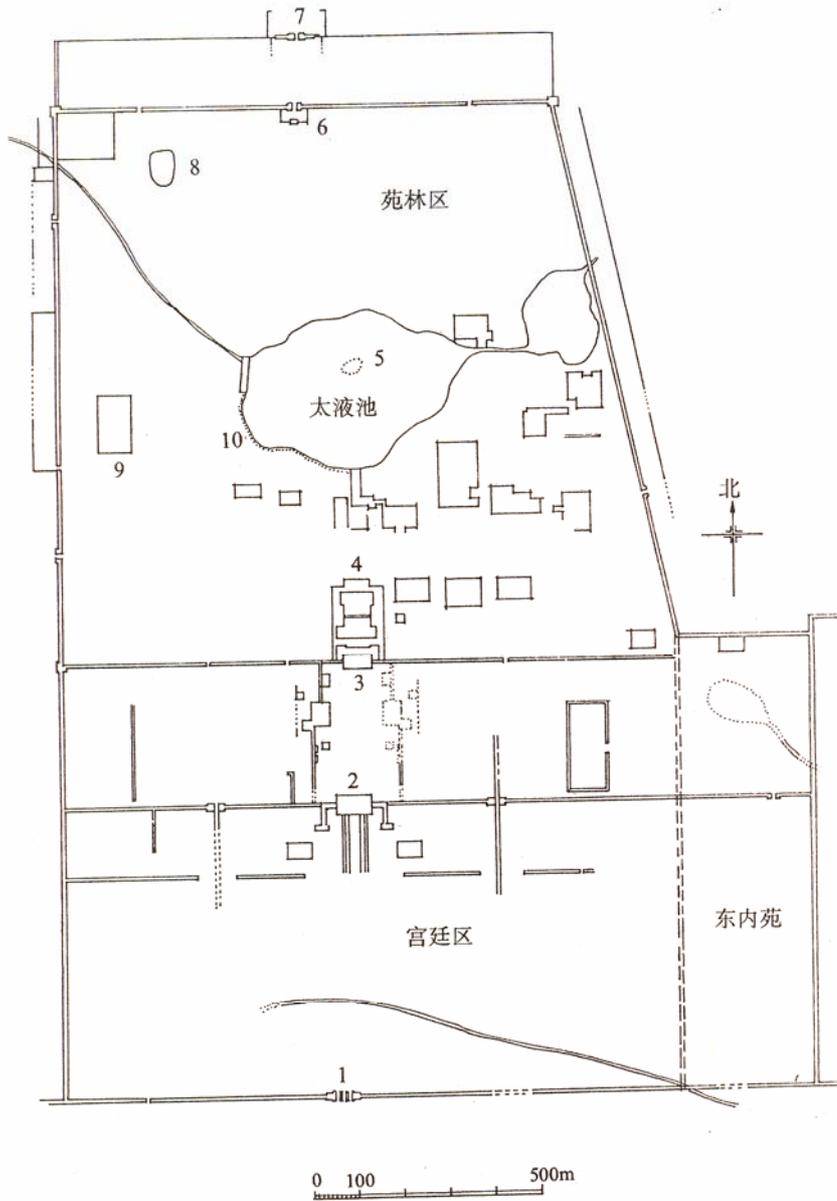


图 4-4 大明宫重要建筑遗址(摹自《中国古代建筑史》)

1-丹凤门	2-含元殿	3-宣政殿	4-紫宸殿	5-蓬莱山
6-玄武门	7-重玄门	8-三清殿	9-麟德殿	10-沿池回廊

ILUSTRACIÓN 17

JARDÍN DE XIN QING GONG

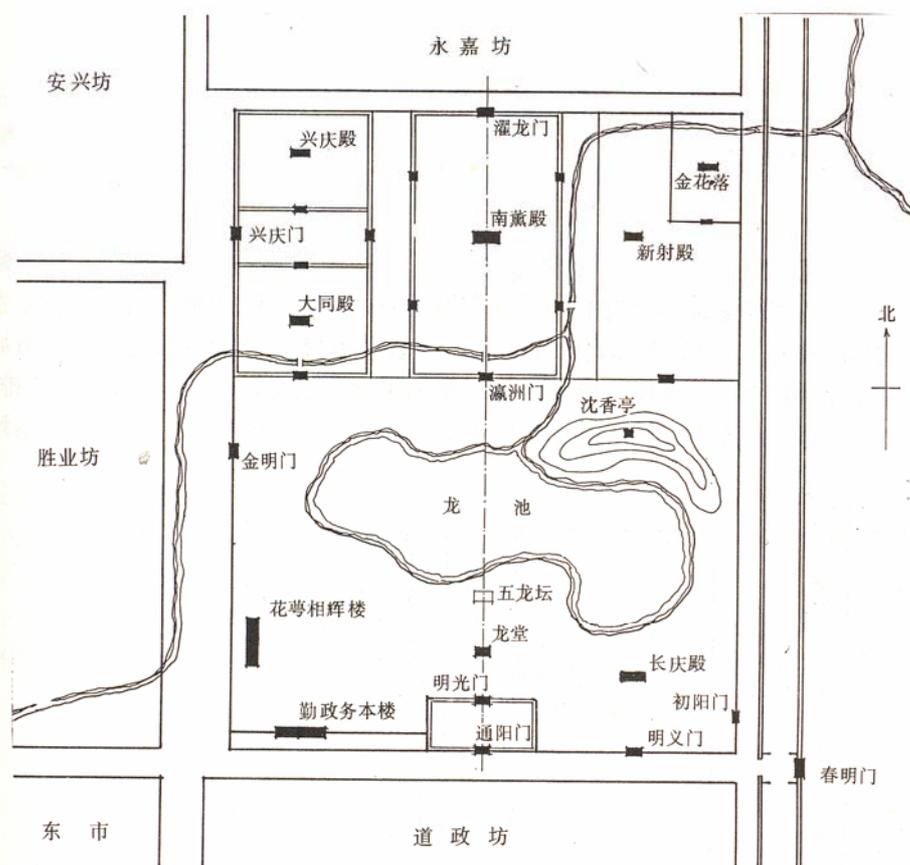


图 4-10 兴庆宫平面设想图(据《唐两京城坊考》绘制)

ILUSTRACIÓN 18

JARDÍN DE JIA ZHANG GONG

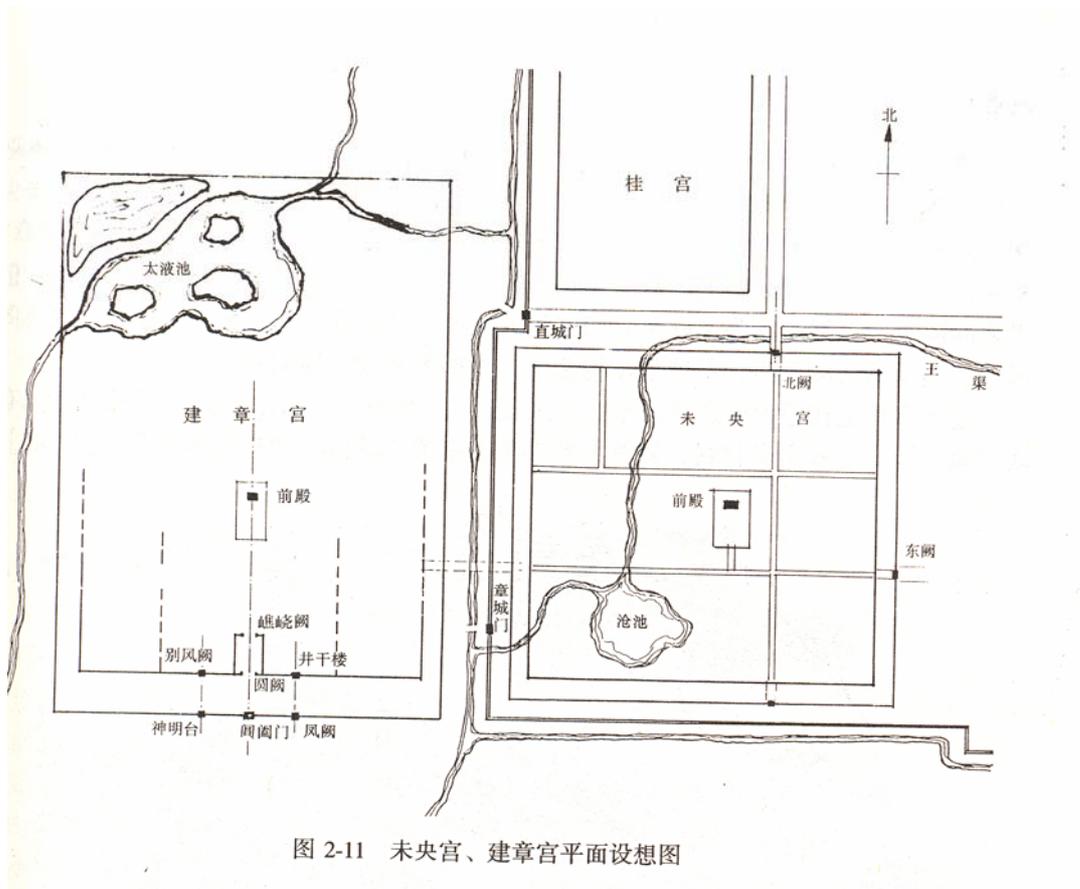


图 2-11 未央宫、建章宫平面设想图

ILUSTRACIÓN 19

RECONSTRUCCIÓN IDEAL JIANZHANG GONG

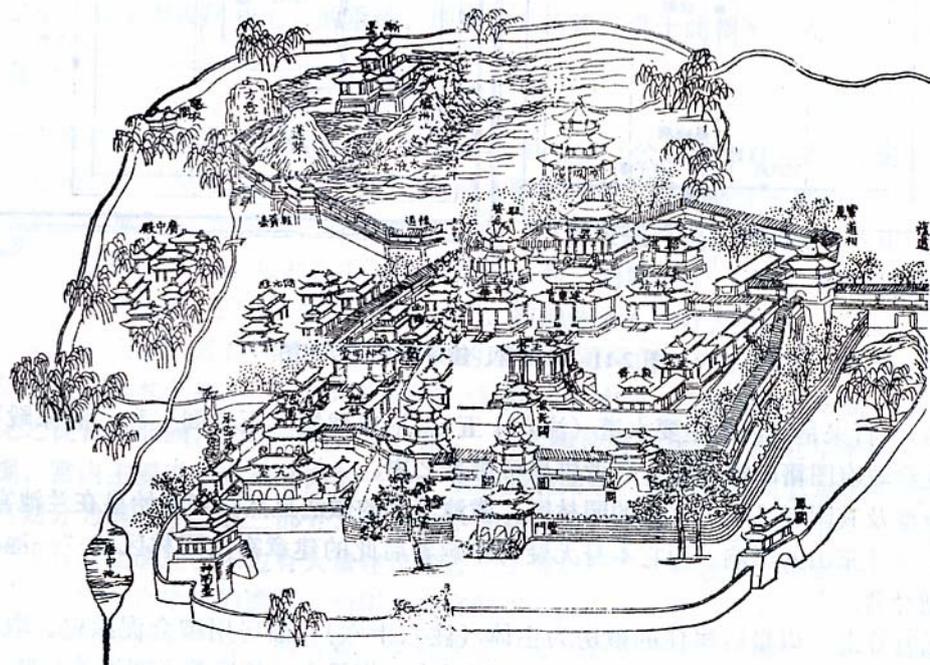


图 2-12 建章宫图 (摹自《陕西通志》)

