UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



LA PINTURA DE PAISAJE: DEL TAOÍSMO CHINO AL ROMANTICISMO EUROPEO: PARALELISMOS PLÁSTICOS Y ESTÉTICOS

MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR POR

Mª Teresa González Linaje

Bajo la dirección de la Doctora:

Carmen García-Ormaechea Quero

Madrid, 2005

ISBN: 84-669-2445-0

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Pintura

LA PINTURA DE PAISAJE: DEL TAOÍSMO CHINO AL ROMANTICISMO EUROPEO. PARALELISMOS PLÁSTICOS Y ESTETICOS.

Tesis que presenta para la obtención del grado de Doctor:
María Teresa González Linaje.
Directora de tesis: Dra. Carmen García – Ormaechea Quero

La elaboración de esta tesis ha contado con la ayuda de muchas personas, a las que quiero expresar mi agradecimiento. En primer lugar, quisiera agradecer a mis padres por su inmenso apoyo de toda clase, cariño, y paciencia, a lo largo de estos años, y a mi hermana Rocío que ha sabido soportar las molestias que genera una investigación de esta envergadura. Asimismo, quiero dar efusivamente las gracias a mi directora, Carmen García-Ormaechea Quero, por su infatigable trabajo, su orientación, y su amistad. No puedo dejar de mencionar a mis queridos amigos Kuo Chiang-Sung y Chang Tsuei-Jung, de Taiwán, quienes me brindaron su casa, y cuanto tenían a la mano durante mi estancia en Taipei para obtener la información necesaria para esta tesis, además de ser amigos incondicionales. Gracias mil a mi muy querida Mª Eugenia, siempre lista para ayudarme en todo y que ha colaborado en las pesadas tareas burocráticas de la tesis.

También quisiera mencionar con agradecido recuerdo a las autoridades taiwanesas y extranjeras que me ayudaron en mi estancia en Taipei, a mi querida profesora de chino Chumei Feng que tanto me ha enseñado, y a Ángeles Vián Herrero por su orientación bibliográfica y simpatía.

Esta tesis está dedicada especialmente a: mis hermanas, Merche, Conchita, y Rocío, a mi amado hijo Pablo, y a mis amistades con mayúsculas: Dori, Lidia, Lourdes, Meme, Cora, Rosario, Lupita, Irene, y Ana (donde quiera que estés), que me han instado a seguir adelante con mis proyectos.

A José, para quien no tengo palabras suficientes de agradecimiento, con todo mi corazón.

ÍNDICE GENERAL

Memoria I

Introducción. Razones de un encuentro entre el arte chino del paisaje y el arte europeo del paisaje. 1

Algunos comentarios de los europeos sobre pintura china. Reseña desde el siglo XVII hasta el siglo XIX. 69

Primera Parte

1.El arte de la pintura de paisaje en *oriente* y *occidente*. 103

1.1.La pintura de paisaje taoísta en China 103

1.1.1.Características y términos de la pintura de paisaje taoísta 103

1.1.1.1.Nacimiento de la pintura de paisaje en china, *desde el telón de fondo al protagonismo*. 103
1.1.1.2.El *Tao* y lo universal, y su eterna energía: el *qi*. 126
1.1.1.3.Los *seis principios* de la pintura china. 136
1.1.1.4.*Wuwei* y la importancia de la espontaneidad. 145
1.1.1.5.*Li,* o el orden de las cosas. 168
1.1.1.6.El *fengshui* en el arte. 174

1.1.2.La pintura de paisaje taoísta en la dinastía Song 183

1.1.2.1.Características de la pintura de paisaje Song. 183
1.1.2.2.El papel del mecenazgo imperial 196
1.1.2.3.Las *escuelas Norte* y *Sur*. 198
1.1.2.4.El complemento *Chan*. 207

1.2.La pintura de paisaje en Europa. 226

1.2.1.Características y desarrollo de la pintura de paisaje. 226

1.2.1.1.El nacimiento del paisajismo: del *atrezzo* al género incipiente. 226
1.2.1.2.El primer empuje: Patinir y la tradición flamenca, el paisaje del eremita. 234
1.2.1.3.El breve impulso del renacimiento, y la huella leonardesca. 242
1.2.1.4.El paisaje bucólico, y la *veduta*. 254
1.2.1.5.Las tradiciones holandesa y flamenca, y el asentamiento del género. 262

1.2.2.El paisaje romántico. 272

1.2.2.1.La corriente alternativa: clasicismo y neoclasicismo contra la pintura de paisaje 272
1.2.2.2.Lo *pintoresco* como preludio del Romanticismo. 275
1.2.2.3.Características de la pintura romántica de paisaje. 290
1.2.2.4.Lo *sublime* como motivo central. 321
1.2.2.5.Los artistas románticos y su obra. 329

Segunda Parte

2.Paralelismos entre la pintura de paisaje oriental y la pintura de paisaje occidental. 341

2.1.La figura del artista paisajista *wenren*, y sus paralelismos con los artistas europeos. 342

2.1.1.La creación de la figura del artista letrado o *wenren*, y del artista humanista en la Italia renacentista. 342
2.1.2.El estereotipo común: el artista, entre el hombre de grandes virtudes y el excéntrico. 387
2.1.3.El divino artista y su misión sagrada. 407
2.1.4.El problema de las ganancias. 413
2.1.5.De la idea original a los encargos. relaciones con los clientes. 422
2.1.6.Las academias como puntos de encuentro y apoyo. 440

2.2.La función de la poesía y la pintura de paisaje. 451

2.2.1.Peculiaridades de las poesías china y romántica. 452
2.2.2.*Ut pictura poesis* o la unión de pintura y poesía, y el estatus del pintor. 470
2.2.3.La dimensión espiritual y moral. 489
2.2.4.Un caso especial de semejanzas: Wordsworth. 493
2.2.5.Poesías y pinturas. 514

2.3.La simbología del paisaje. 535

2.3.1.La estructura del universo. 551
2.3.2.Los símbolos virtuosos. 556
2.3.3.Los espacios etéreos. 569
2.3.4.Las cuatro estaciones. 581
2.3.5.La figura humana. 587
2.3.6.*Shanshui*: la montaña y la roca, y las aguas. 595
2.3.7.Otros símbolos. 608