ILUSTRACIÓN 20

JARDÍN DE FU ZHEN YUAN

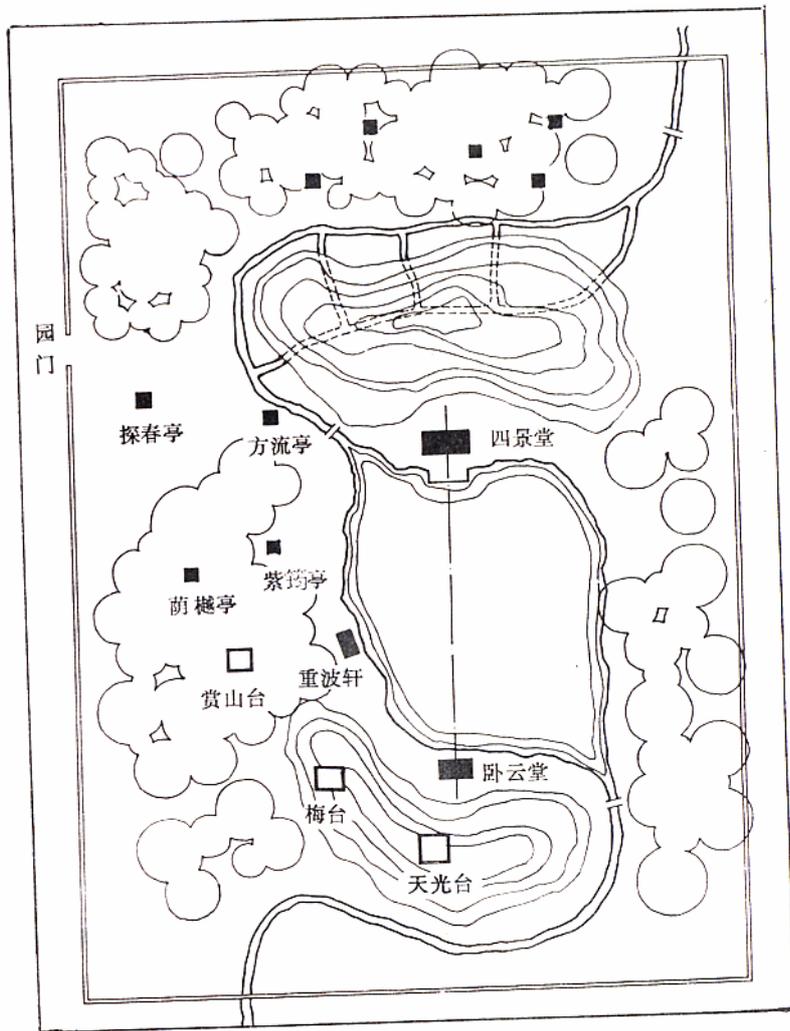


图 5-12 富郑公园平面设想图

ILUSTRACIÓN 21

JARDÍN DE HUAN XI YUAN

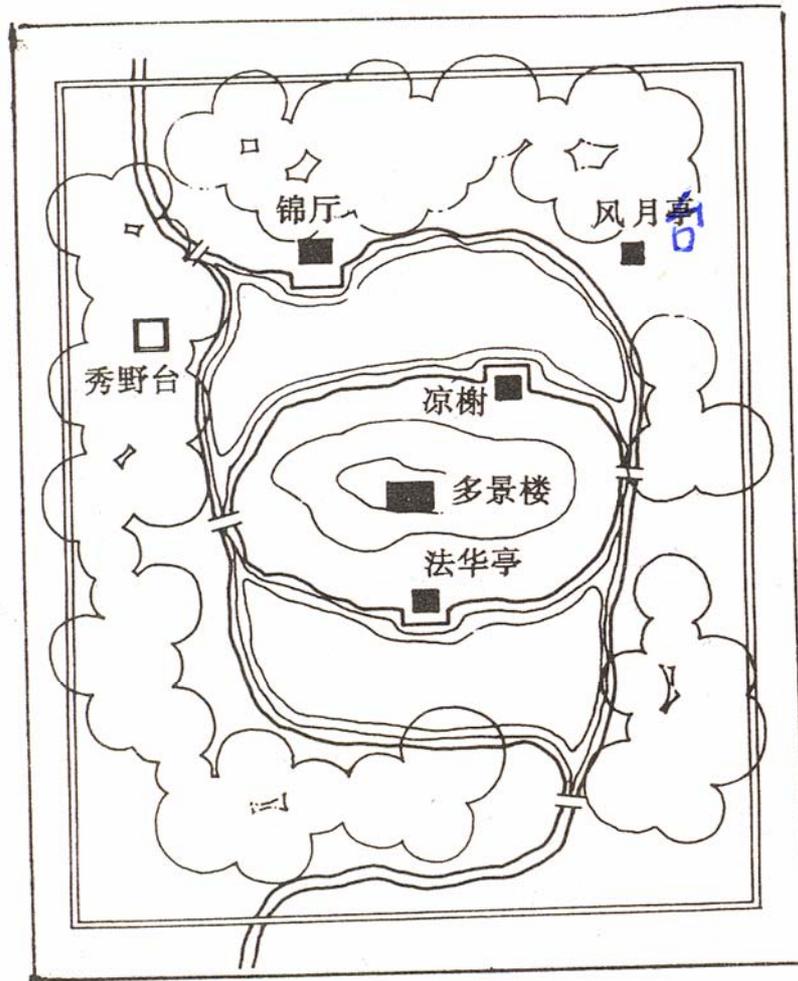


图 5-12 环溪亚面沿相图

ILUSTRACIÓN 22

JARDÍN DE CANG LANG TING DIANSTÍA MING



ILUSTRACIÓN 23

JARDÍN DE CANG LANG TING DINASTÍA QING

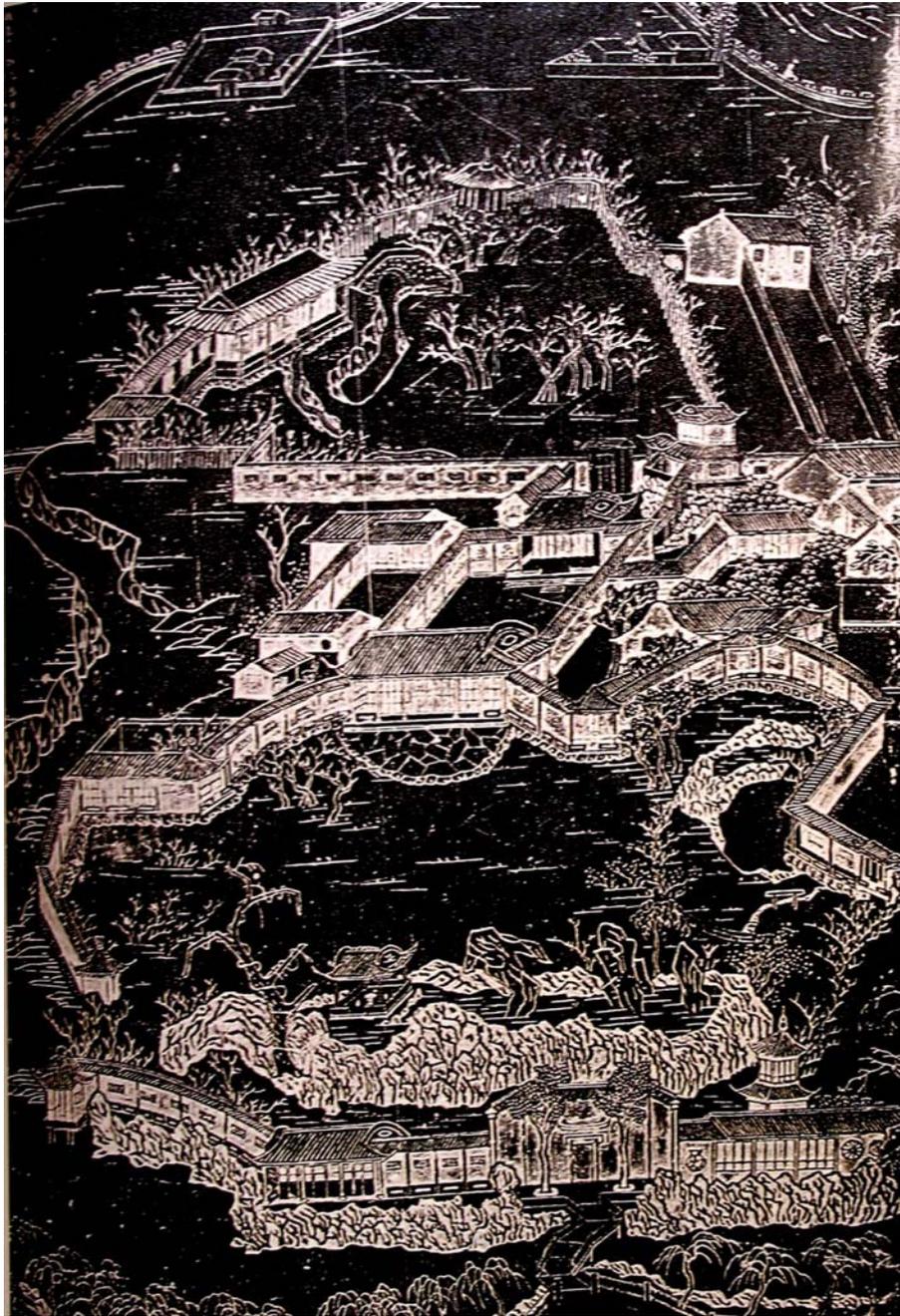


ILUSTRACIÓN 24

VENTANA DEL JARDÍN DE ZHOU ZHENG YUAN



ILUSTRACIÓN 25

PLANO HANGZHOU DINASTÍA SONG

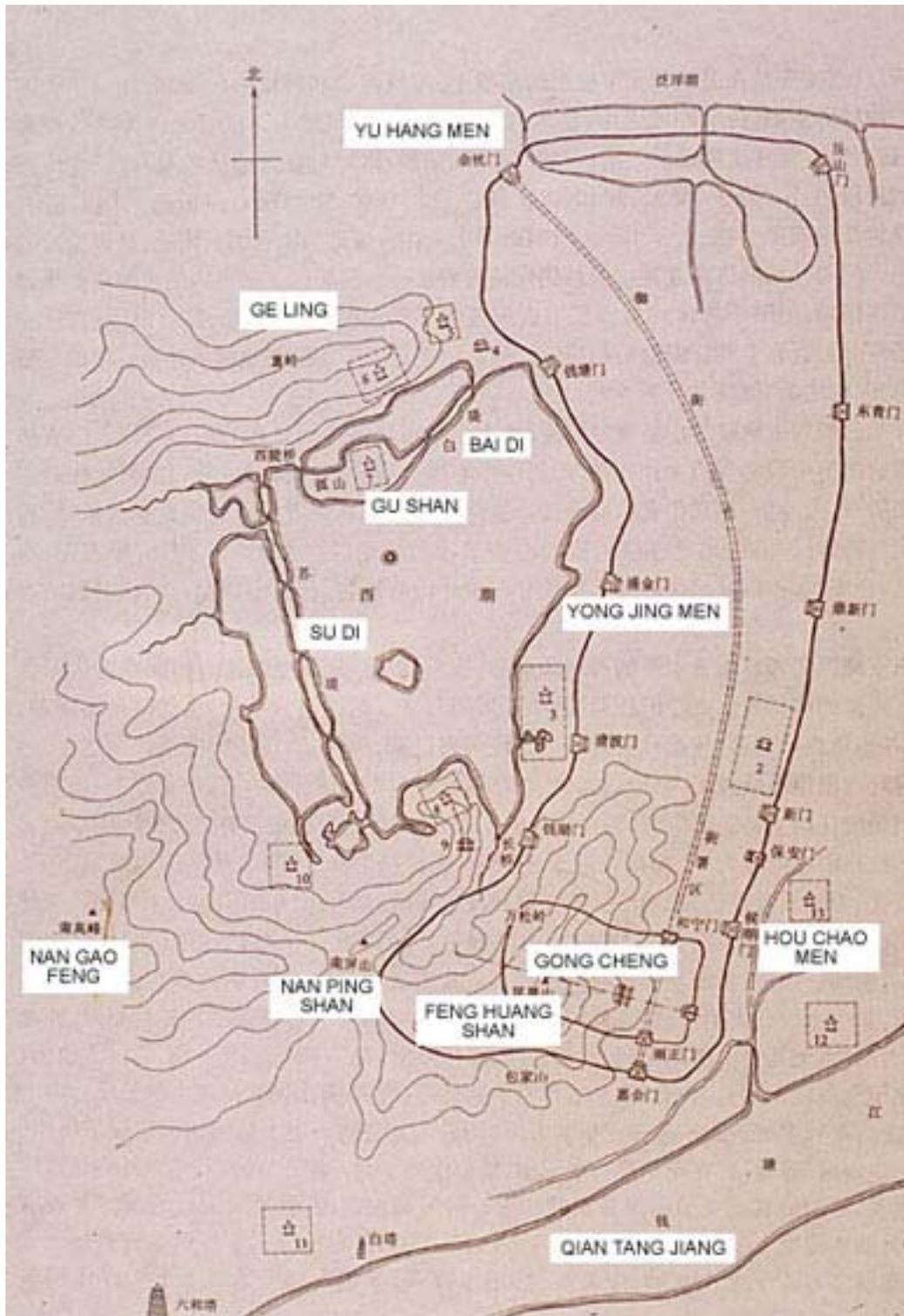


ILUSTRACIÓN 26

CIUDAD PROHIBIDA DE LINAN

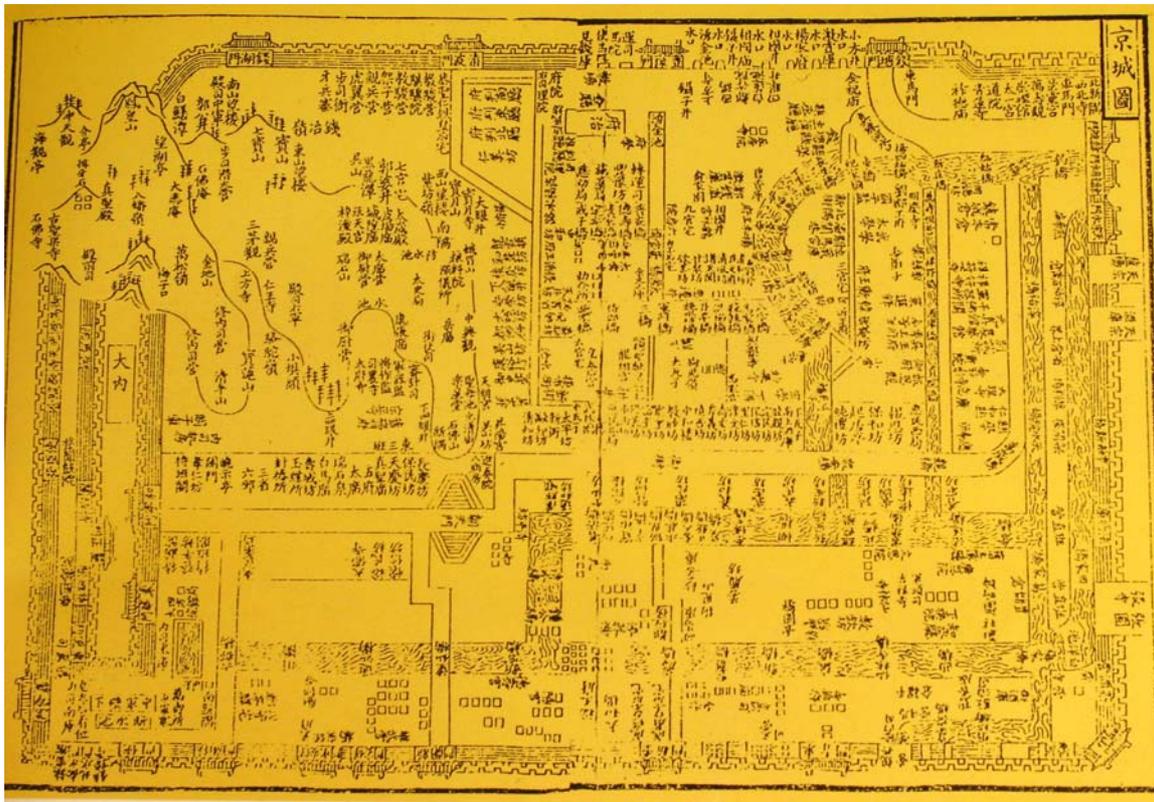


ILUSTRACIÓN 27