2.4.Paralelismos en la pintura de paisaje oriental y occidental a través de los *Seis Principios* de la estética taoísta. 635

2.4.1.La captación del *Qi*, o la energía universal, y la unión con el todo. 635
2.4.2.La empatía, y el concepto de lo sublime. 676

2.4.3.El *yin* y el *yang*, o el manejo de los contrarios. 706
2.4.4.La comunión con el medio. 749
2.4.5.El pincel. 761
2.4.6.La tinta. 783
2.4.6.1.La técnica y la pincelada 784
2.4.6.2.El formato y las distancias. 830

Conclusiones. 871

Bibliografía. 891

Addenda. 913

ÍNDICE DE FIGURAS POR ORDEN DE APARICIÓN

1. Juran *Buscando el Tao en las montañas de otoño* (fig.1)
2. Mi Fu *Montañas y pinos en primavera* (fig.2)
3. Cao Zhibai titulada *Paisaje* (fig.3)
4. Liang Kai *Discutiendo sobre el Tao* (fig.4)
5. Liang Kai *Paseando por una ribera pantanosa* (fig.5)
6. Mu Qi *Ocho vistas de los rios Xiao y Xiang, regreso de los pescadores* (fig.6)
7. Pirri Antonio *San Francisco recibiendo los estigmas* (fig.7)
8. Maestro de la Magdalena Mansi *Maria Magdalena* (fig.8)
9. Mantegna *Adoración de los pastores* (fig.9)
10. Mantegna *Adoración de los pastores* detalle (fig.10)
11. Gozzoli Venozzo *La adoración de los ángeles* (fig.11)
12. Gozzoli Venozzo *La procesión del mago Gaspar* (fig.12)
13. Gozzoli Venozzo *La procesión del mago Melchor* (fig.13)
14. Monaco Lorenzo y Rosselli Cosimo *La adoración de los magos* (fig.14)
15. Starnina *Tebaida* (fig.15)
16. Dosso Dossi *La lapidación de San Etienne* (fig.16)
17. Durero *Lamentaciones sobre Cristo muerto* (fig.17)
18. Pseudo Bocaccio *Landon y Syrinx* (fig.18)
19. Benvenuti G. B. L'ortolano *La adoración de los magos* (fig.19)
20. Pollaiuolo *La natividad* (fig.20)
21. Tura Cosme *San Juan evangelista en Patmos* (fig.21)
22. Zoppo Marco *San Jerónimo en el desierto* (fig.22)
23. Bellini Giovanni S*an Francisco en éxtasis* (fig.23)
24. Mantegna *Paisaje con San Jerónimo penitente en el desierto* (fig.24)
25. Mantegna *La agonía en el jardín* (fig.25)
26. Brueghel *El paisaje en la huída a Egipto* (fig.26)
27. Brueghel *La tentación de San Antonio* (fig.27)
28. Brueghel *Cristo en las tempestad* (fig.28)
29. El Bosco *San Juan el Bautista en la soledad* fig.29)
30. El Bosco *El arca de Noé en el monte Ararat* fig.30)
31. Altdorfer *Paisaje de Regensburg* (fig.31)
32. Metsys Cornelis *Paisaje con la huida a Egipto* (fig.32)
33. Coninxloo *Paisaje* (fig.33)
34. Met de Bles Henri *Paisaje con el buen samaritano* (fig.34)
35. Met de Bles Henri *Paisaje con la predicción de San Juan bautista* (fig.35)
36. Met de Bles Henri *Paisaje con San Juan el Bautista rezando* (fig.36)
37. Leonard*o La Gioconda* (fig.37)
38. Leonardo *Estudio de un paisaje toscano* (fig.38)
39. Leonardo *Un río corriendo a través de un barranco rocoso con pájaros en el fondo* (fig.39)
40. Leonardo *Afloramiento horizontal de roca* (fig.40)
41. Leonardo *Tormenta sobre un valle a los pies de los Alpes* (fig.41)
42. Leonardo *Virgen de las Rocas* (National Gallery Londres fig.42)
43. Leonardo *Cartón de la Virgen, el Niño, Sta. Ana, y San Juan* (fig.43)
44. Leonardo *La virgen, el Niño y Sta Ana* (Louvre fig.44)
45. Rosa *Paisaje con ermitaño* (fig.45)
46. Rosa *San Juan bautista en la soledad* (fig.46)
47. Fisher Jonathan *Una vista del nido del águila, Killarney* (fig.47)
48. Hubert Robert *El baile* (fig.48)
49. Hubert Robert *La boca de la cueva* (fig.49)
50. Seghers *Paisaje de montaña*, o *Valle de montaña* (fig.50)
51. Momper *Camino de montaña* (fig.51)
52. Momper *El viaje de Tobías* (fig.52)