CIUDAD PROHIBIDA LINAN 2

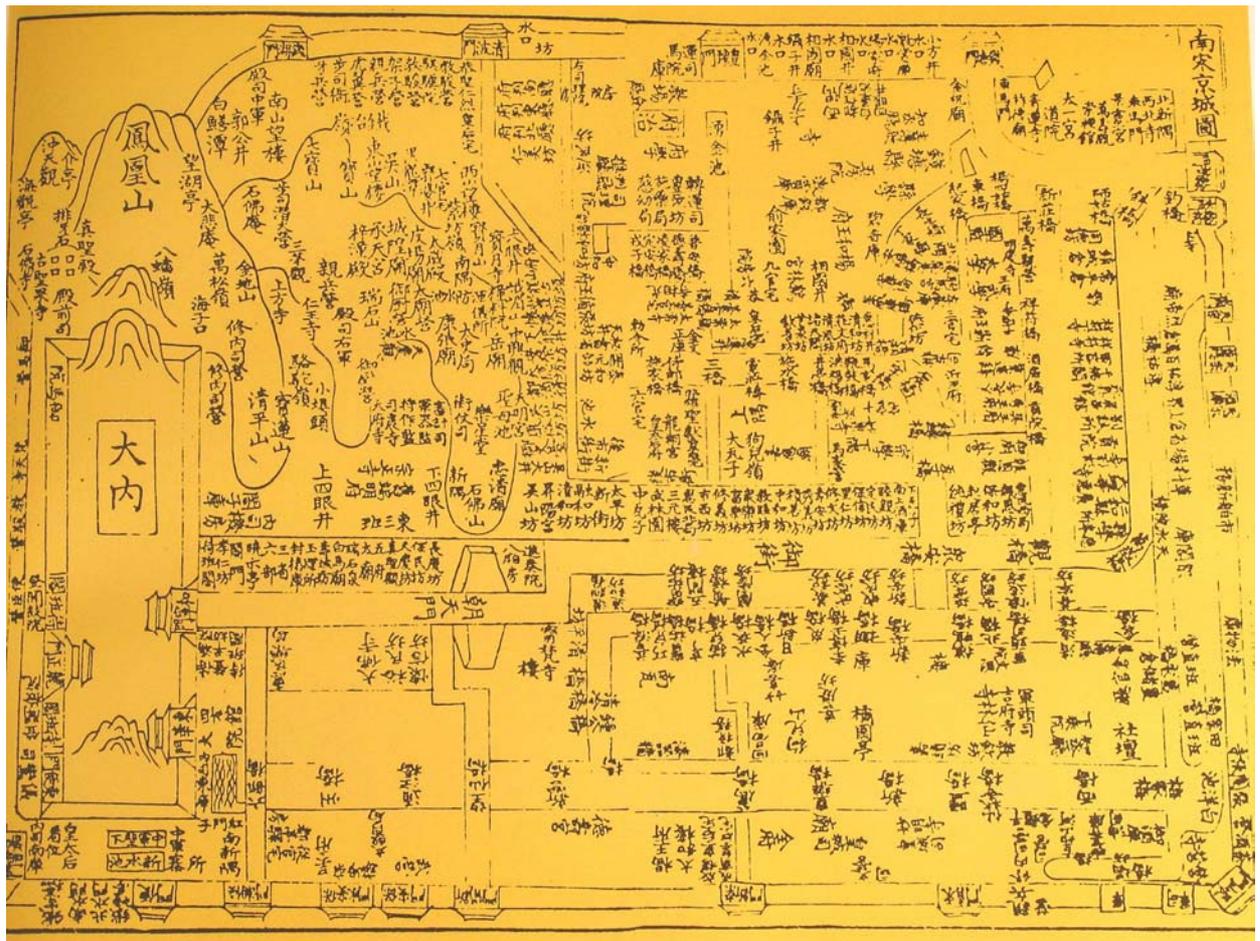


ILUSTRACIÓN 28

LAGO DEL OESTE EN LA DINASTÍA SONG

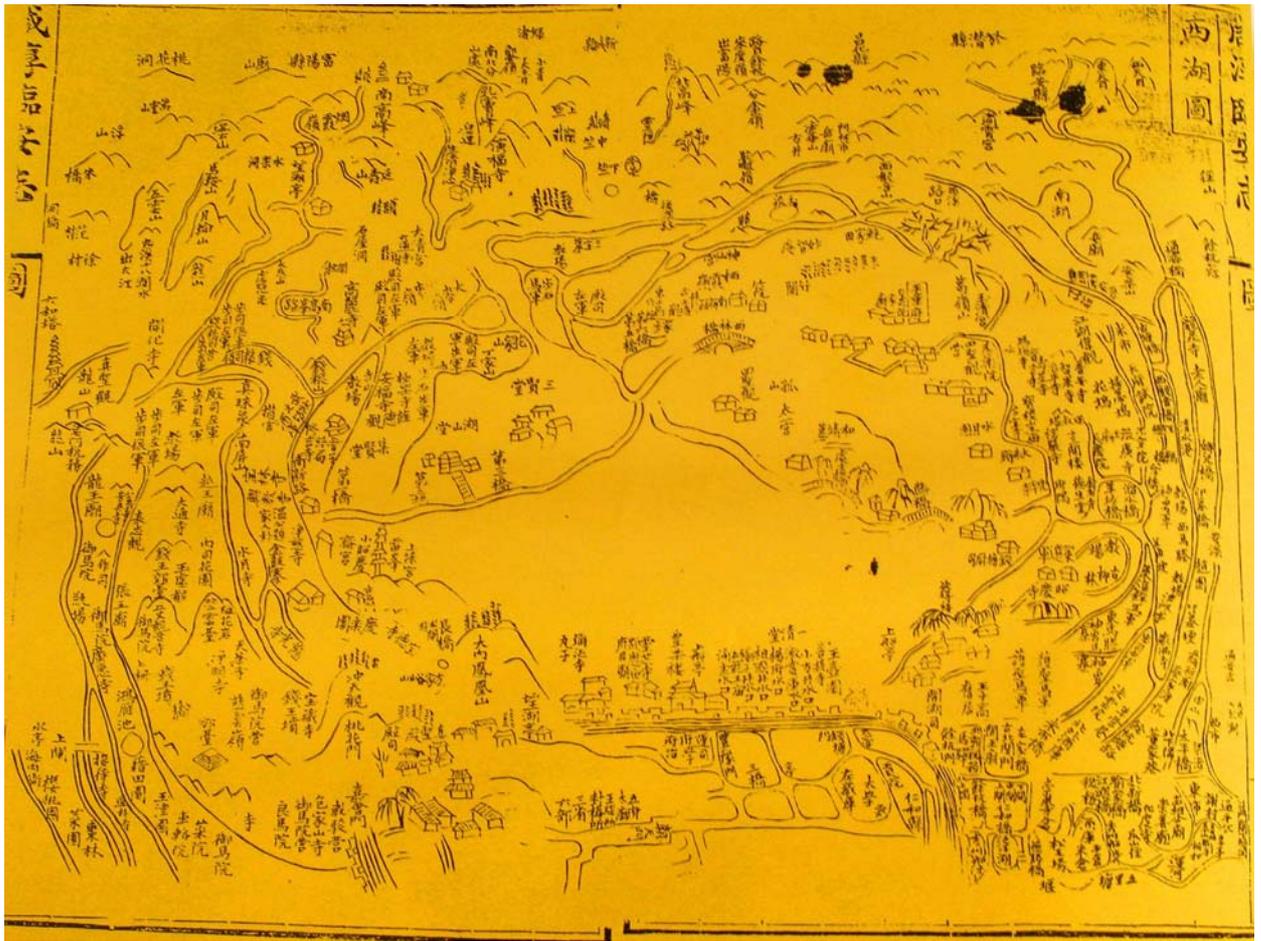


ILUSTRACIÓN 29

PLANO DE HANGZHOU EN LA DINASTÍA MING

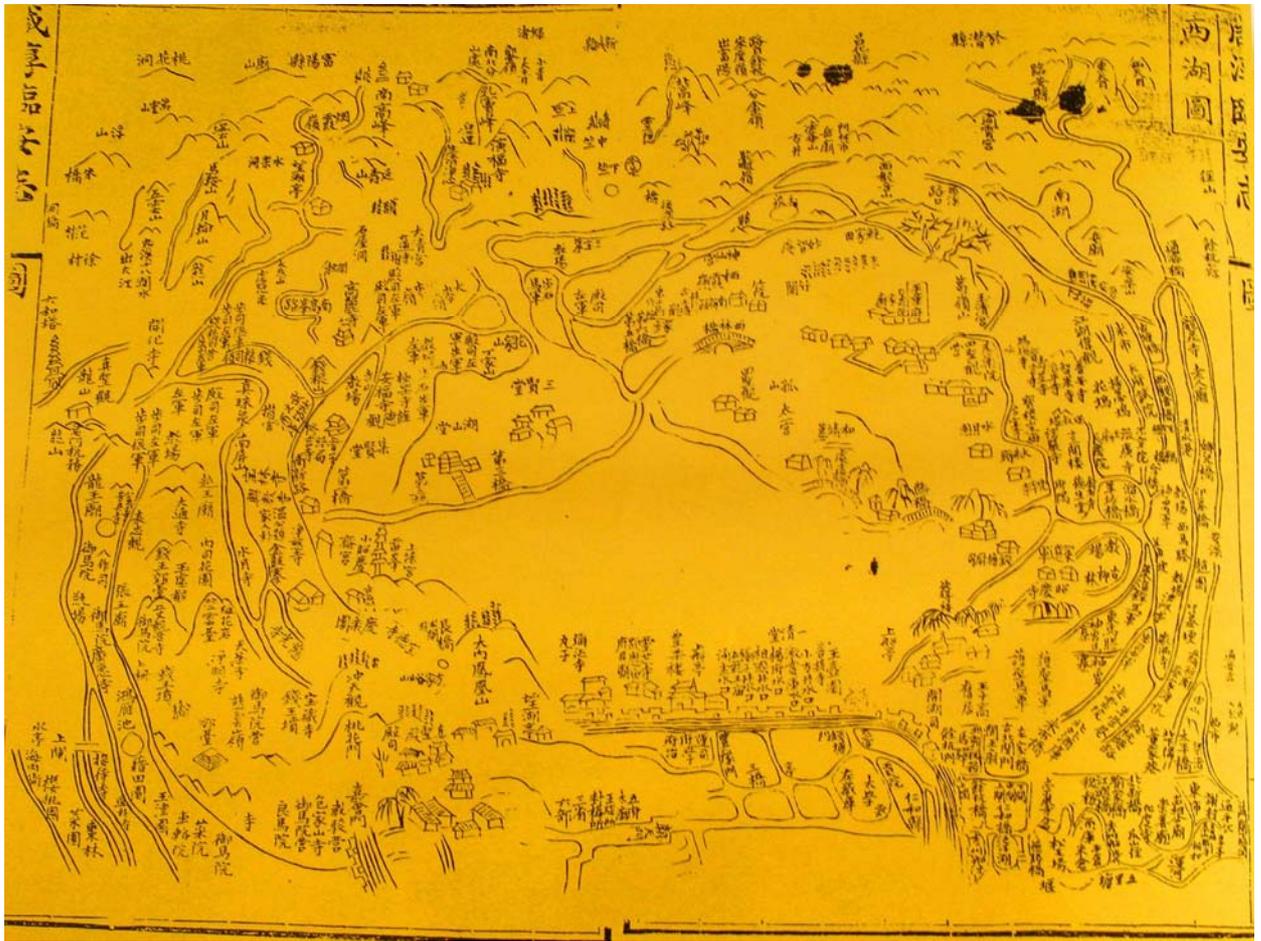
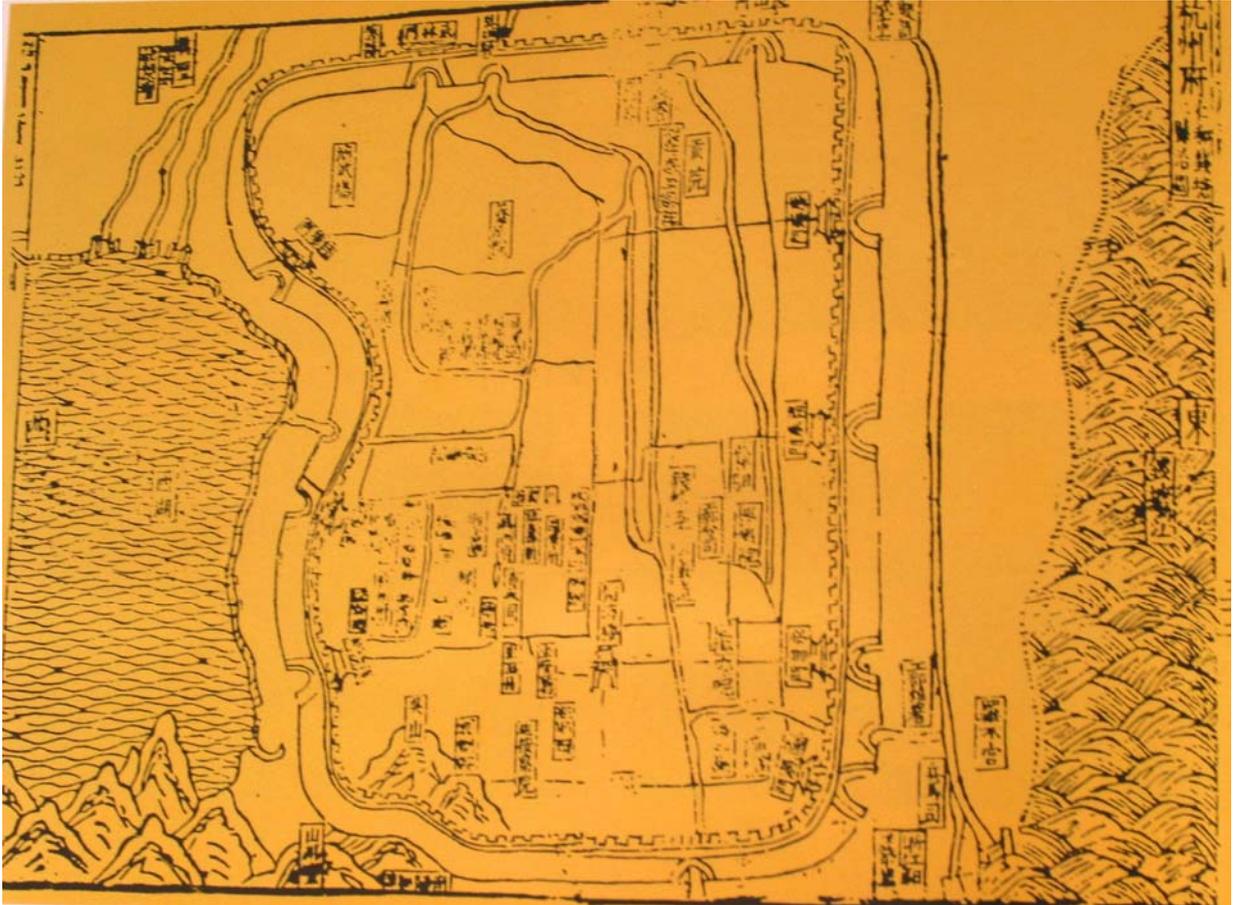