53. Momper *Paisaje con las tentaciones de Cristo* (fig.53)
54. Momper *Paisaje de montaña* (fig.54)
55. Momper *Paisaje de río con caza de oso* (fig.55)
56. Momper *Paisaje montañoso con monjes* (fig.56)
57. Momper *Paisaje montañoso con puente y cuatro jinetes* (fig.57)
58. Momper *Un paisaje de gruta* (fig.58)
59. Momper *Vista de montaña con puentes* (fig.59)
60. Momper *Vista de una cueva* (fig.60)
61. Keuninck Kerstiaen de *Un paisaje montañoso con cascada* (fig.61)
62. Keuninck Kerstiaen de *Paisaje con Tobías y el ángel* (fig.62)
63. Roelant Savery *Paisaje alpino* (fig.63)
64. Ruisdael *El gran bosque* (fig.64)
65. Savery *El pescador de langostas* (fig.65)
66. Friedrich *Altar de Tetschen* (o *El crucifijo en las montañas* fig.66)
67. Cozens John R. *Monte Etna desde la gruta del Capro* (fig.67)
68. John Martin *El Bardo* (fig. 68)
69. John Martin *El gran día de su cólera* (fig.69)
70. John Martin *Vista del rio Wye, mirando hacia Chepstow* (fig.70)
71. George Barret *Una vista de la cascada Powerscourt* (fig.71)
72. Turner *El puente de San Gotardo* (fig.72)
73. Anónimo *Retrato de un artista letrado famoso* (*Ni Zan* fig.73)
74. Ma Lin *Escuchando el viento entre los pinos* (fig.74)
75. Ma Yuan *Erudito con sirvientes bajo el árbol* (fig.75)
76. Huang Gongwan *Viviendo en los Montes Fuchun* (fig.76)
77. Ni Zan *Bosque en otoño,* o *disfrutando la soledad* (fig.77)
78. Wang Meng *Viviendo como recluso en el monte Qingbian* (fig.78)
79. Anónimo *Visita a un amigo llevando el laúd* (fig.79)
80. Cao Zhibai *Pabellón cerca de viejos pinos* (fig.80)
81. Friedrich *Monje a la orilla del mar* (fig.81)
82. Friedrich *El mar de hielo* (o *Mar glacial,* o *El naufragio de la esperanza* fig.82)
83. Mi Fu caligrafía semicursiva (fig.83)
84. Ni Zan *Agua y bambú conviviendo* (fig.84)
85. Qiao Zhongchang *El acantilado rojo* (fig.85)
86. Wu Yuanzhi (din. Jin fig.86)
87. Wu Yuanzhi (din. Jin fig.87)
88. Dong Yuan (fig.88)
89. Li Sheng (fig.89)
90. Turner *La abadía de Tintern* (fig.90)
91. Turner *Valle de chamonix* (fig.91)
92. John Robert Cozens *Entre Chamonix y Martigny* (fig.92)
93. Turner *Mer de Glace* (fig.93)
94. Turner *Avalancha en los Grisones* (fig.94)
95. Ni Zan *El estudio Rongxi* (fig.95)
96. Brueghel *El regreso del rebaño* (fig.96)
97. Friedrich *Dos hombres contemplando la luna* (fig.97)
98. Patinir *San Jerónimo en el desierto* (fig.98)
99. Patinir *El descanso en la huída a Egipto* (fig.99)
100. Zhao Mengfu *el paisaje mental de Xie Youyu* (fig.100)
101. Qian Xuan *Viviendo en las montañas de jade flotante* (fig.101)
102. Sheng Mou *verano puro entre arroyos y montañas,* o *montañas y ríos en un claro día de verano* (fig.102)
103. Ni Zan *El bosquecillo de la grulla* (fig.103)
104. Ni Zan *Los Seis Sabios* (o *Caballeros* fig.104)
105. composición de tres esquinas, en base a Ma Yuan (fig.105)
106. Gao Kegong *Picos rodeados de nubes* (fig.106)

107. Gao Kegong *Picos rodeados de nubes* detalle (fig.107)
108. Fang Congyi *Montañas nubosas* (fig.108)
109. Fang Congyi *Viajando en bote pasando las montañas Hui* (fig.109)
110. Friedrich *Arrecifes en la costa* (fig.110)
111. Friedrich *Nubes pasajeras* (*Nubes sobre el Riesengebirge* fig.111)
112. Cozens Alexander *La nube* (fig.112)
113. Friedrich *Barca en el Elba en la bruma matinal* (o *Mañana brumosa en el Elba* fig.113)
114. Friedrich *Niebla* (fig.114)
115. Ma Yuan *Un poeta solitario a la orilla de un lago* (fig.115)
116. Anónimo *Otoño* (Song, fig.116)
117. Anónimo *Paisaje de invierno* (1101, fig.117)
118. Dong Yuan *Esperando cruzar el río en un paisaje veraniego* (fig.118)
119. Ma Lin *La fragancia de la primavera,* o *claro tras la lluvia* (fig.119)
120. Friedrich *Amanecer* (fig.120)
121. Patinir *Paisaje con San Jerónimo* (fig.121)
122. Friedrich El *caminante sobre el mar de niebla* (fig.122)
123. Dong Yuan *Vista del atardecer sobre río y montañas* (fig.123)
124. Sheng Mou atr. *Viajeros en montañas otoñales* (fig.124)
125. Tang Di *Viajeros en las montañas de otoño* (fig.125)
126. *mapa de las montañas sagradas de China* (fig.126)
127. El Bosco en *La caida de los ángeles* (fig.127)
128. El Bosco *La tentación de San Antonio* (fig.128)
129. El Bosco *El Infierno* (fig.129)
130. Met de Bles *Las minas de cobre* (fig.130)
131. Patinir *El bautismo de Cristo* (fig.131)
132. Cole Thomas *Escenario montañoso* (fig.132)
133. Friedrich *El mar a la salida del sol* (fig.133)
134. Ma Yuan *Diez mil olas del río Yangzi* (fig.134)
135. Turner: *Amanecer* (fig.135)
136. Turner *Atardecer sobre el lago* (fig.136)
137. Turner *Estudio del mar en el atardecer* (fig.137)
138. Turner *Una costa tormentosa* (fig.138)
139. Guan Daosheng *Bosquecillo de bambúes bajo la niebla y la lluvia* (fig.139)
140. Friedrich *Túmulo megalítico en la nieve* (fig.140)
141. Friedrich *Abadía en el robledal* (fig.141)
142. Wang Meng *La gruta del bosque en Juqu* (o *Grutas en la floresta de los Juqu* fig.142)
143. Wang Meng *Ge Hong (o Ge Zhichuan) trasladando su residencia* (fig.143)
144. Zhao Lingrang *Bruma de verano sobre la orilla del lago* (fig.144)
145. Ma Yuan *Luna con flores de ciruelo* (fig.145)
146. Friedrich *La mañana en las montañas de los Gigantes* (o en el *Riesengebirge*, o *Crucifijo en la cima*, o *La cruz en las montañas*, fig.146)
147. Friedrich *El gran vedado* (o *La gran reserva,* fig.147)
148. Guo Xi *El nacimiento de la primavera* (fig. 148)
149. Leonardo *Paisaje rocoso con cascada de agua* (fig.149)
150. Fan Kuan *Sentado sólo cerca de un arroyo* (fig.150)
151. Huashan (fig.151)
152. Cole Thomas *La cruz en la soledad* (fig.152)
153. Fan Kuan at. A*ntiguo templo en montañas nevadas* (fig.153)
154. Mi Yuren *Montañas nubosas* (fig.154)
155. Cole Thomas *El puente del miedo* fig.155)
156. Friedrich *El Watzmann* (fig.156)
157. Turner *Derwentwater, con las cataratas de Lodore y Dowdale* (fig.157)
158. Cole Thomas *El hundimiento de las aguas de diluvio* (fig.158)

159. Li Tang *Viento susurrante entre pinos y valles* (fig.159)
160. Fan Kuan *Bosques y cascada en otoño* (fig.160)
161. Turner *Glaciar y fuente del Arveyron, Chamonix* (fig.161)
162. Yan Wengui *Miríada de árboles sobre extraños picos* (fig.162)
163. Xia Gui *Una pura y remota vista de ríos y montañas* (fig.163)
164. Xia Gui *Charlando con un invitado en el acantilado del pino* (fig.164)
165. Cao Zhibai *Pinos esparcidos y acantilados retirados* (fig.165)
166. Sheng Mou *Caballero remando en un río otoñal* (fig.166)
167. Sheng Mou *Caballero remando en un río otoñal* detalle (fig.167)
168. Gao Kegong *Cantando en el otoño* detalle 2 (fig.168)
169. Mi Fu *Montañas y pinos en primavera* detalle (fig.169)
170. Guo Xi *El nacimiento de la primavera* detalle 1 (fig.170)
171. Wu Zhen *la alegría de los pescadores* (fig.171)
172. Gao Kegong *Nubes tardías en montañas de otoño* (fig.172)
173. *paisaje chino 1* (fig.173)
174. Ma Yuan *Acompasando el canto con los pies* (fig.174)
175. Ma Wuan *Claro tras la lluvia en primavera* (fig.175)
176. Huizong *Los colores de otoño en las montañas y ríos* (fig.176)
177. Huang Gongwuang *Nueve picos tras nevar* (fig.177)
178. Friedrich *Monumento en memoria de Goethe* (fig.178)
179. Huizong *Los colores de otoño en las montañas y ríos* (detalle) (fig.179)
180. Friedrich *La garganta rocosa* (detalle fig.180)
181. Gao Keming *Gargantas montañosas cubiertas de nieve* (fig.181)
182. Yan Wengui *Miríada de árboles sobre extraños picos* detalle (fig.182)
183. Huangshan (fig.183)
184. Li Cheng *Paisaje* (fig.184)
185. Fang Congyi *Montañas divinas y bosques luminosos* (fig.185)
186. *Huangshan* (fig.186)
187. Patinir *Paisaje rocoso con San Jerónimo* (fig.187)
188. Juran *Picos apretados y densos bosques* detalle (fig.188)
189. *gota de lluvia* atribuida a Mi Fu y llamada también “gota Mi” (fig.189)
190. Zhu Shuzhong *Montañas de otoño* (fig.190)
191. *fibra de cáñamo* de la (fig.191)
192. cuerda *enredada* (fig.192)
193. *golpe de hacha* (fig.193)
194. *hoja de loto* (fig.194)
195. *cinturón de cinta* (fig.195)
196. *dientes de caballo* (fig.196)
197. *nervaduras de hojas de loto* (fig.197)
198. *gotas como pimienta negra* (fig.198)
199. *gotas en forma de ciruelo* (fig.199)
200. Cozens Alexander *Una mancha* (fig.200)
201. Cozens Alexander *Composición de paisaje con manchas* (dibujo a la aguada marrón fig.201)
202. Pomo (fig. 202)
203. Pomo (fig. 203)
204. Ma Hozhi *Grulla llamando sobre un río claro* (detalle fig.204)
205. Mu Qi *Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang, regreso de los pescadores* detalle 4 (fig.205)
206. Turner *Vista hacia Snowdon desde Traeth* (fig.206)
207. Mu Qi *Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang, regreso de los pescadores* detalle 2 (fig.207)
208. Mu Qi *Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang, regreso de los pescadores* detalle 1 (fig.208)
209. Turner *El oscuro Rigi*, *estudio* (fig.209)