ILUSTRACIÓN 30

PLANO DE HANGZHOU DINASTÍA MING



LUSTRACIÓN 31

PLANO DE HANGZHOU DINASTÍA QING

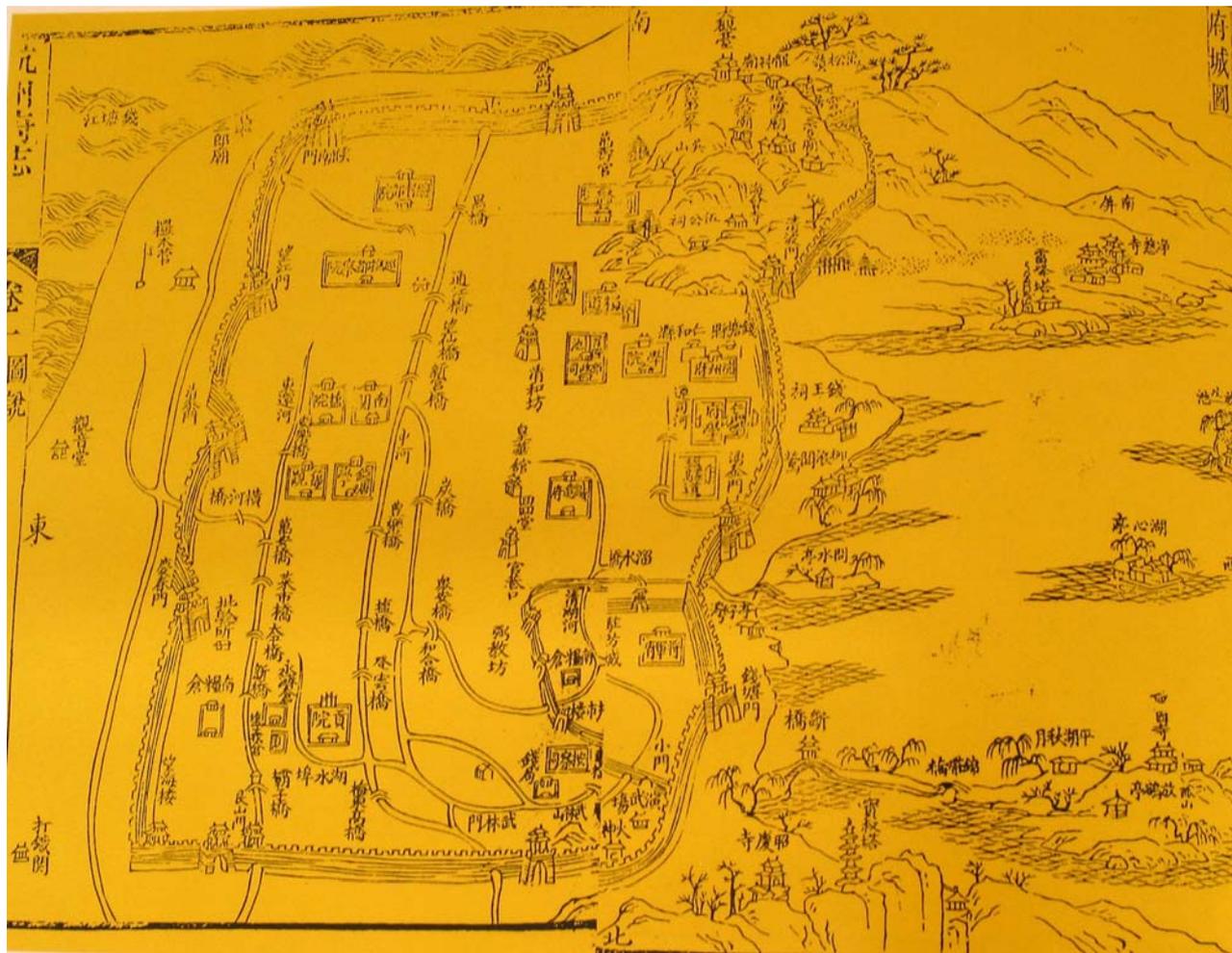


ILUSTRACIÓN 32

HUSHAN YILAN TU

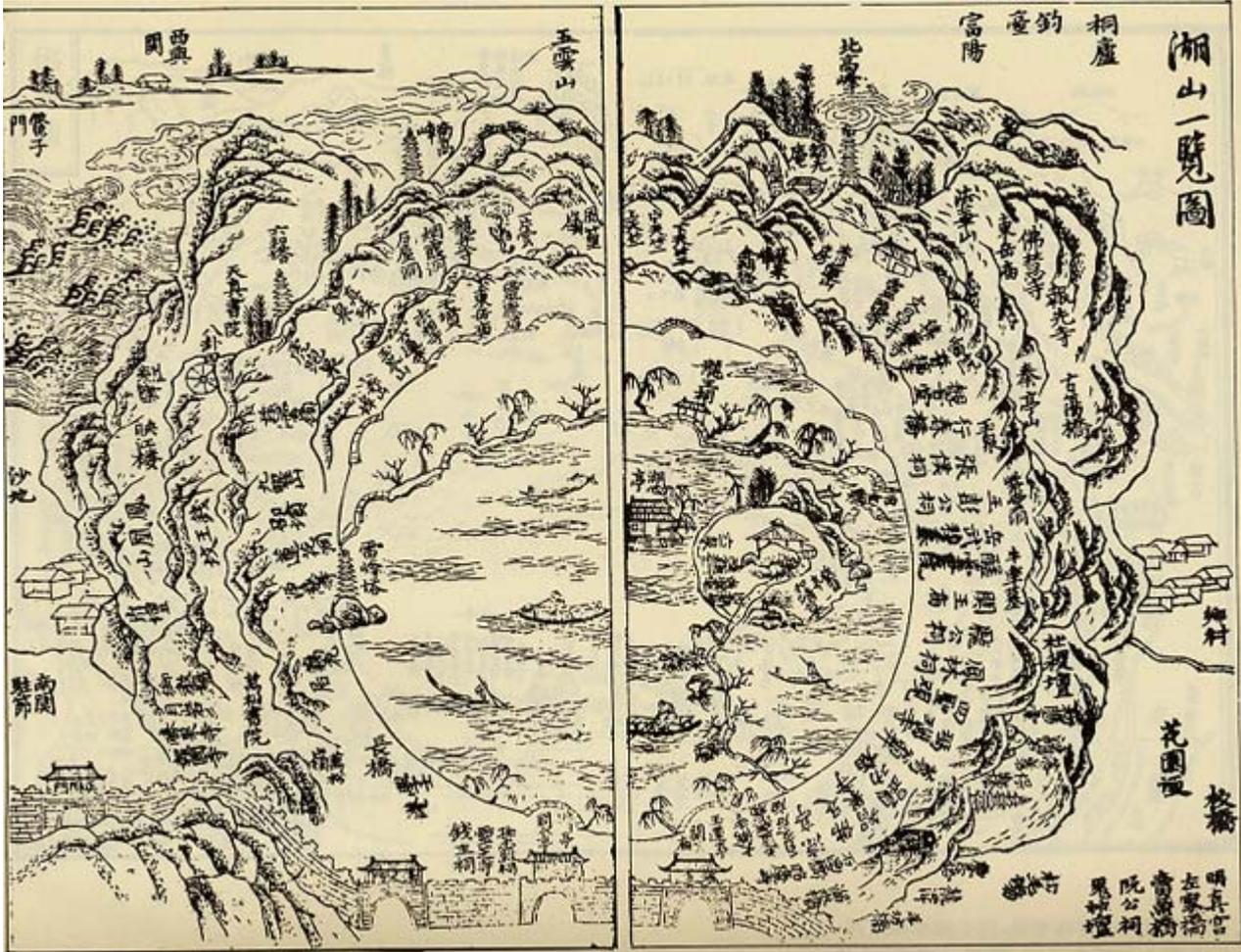


ILUSTRACIÓN 33



Li Song (1160–1243). 'Lago del Oeste'.
Tinta sobre papel.
Museo de Shanghai.