210. Turner *Barcos frente a la costa* (fig.210)
211. Cao Zhibai *Paisaje* detalle (fig.211)
212. Fan Kuan *Viaje entre torrentes y montañas* detalle 1 (fig.212)
213. Huang Gongwuang *Viviendo en las montañas de Fuchun* (detalle) (fig.213)
214. Cozens J. Robert en *Estudio de árboles* (grabado y tinta, fig.214)
215. Cozens J. Robert *Torrente entre rocas y árboles* (acuarela, fig.215)
216. Martin John *Josué explorando la tierra de Canán* (fig.216)
217. Huang Gongwuang *Claro tras nieve repentina* (fig.217)
218. Fan Kuan *Viajeros perdidos entre montañas y torrentes* (fig.218)
219. Friedrich *Garganta rocosa* (fig.219)
220. Xia Gui *Orilla de un lago azotada por el viento* (fig.220)
221. Cozens J. Robert *Una descripción de la flota de Ulises en la Odisea de Homero* (fig.221)
222. Ma Yuan *Abanico* (fig.222)
223. Fan Kuan *Templo entre colinas nevadas* (fig.223)
224. *Montaje de una pintura* (fig.224)
225. Qu Ding *Montañas de verano* rollo abierto (fig.225)
226. planos *de la composición* (fig.226)
227. Tang Di *Fiesta de la bebida a la sombra de los pinos* (fig.227)
228. *Shen Yuan* o distancia profunda (fig.228)
229. *Gao Yuan* o distancia alta (fig.229)
230. Dong Yuan *Arboledas invernales y riberas asentadas* (fig.230)
231. *Ping Yuan* o distancia a nivel (fig.231)
232. Zhao Mengfu *Colores de otoño en las montañas Qiao y Hua* (fig.232)
233. Yen Hui (atr.) *Yuan An congelándose en la nieve* (fig.233)
234. Xu Daoning en *Pescadores en un río de montaña* (fig.234)
235. Li Gongnian *Paisaje invernal* (fig.235)
236. Juran *Cañón de nieve* (fig.236)
237. Wang Shen *sin título* (fig.237)
238. Wang Shen *sin título* detalle (fig.238)
239. Wu Zhen *Pescando en soledad en el río otoñal* (fig.239)
240. Huang Gongwuang *Acantilado rocoso en el estanque del cielo* (fig.240)
241. Dong Yuan *Mansiones en las montañas del paraíso* (fig.241)
242. Dong Yuan *Mansiones en las montañas del paraíso* detalle (fig.242)
243. Wang Meng *Chozas en el monte Tai* (fig.243)
244. Turner *El promontorio azul* (fig.244)
245. Anónimo Song *Una posada al pie de la montaña* (fig.245)
246. Gilpin *Paisaje con acantilado y árbol* (fig.246)
247. Gilpin *Paisaje, un río entre colinas* (fig.247)
248. Guo Xi *El nacimiento de la primavera* detalle 2 (fig.248)
249. Savery *Paisaje con cascada* (fig.249)
250. Ma Yuan *Sabio contemplando la luna* (fig.250)
251. Friedrich *Mañana brumosa en el Riesengebirge* inacabado (fig.251)
252. Wu Zhen *Atardecer de primavera sobre el río* (fig.252)
253. Wuang Lu *El monte Hua* (fig.253)
254. Friedrich *Mañana brumosa en las montañas* (fig.254)
255. Cozens *Cetara, en el golfo de Salerno* (fig.255)

ÍNDICE DE FIGURAS POR ORDEN DE APELLIDO, O TÍTULO (SI NO HAY AUTOR)

1. Altdorfer *Paisaje de Regensburg* (fig.31)
2. Anónimo *Otoño* (Song, fig.116)
3. Anónimo *Paisaje de invierno* (1101, fig.117)
4. Anónimo *Retrato de un artista letrado famoso* (*Ni Zan* fig.73)
5. Anónimo *Una posada al pie de la montaña* (fig. 245)
6. Anónimo *Visita a un amigo llevando el laúd* (fig.79)
7. Bellini Giovanni S*an Francisco en éxtasis* (fig.23)
8. Benvenuti G. B. L'ortolano *La adoración de los magos* (fig.19)
9. Brueghel *Cristo en las tempestad* (fig.28)
10. Brueghel *El paisaje en la huída a Egipto* (fig.26)
11. Brueghel *El regreso del rebaño* (fig.96)
12. Brueghel *La tentación de San Antonio* (fig.27)
13. Cao Zhibai *Pabellón cerca de viejos pinos* (fig.80)
14. Cao Zhibai *Paisaje* detalle (fig.211)
15. Cao Zhibai *Pinos esparcidos y acantilados retirados* (fig.165)
16. Cao Zhibai titulada *Paisaje* (fig.3)
17. *cinturón de cinta* (fig.195)
18. Cole Thomas *El hundimiento de las aguas de diluvio* (fig.158)
19. Cole Thomas *El puente del miedo* fig.155)
20. Cole Thomas *Escenario montañoso* (fig.132)
21. Cole Thomas *La cruz en la soledad* (fig.152)
22. composición de tres esquinas, en base a Ma Yuan (fig.105)
23. Coninxloo *Paisaje* (fig.33)
24. Cozens Alexander *Composición de paisaje con manchas* (dibujo a la aguada marrón fig.201)
25. Cozens Alexander *La nube* (fig.112)
26. Cozens Alexander *Una mancha* (fig.200)
27. Cozens J. Robert *Cetara, en el golfo de Salerno* (fig.255)
28. Cozens J. Robert *Estudio de árboles* (grabado y tinta, fig.214)
29. Cozens J. Robert *Torrente entre rocas y árboles* (acuarela, fig.215)
30. Cozens J. Robert *Una descripción de la flota de Ulises en la Odisea de Homero* (fig.221)
31. Cozens J. Robert *Monte Etna desde la gruta del Capro* (fig.67)
32. cuerda *enredada* (fig.192)
33. *dientes de caballo* (fig.196)
34. Dong Yuan (fig.88)
35. Dong Yuan *Arboledas invernales y riberas asentadas* (fig.230)
36. Dong Yuan *Esperando cruzar el río en un paisaje veraniego* (fig.118)
37. Dong Yuan *Mansiones en las montañas del paraíso* (fig.241)
38. Dong Yuan *Mansiones en las montañas del paraíso* detalle (fig.242)
39. Dong Yuan *Vista del atardecer sobre río y montañas* (fig.123)
40. Dosso Dossi *La lapidación de San Etienne* (fig.16)
41. Durero *Lamentaciones sobre Cristo muerto* (fig.17)
42. El Bosco *El arca de Noé en el monte Ararat* fig.30)
43. El Bosco *El Infierno* (fig.129)
44. El Bosco en *La caida de los ángeles* (fig.127)
45. El Bosco *La tentación de San Antonio* (fig.128)
46. El Bosco *San Juan el Bautista en la soledad* fig.29)
47. Fan Kuan at. A*ntiguo templo en montañas nevadas* (fig.153)
48. Fan Kuan *Bosques y cascada en otoño* (fig.160)
49. Fan Kuan *Sentado sólo cerca de un arroyo* (fig.150)
50. Fan Kuan *Templo entre colinas nevadas* (fig.223)