ILUSTRACIÓN 34



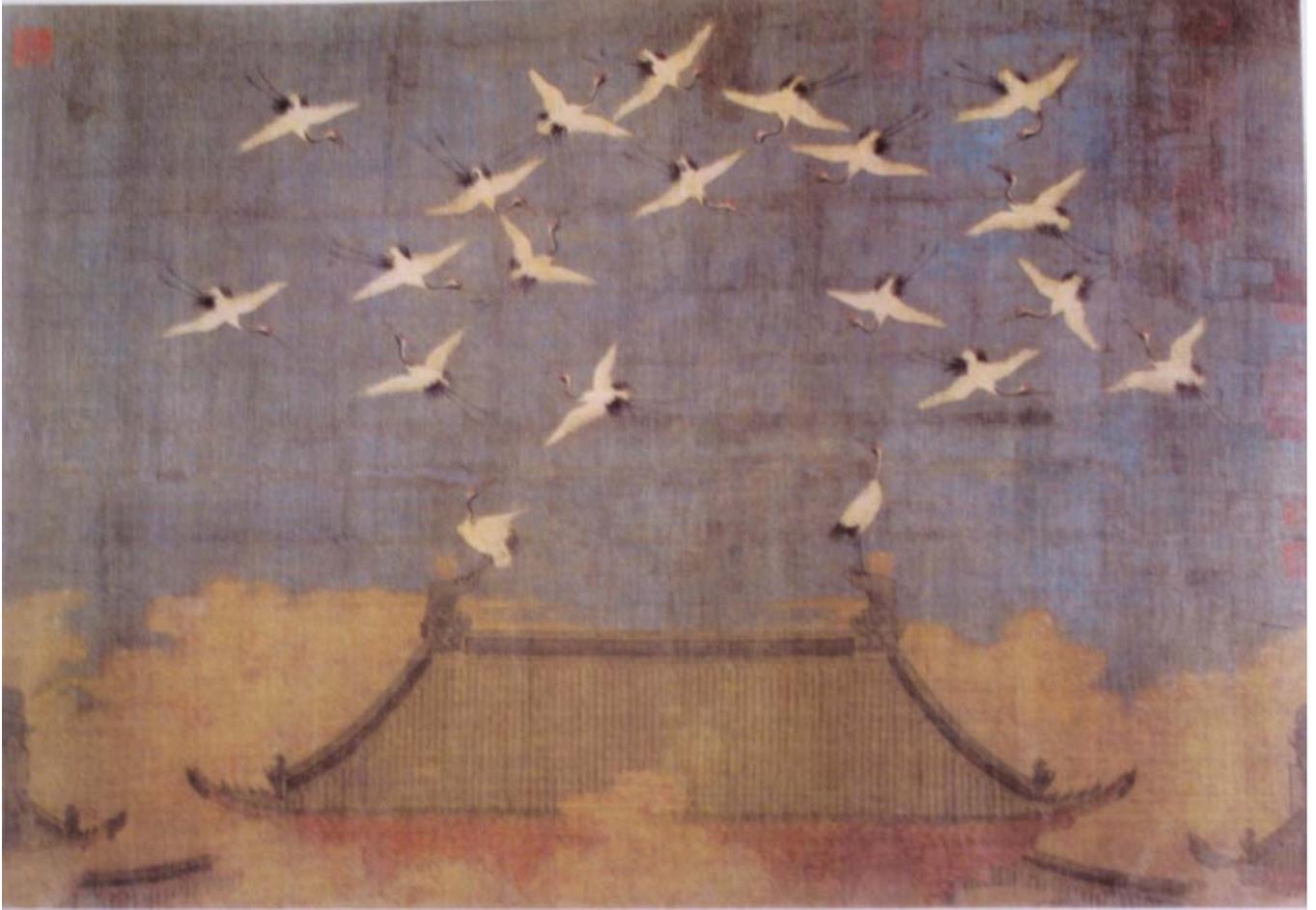
Li Songnian (1195–1230). '*Cuatro vistas del paisaje*'.
Tinta sobre papel de seda.
Museo Imperial de Beijing.

ILUSTRACIÓN 35



Li Songnian (1195–1230). '*Cuatro vistas del paisaje*'.
Tinta sobre papel de seda.
Museo Imperial de Beijing.

ILUSTRACIÓN 36



Hui Zong (1101–1126) *Las Garzas de los buenos augurios*
Tinta sobre papel de seda
(Museo Provincial de Liaoning)

ILUSTRACIÓN 37



Hui Zong (1101-1126) *Faisan sobre el hibisco*
Tinta y pigmentos sobre papel

ILUSTRACIÓN 38

PLANO IDEAL DEL JARDÍN DE GEN YUE

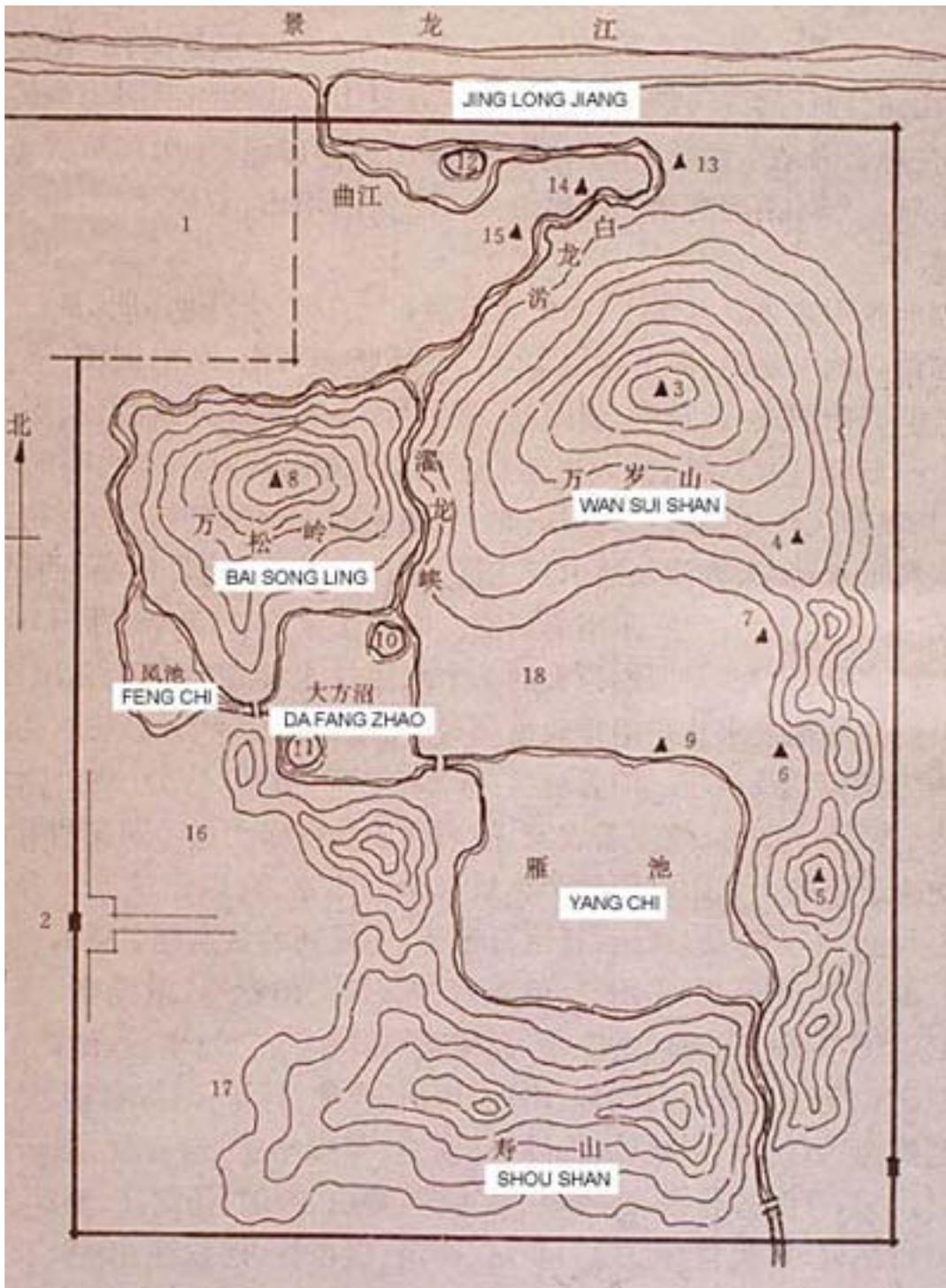


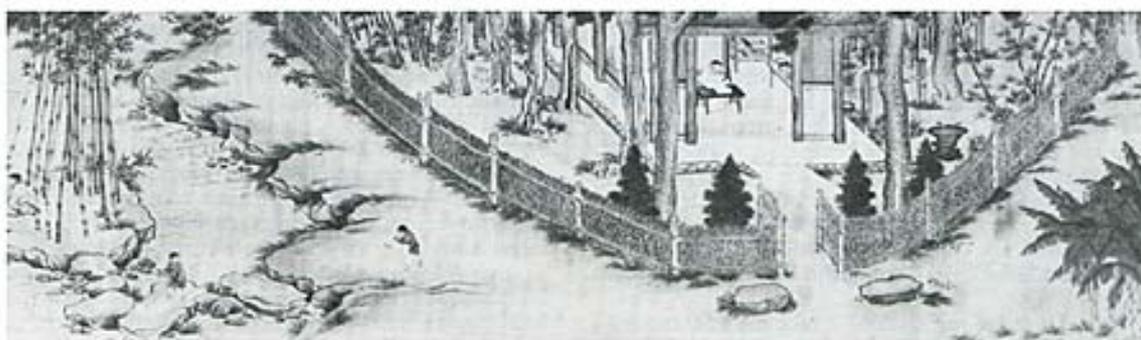
ILUSTRACIÓN 39



Qiu Ying (1494–1552). '*Jardin del Deleite Solitario: Pabellon para Jugar con el Agua*'.