51. Fan Kuan *Viaje entre torrentes y montañas* detalle 1 (fig.212)
52. Fan Kuan *Viajeros perdidos entre montañas y torrentes* (fig.218)
53. Fang Congyi *Montañas divinas y bosques luminosos* (fig.185)
54. Fang Congyi *Montañas nubosas* (fig.108)
55. Fang Congyi *Viajando en bote pasando las montañas Hui* (fig.109)
56. *fibra de cáñamo* de la (fig.191)
57. Fisher Jonathan *Una vista del nido del águila, Killarney* (fig.47)
58. Friedrich *Abadía en el robledal* (fig.141)
59. Friedrich *Altar de Tetschen* (o *El crucifijo en las montañas* fig.66)
60. Friedrich *Amanecer* (fig.120)
61. Friedrich *Arrecifes en la costa* (fig.110)
62. Friedrich *Barca en el Elba en la bruma matinal* (o *Mañana brumosa en el Elba* fig.113)
63. Friedrich *Dos hombres contemplando la luna* (fig.97)
64. Friedrich El *caminante sobre el mar de niebla* (fig.122)
65. Friedrich *El gran vedado* (o *La gran reserva,* fig.147)
66. Friedrich *El mar a la salida del sol* (fig.133)
67. Friedrich *El mar de hielo* (o *Mar glacial,* o *El naufragio de la esperanza* fig.82)
68. Friedrich *El Watzmann* (fig.156)
69. Friedrich *Garganta rocosa* (fig.219)
70. Friedrich *La garganta rocosa* (detalle fig.180)
71. Friedrich *La mañana en las montañas de los Gigantes* (o en el *Riesengebirge*, o *Crucifijo en la cima*, o *La cruz en las montañas*, fig.146)
72. Friedrich *Mañana brumosa en el Riesengebirge* (inacabado fig.251)
73. Friedrich *Mañana brumosa en las montañas* (fig.254)
74. Friedrich *Monje a la orilla del mar* (fig.81)
75. Friedrich *Monumento en memoria de Goethe* (fig.178)
76. Friedrich *Niebla* (fig.114)
77. Friedrich *Nubes pasajeras* (*Nubes sobre el Riesengebirge* fig.111)
78. Friedrich *Túmulo megalítico en la nieve* (fig.140)
79. Gao Kegong *Cantando en el otoño* detalle 2 (fig.168)
80. Gao Kegong *Nubes tardías en montañas de otoño* (fig.172)
81. Gao Kegong *Picos rodeados de nubes* (fig.106)
82. Gao Kegong *Picos rodeados de nubes* detalle (fig.107)
83. Gao Keming *Gargantas montañosas cubiertas de nieve* (fig.181)
84. *Gao Yuan* o distancia alta (fig.229)
85. George Barret *Una vista de la cascada Powerscourt* (fig.71)
86. Gilpin *Paisaje con acantilado y árbol* (fig. 246)
87. Gilpin *Paisaje, un río entre colinas* (fig. 247)
88. *golpe de hacha* (fig.193)
89. *gota de lluvia* atribuida a Mi Fu y llamada también “gota Mi” (fig.189)
90. *gotas como pimienta negra* (fig.198)
91. *gotas en forma de ciruelo* (fig.199)
92. Gozzoli Venozzo *La adoración de los ángeles* (fig.11)
93. Gozzoli Venozzo *La procesión del mago Gaspar* (fig.12)
94. Gozzoli Venozzo *La procesión del mago Melchor* (fig.13)
95. Guan Daosheng *Bosquecillo de bambúes bajo la niebla y la lluvia* (fig.139)
96. Guo Xi *El nacimiento de la primavera* (fig. 148)
97. Guo Xi *El nacimiento de la primavera* detalle 1 (fig.170)
98. Guo Xi *El nacimiento de la primavera* detalle 2 (fig.248)
99. *hoja de loto* (fig.194)
100. Huang Gongwan *Viviendo en los Montes Fuchun* (fig.76)
101. Huang Gongwuang *Acantilado rocoso en el estanque del cielo* (fig.240)
102. Huang Gongwuang *Claro tras nieve repentina* (fig.217)
103. Huang Gongwuang *Nueve picos tras nevar* (fig.177)

104. Huang Gongwuang *Viviendo en las montañas de Fuchun* (detalle) (fig.213)
105. Huangshan (fig.183)
106. *Huangshan* (fig.186)
107. Huashan (fig.151)
108. Hubert Robert *El baile* (fig.48)
109. Hubert Robert *La boca de la cueva* (fig.49)
110. Huizong *Los colores de otoño en las montañas y ríos* (detalle) (fig.179)
111. Huizong *Los colores de otoño en las montañas y ríos* (fig.176)
112. John Martin *El Bardo* (fig. 68)
113. John Martin *El gran día de su cólera* (fig.69)
114. John Martin *Vista del rio Wye, mirando hacia Chepstow* (fig.70)
115. John Robert Cozens *Entre Chamonix y Martigny* (fig.92)
116. Juran *Buscando el Tao en las montañas de otoño* (fig.1)
117. Juran *Cañón de nieve* (fig.236)
118. Juran *Picos apretados y densos bosques* detalle (fig.188)
119. Keuninck Kerstiaen de *Paisaje con Tobías y el ángel* (fig.62)
120. Keuninck Kerstiaen de *Un paisaje montañoso con cascada* (fig.61)
121. Leonardo *Afloramiento horizontal de roca* (fig.40)
122. Leonardo *Cartón de la Virgen, el Niño, Sta. Ana, y San Juan* (fig.43)
123. Leonardo *Estudio de un paisaje toscano* (fig.38)
124. Leonardo *La Gioconda* (fig.37)
125. Leonardo *La virgen, el Niño y Sta Ana* (Louvre fig.44)
126. Leonardo *Paisaje rocoso con cascada de agua* (fig.149)
127. Leonardo *Tormenta sobre un valle a los pies de los Alpes* (fig.41)
128. Leonardo *Un río corriendo a través de un barranco rocoso con pájaros en el fondo* (fig.39)
129. Leonardo *Virgen de las Rocas* (National Gallery Londres fig.42)
130. Li Cheng *Paisaje* (fig.184)
131. Li Gongnian *Paisaje invernal* (fig.235)
132. Li Sheng (fig.89)
133. Li Tang *Viento susurrante entre pinos y valles* (fig.159)
134. Liang Kai *Discutiendo sobre el Tao* (fig.4)
135. Liang Kai *Paseando por una ribera pantanosa* (fig.5)
136. Ma Hozhi *Grulla llamando sobre un río claro* (detalle fig.204)
137. Ma Lin *Escuchando el viento entre los pinos* (fig.74)
138. Ma Lin *La fragancia de la primavera,* o *claro tras la lluvia* (fig.119)
139. Ma Wuan *Claro tras la lluvia en primavera* (fig.175)
140. Ma Yuan *Abanico* (fig.222)
141. Ma Yuan *Acompasando el canto con los pies* (fig.174)
142. Ma Yuan *Diez mil olas del río Yangzi* (fig.134)
143. Ma Yuan *Erudito con sirvientes bajo el árbol* (fig.75)
144. Ma Yuan *Luna con flores de ciruelo* (fig.145)
145. Ma Yuan *Sabio contemplando la luna* (fig.250)
146. Ma Yuan *Un poeta solitario a la orilla de un lago* (fig.115)
147. Maestro de la Magdalena Mansi *Maria Magdalena* (fig.8)
148. Mantegna *Adoración de los pastores* (fig.9)
149. Mantegna *Adoración de los pastores* detalle (fig.10)
150. Mantegna *La agonía en el jardín* (fig.25)
151. Mantegna *Paisaje con San Jerónimo penitente en el desierto* (fig.24)
152. *mapa de las montañas sagradas de China* (fig.126)
153. Martin John *Josué explorando la tierra de Canán* (fig.216)
154. Met de Bles Henri *Paisaje con el buen samaritano* (fig.34)
155. Met de Bles Henri *Paisaje con la predicción de San Juan bautista* (fig.35)
156. Met de Bles Henri *Paisaje con San Juan el Bautista rezando* (fig.36)
157. Met de Bles *Las minas de cobre* (fig.130)