Tinta sobre papel, Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

ILUSTRACIÓN 40



Qiu Ying (1494–1552). '*Jardin del Deleite Solitario: Sala de Lectura*'.

Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

ILUSTRACIÓN 41



Qiu Ying (1494–1552). *'Jardin del Deleite Solitario: Cobertizo de Pesca y Estudio para Tratar el Bambú'*. Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

ILUSTRACIÓN 42



Qiu Ying (1494–1552). *'Jardin del Deleite Solitario: Terreno para Recoger Hierbas'*. Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

ILUSTRACIÓN 43



Qiu Ying (1494–1552). '*Jardin del Deleite Solitario: Pabellon para Regar las Flores*'.

Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

ILUSTRACIÓN 44



Qiu Ying (1494–1552). '*Jardin del Deleite Solitario: Terraza para Contemplar la Colina*'. Museo de Arte de Cleveland, Fundacion John L. Severance.

ILUSTRACIÓN 45

VERDADERA FORMA DE LA MONTAÑA FENDU SHAN



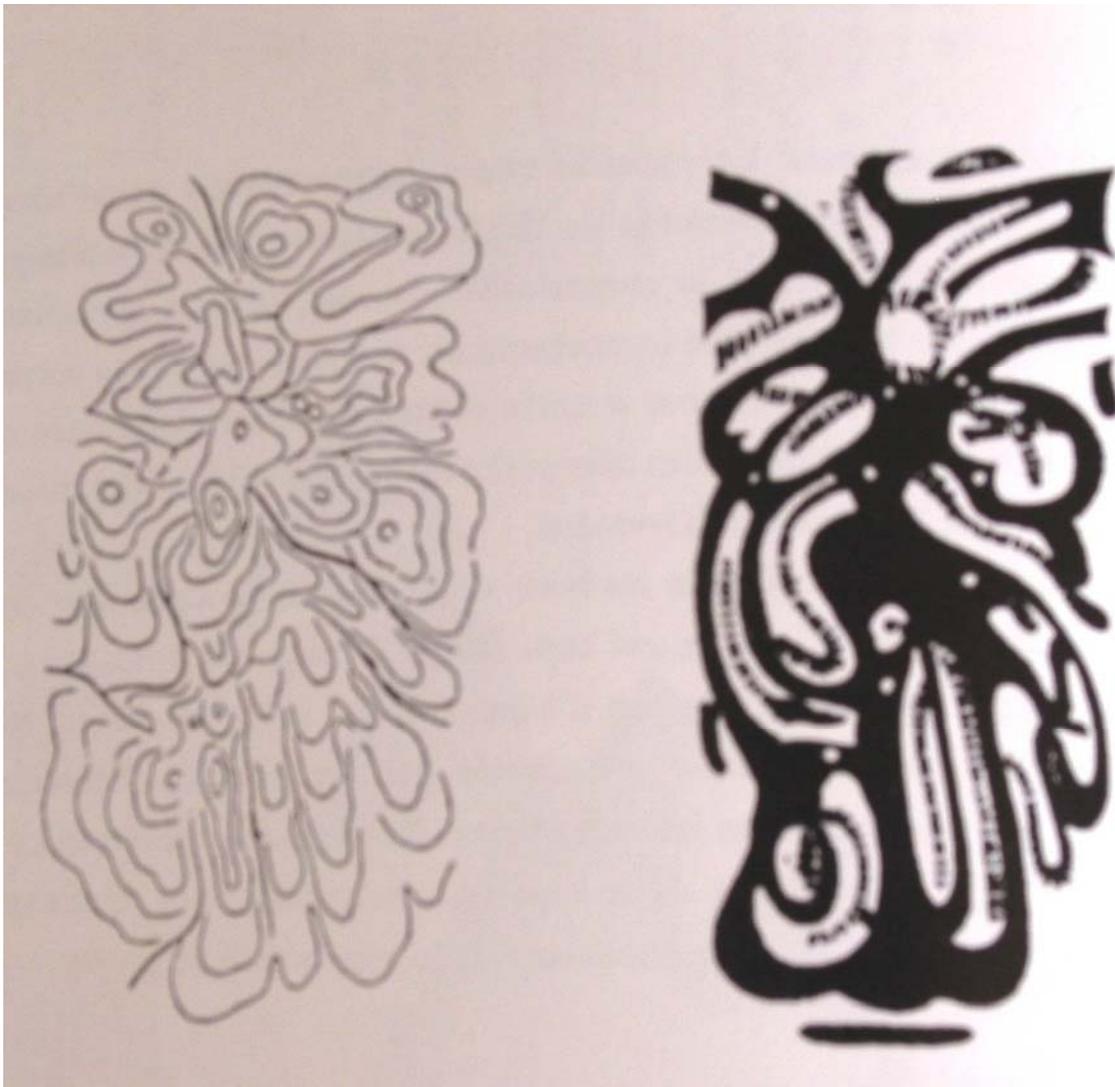
ILUSTRACIÓN 46

VERDADERA FORMA DE LA MONTAÑA FENDU SHAN (II)

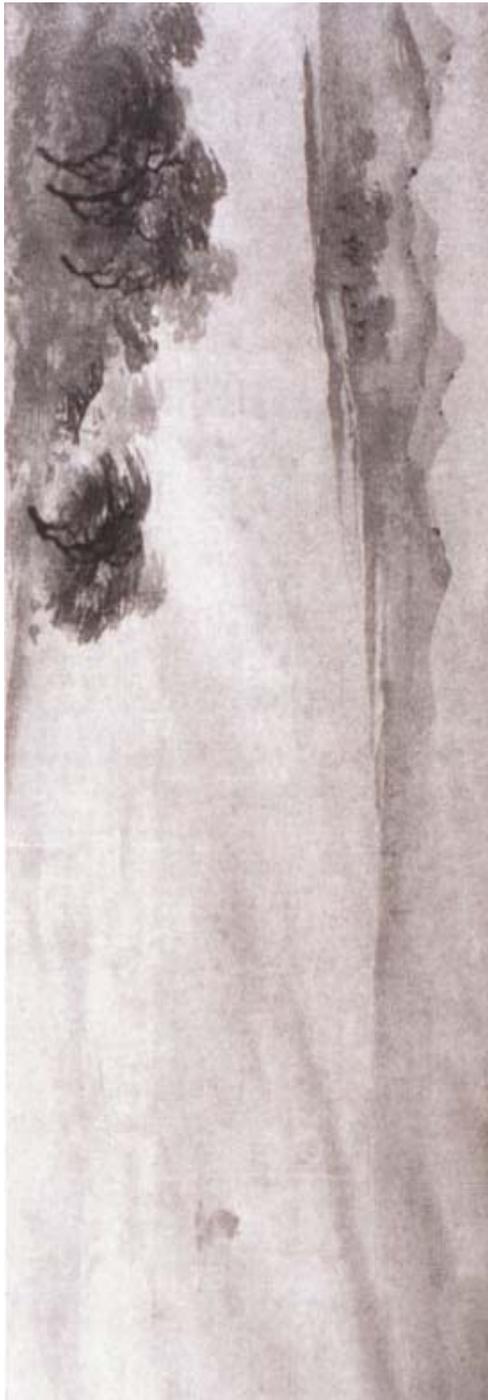


ILUSTRACIÓN 47

MAPAS TALISMANES PARA GUIARSE EN LAS MONTAÑAS
SAGRADAS



LUSTRACIÓN 48



Mu Xi (1200–1279). '*Villa de pescadores al atardecer*'.

Tinta sobre papel.

Museo Nacional de Kioto.

ILUSTRACIÓN 49



Yu Jian (mediados del s. XVIII). '*Mercado de montaña, clara niebla*'.

Tinta sobre papel.

Museo de Arte de Idemitsu, Tokio.

ILUSTRACIÓN 50



Yu Jian (mediados del s. XVIII). '*Luna de Otono sobre el Lago Dong Tu*'.
Tinta sobre papel.
Coleccion de Yada Matsutaro.

ILUSTRACIÓN 51



Guo Xi (1010–1090) *Primavera temprana*
Tinta sobre papel
Museo Nacional del Palacio de Taipei

ILUSTRACIÓN 52



Li Dong (1115- 1165) *Venta de pescado en el río nevado*
Tinta sobre papel
Galería del Palacio imperial de Beijing

ILUSTRACIÓN 53



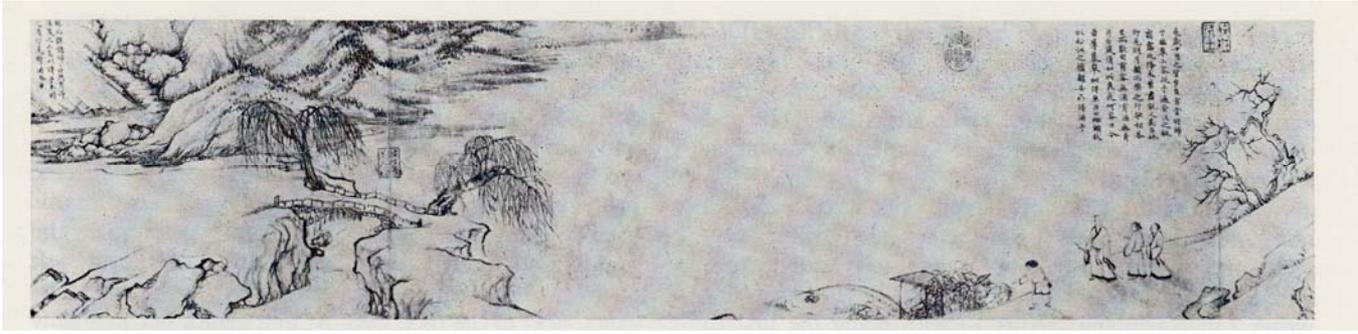
Ma Lin (1114–1164) *El Kiosco del bosque de pinos*
Tinta sobre papel de seda
Museo provincial de Foshan

ILUSTRACIÓN 54



Li Song, (1160–1243) *El acantilado rojo*
Tinta sobre papel de seda
Museo de arte Nelson -Atkins en Kansas

ILUSTRACIÓN 55



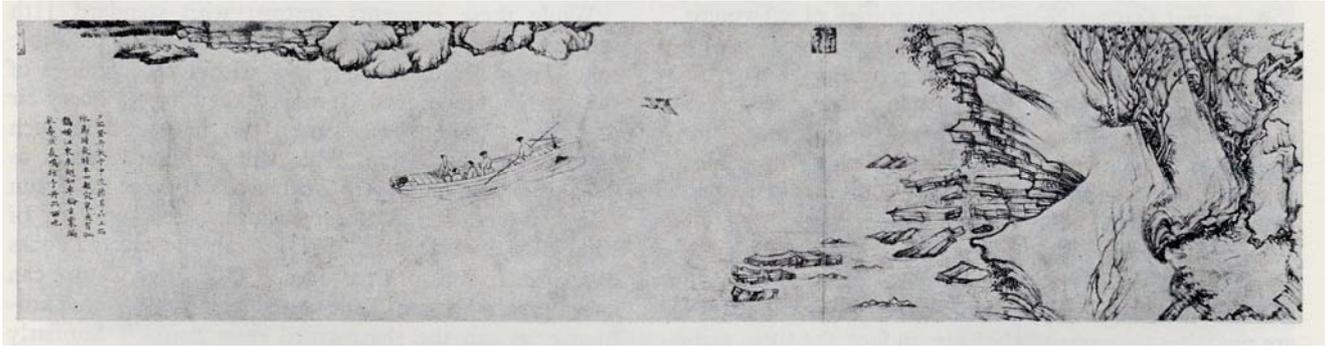
Qiao Zhongchang (Finales siglo XI -1125) *El acantilado rojo*
Tinta sobre papel
Museo de arte Nelson- Atkins, Kansas

ILUSTRACIÓN 56



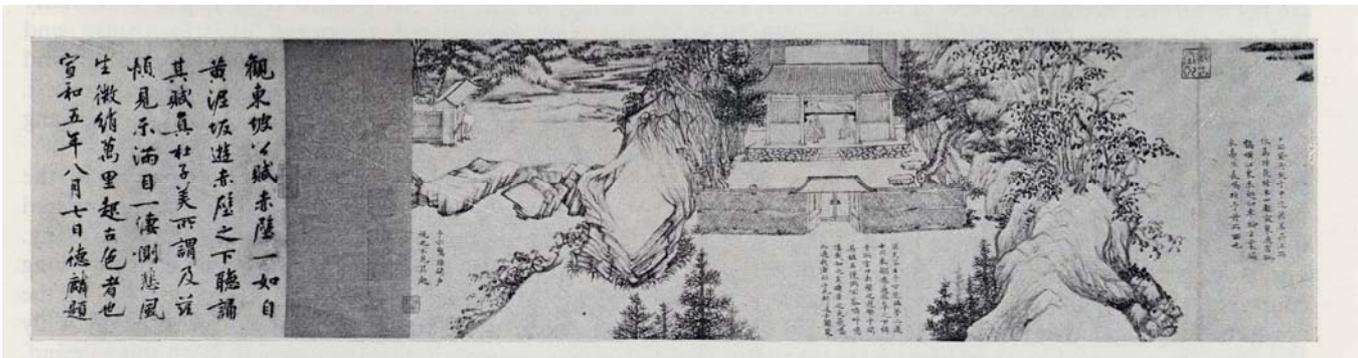
Qiao Zhongchang (Finales siglo XI -1125) *El acantilado rojo*
Tinta sobre papel
Museo de arte Nelson- Atkins, Kansas

ILUSTRACIÓN 57



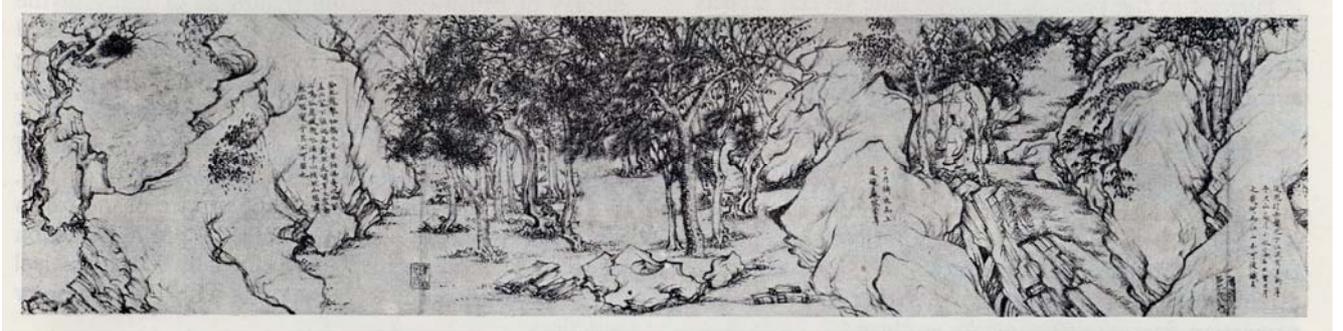
Qiao Zhongchang (Finales siglo XI -1125) *El acantilado rojo*
 Tinta sobre papel
 Museo de arte Nelson- Atkins, Kansas

ILUSTRACIÓN 58



Qiao Zhongchang (Finales siglo XI -1125) *El acantilado rojo*
 Tinta sobre papel
 Museo de arte Nelson- Atkins, Kansas

ILUSTRACIÓN 59



Qiao Zhongchang (Finales siglo XI -1125) *El acantilado rojo*
Tinta sobre papel
Museo de arte Nelson- Atkins, Kansas

ÍNDICE:

- INTRODUCCIÓN..... 4-29.
- El concepto de paisaje..... 4-14
- El paisaje y los estudios sinológicos:
breve reseña historiográfica.....15-22
- Formación y metodología..... 23-29

CAPITULO I, LA UNIDAD Y EL CENTRO: EL SUBCONSCIENTE DEL CONCEPTO PAISAJE..... 30-114

- Experiencia del paisaje, experiencia mística,
experiencia creativa..... 30-34
- LA UNIDAD ESENCIAL DE LA NATURALEZA..... 35-60
- Definición preliminar..... 35-37
- El Tao como unidad primordial del origen..... 38-43
- *De* como transformación del Tao de los orígenes..... 44-51
- Estrategias de unidad: Ziran, wuwei. La práctica artística como técnica
de unidad. El lugar de unidad, la arquitectura abierta..... 52-60
- Ziran, Wuwei..... 52-57
- Arquitectura abierta..... 58-60
- LAS IMPLICACIONES DE LAS IMÁGENES DE LA MONTAÑA Y EL AGUA
CON LA IDEA DE CENTRO..... 61-93
- Introducción..... 61-64
- La imagen del agua como centro matriz y fuente..... 65-74

- La morada de los inmortales..... 75-82
- La montaña central y el simbolismo del centro cosmológico..... 83-93
- LA CONFLUENCIA DE LA UNIDAD Y EL CENTRO EN EL PAISAJE..... 94-
- El cuerpo- paisaje..... 94-100
- El viaje, el éxtasis:
la unión con el Tao a partir del viaje al centro..... 101-114

CAPÍTULO 2: PAISAJE, LUGAR Y CENTRO..... 115-268

- INTRODUCCIÓN..... 115-122
- EL JARDIN DENTRO DE LA CIUDAD..... 123-148
- LA CIUDAD DENTRO DEL JARDIN.....149-166
- LA EXPERIENCIA DEL PAISAJE..... 167-182
- JARDIN IMPERIAL JARDIN DE LETRADOS:
LA DIALECTICA DEL CENTRO..... 183-216
- Introducción..... 183-186
- Apoteosis y caída: El jardín de Gen Yue..... 187-203
- El Jardín del Deleite Solitario..... 204-216
- LA MONTAÑA Y EL CIELO: EL PAISAJE SAGRADO..... 217-268
- Introducción..... 217-219
- El paisaje sagrado y el taoísmo:
el sistema *dong-tian* y el espacio del monasterio..... 220-232
- La Montaña mágica: el interior y el exterior..... 233-243
- El paisaje budista: la Montaña inminente..... 244-255

- El paisaje confuciano: Las academias..... 256-268

CAPITULO 3: LA PINTURA DE PAISAJE COMO MÉTODO DE UNIÓN DEL HOMBRE CON EL TAO..... 269-354

- INTRODUCCIÓN..... 269-274

- LA PINTURA COMO ADECUACIÓN Y TRANSMISIÓN DEL TAO... 275-290

- LA PINCELADA ESPONTÁNEA..... 291-318

- EL VIAJE Y EL PASEO POR EL PAISAJE..... 319-354

- Pintura de paisaje, religión y técnicas de meditación..... 319- 326

- Wang wei: la creación de un atmósfera mental de sentido..... 326-340

- El viaje por la pintura..... 341-354

CONCLUSIONES..... 355-360

APENDICES:

- TEXTOS ORIGINALES CHINOS..... 361-382

- BIBLIOGRAFÍA..... 383-415

- CRONOLOGÍA DE LAS DINASTÍAS EN CHINA...416-417

- ÍNDICE DE CARACTERES CHINOS..... 417-425

- ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	426-433
- ILUSTRACIONES.....	434- 487