158. Metsys Cornelis *Paisaje con la huida a Egipto* (fig.32)
159. Mi Fu caligrafía semicursiva (fig.83)
160. Mi Fu *Montañas y pinos en primavera* (fig.2)
161. Mi Fu *Montañas y pinos en primavera* detalle (fig.169)
162. Mi Yuren *Montañas nubosas* (fig.154)
163. Momper *Camino de montaña* (fig.51)
164. Momper *El viaje de Tobías* (fig.52)
165. Momper *Paisaje con las tentaciones de Cristo* (fig.53)
166. Momper *Paisaje de montaña* (fig.54)
167. Momper *Paisaje de río con caza de oso* (fig.55)
168. Momper *Paisaje montañoso con monjes* (fig.56)
169. Momper *Paisaje montañoso con puente y cuatro jinetes* (fig.57)
170. Momper *Un paisaje de gruta* (fig.58)
171. Momper *Vista de montaña con puentes* (fig.59)
172. Momper *Vista de una cueva* (fig.60)
173. Monaco Lorenzo y Rosselli Cosimo *La adoración de los magos* (fig.14)
174. *Montaje de una pintura* (fig.224)
175. Mu Qi *Ocho vistas de los rios Xiao y Xiang, regreso de los pescadores* (fig.6)
176. Mu Qi *Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang, regreso de los pescadores* detalle 2 (fig.207)
177. Mu Qi *Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang, regreso de los pescadores* detalle 1 (fig.208)
178. Mu Qi *Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang, regreso de los pescadores* detalle 4 (fig.205)
179. *nervaduras de hojas de loto* (fig.197)
180. Ni Zan *Agua y bambú conviviendo* (fig.84)
181. Ni Zan *Bosque en otoño,* o *disfrutando la soledad* (fig.77)
182. Ni Zan *El bosquecillo de la grulla* (fig.103)
183. Ni Zan *El estudio Rongxi* (fig.95)
184. Ni Zan *Los Seis Sabios* (o *Caballeros* fig.104)
185. *paisaje chino 1* (fig.173)
186. Patinir *El bautismo de Cristo* (fig.131)
187. Patinir *El descanso en la huída a Egipto* (fig.99)
188. Patinir *Paisaje con San Jerónimo* (fig.121)
189. Patinir *Paisaje rocoso con San Jerónimo* (fig.187)
190. Patinir *San Jerónimo en el desierto* (fig.98)
191. *Ping Yuan* o distancia a nivel (fig.231)
192. Pirri Antonio *San Francisco recibiendo los estigmas* (fig.7)
193. planos *de la composición* (fig.226)
194. Pollaiuolo *La natividad* (fig.20)
195. Pomo (fig. 202)
196. Pomo (fig. 203)
197. Pseudo Bocaccio *Landon y Syrinx* (fig.18)
198. Qian Xuan *Viviendo en las montañas de jade flotante* (fig.101)
199. Qiao Zhongchang *El acantilado rojo* (fig.85)
200. Qu Ding *Montañas de verano* rollo abierto (fig.225)
201. Roelant Savery *Paisaje alpino* (fig.63)
202. Rosa *Paisaje con ermitaño* (fig.45)
203. Rosa *San Juan bautista en la soledad* (fig.46)
204. Ruisdael *El gran bosque* (fig.64)
205. Savery *El pescador de langostas* (fig.65)
206. Savery *Paisaje con cascada* (fig.249)
207. Seghers *Paisaje de montaña*, o *Valle de montaña* (fig.50)
208. *Shen Yuan* o distancia profunda (fig.228)
209. Sheng Mou atr. *Viajeros en montañas otoñales* (fig.124)

210. Sheng Mou *Caballero remando en un río otoñal* (fig.166)
211. Sheng Mou *Caballero remando en un río otoñal* detalle (fig.167)
212. Sheng Mou *verano puro entre arroyos y montañas,* o *montañas y ríos en un claro día de verano* (fig.102)
213. Starnina *Tebaida* (fig.15)
214. Tang Di *Fiesta de la bebida a la sombra de los pinos* (fig.227)
215. Tang Di *Viajeros en las montañas de otoño* (fig.125)
216. Tura Cosme *San Juan evangelista en Patmos* (fig.21)
217. Turner *Atardecer sobre el lago* (fig.136)
218. Turner *Avalancha en los Grisones* (fig.94)
219. Turner *Barcos frente a la costa* (fig.210)
220. Turner *Derwentwater, con las cataratas de Lodore y Dowdale* (fig.157)
221. Turner *El oscuro Rigi*, *estudio* (fig.209)
222. Turner *El promontorio azul* (fig. 244)
223. Turner *El puente de San Gotardo* (fig.72)
224. Turner *Estudio del mar en el atardecer* (fig.137)
225. Turner *Glaciar y fuente del Arveyron, Chamonix* (fig.161)
226. Turner *La abadía de Tintern* (fig.90)
227. Turner *Mer de Glace* (fig.93)
228. Turner *Una costa tormentosa* (fig.138)
229. Turner *Valle de chamonix* (fig.91)
230. Turner *Vista hacia Snowdon desde Traeth* (fig.206)
231. Turner: *Amanecer* (fig.135)
232. Wang Meng *Chozas en el monte Tai* (fig.243)
233. Wang Meng *Ge Hong (o Ge Zhichuan) trasladando su residencia* (fig.143)
234. Wang Meng *La gruta del bosque en Juqu* (o *Grutas en la floresta de los Juqu* fig.142)
235. Wang Meng *Viviendo como recluso en el monte Qingbian* (fig.78)
236. Wang Sheng *sin título* (fig.237)
237. Wang Shen *sin título* detalle (fig.238)
238. Wu Yuanzhi (din. Jin fig.86)
239. Wu Yuanzhi (din. Jin fig.87)
240. Wu Zhen *Atardecer de primavera sobre el río* (fig.252)
241. Wu Zhen *la alegría de los pescadores* (fig.171)
242. Wu Zhen *Pescando en soledad en el río otoñal* (fig.239)
243. Wuang Lu *El monte Hua* (fig. 253)
244. Xia Gui *Charlando con un invitado en el acantilado del pino* (fig.164)
245. Xia Gui *Orilla de un lago azotada por el viento* (fig.220)
246. Xia Gui *Una pura y remota vista de ríos y montañas* (fig.163)
247. Xu Daoning en *Pescadores en un río de montaña* (fig.234)
248. Yan Wengui *Miríada de árboles sobre extraños picos* (fig.162)
249. Yan Wengui *Miríada de árboles sobre extraños picos* detalle (fig.182)
250. Yen Hui (atr.) *Yuan An congelándose en la nieve* (fig.233)
251. Zhao Lingrang *Bruma de verano sobre la orilla del lago* (fig.144)
252. Zhao Mengfu *el paisaje mental de Xie Youyu* (fig.100)
253. Zhao Mengfu *Colores de otoño en las montañas Qiao y Hua* (fig.232)
254. Zhu Shuzhong *Montañas de otoño* (fig.190)
255. Zoppo Marco *San Jerónimo en el desierto* (fig.22)

FE DE ERRATAS

A CONTINUACIÓN SE REFIEREN LOS ERRORES MÁS IMPORTANTES, EN ESPECIAL DE CONTENIDO. AQUELLAS PALABRAS O EXPRESIONES INCORRECTAS DENTRO DE UNA CITA, HAN SIDO RESALTADAS EN **NEGRITA**, AL IGUAL QUE LA CORRECCIÓN DE LAS MISMAS.

-En la p. **IX** de la **Memoria**, se indica que: "Aquellas acepciones chinas a las que se añada el ideograma chino clásico original, pueden ser acompañadas por un segundo ideograma, entre corchetes, que equivale a la forma simplificada de la actual escritura china." No se han incluido caracteres chinos en esta tesis, y esta indicación sobra.
-En la p. **XVII** de la **Memoria**, se dice que: "se da paso a la **Segunda Parte** que por fin describe en profundidad los aspectos comunes a ambos tipos de pintura, comenzando por la simbología, punto decisivo en el acercamiento de ambos tipos de paisajismo. Se sigue el trabajo con la función de la poesía en el arte del paisaje, un tema de gran interés y de buenas concomitancias. Es inevitable mencionar la figura del artista letrado chino o *wenren* por su vinculación con el artista humanista italiano del Renacimiento, y con el romántico, en ciertos aspectos." El orden descrito es erróneo; el orden seguido es éste: 1º) letrado chino, 2º) poesía, 3º) simbología, 4º) seis principios.
-En la p. **1**, en la cita que encabeza el trabajo, falta la traducción que es la siguiente: "El paisaje es una imagen cultural, una manera pictórica de representar, estructurar o simbolizar el espacio que nos rodea."
-En la p. **41** se dice: "Esta idealización se debe a la profunda implantación de la idea del artista letrado o ***renwen,...***" el término correcto es ***wenren***.
-En la p. **69** se dice: "Además se desechan o descartan aquellos paisajistas europeos de los que se sospecha, o en los que se ha demostrado una conexión con el arte chino, como es el caso de Alexander Cozens (c. 1700 – 1786), de quien se hablará en otro capítulo." En realidad no se descarta en absoluto a Cozens, se profundiza en su posible relación con el arte oriental y se encuentran evidencias interesantes de concomitancias casuales.
-En la p. **81**, en la cita que dice: "But there is every probability, if not, as far as I Know, full proof that ink sketches adequate to convey the tradition of the great Chinese Landscape painters…", donde se traduce: " Pero existe toda posibilidad, **o incluso y** hasta donde yo sé, pruebas absolutas de que los bocetos en tinta adecuados para expresar la tradición de los grandes pintores chinos de paisaje" Debería decir: "**de no haber**..."
-En la p. **92** se habla del padre jesuita **Baltasar** di Castiglione, cuando su nombre es **Giuseppe** Castiglione (1688 – 1768), quien vive en China no en la dinastía Ming sino en la Qing (1644 - 1911), durante el reinado de Qian Long (1736 – 1795)
-En la p. **94**, en la cita dice: "Son fáciles, medrosos, de poco corazón y en una palabra tiene muchísimo de muchachos y mujeres, **peor** bulliciosos y sin género de vergüenza,...", cuando debe decir: "**pero**...".
-En la p. **97** se dice que: "El único trabajo hallado en esta investigación y hecho por un europeo que puede considerarse como muestra evidente de paisajismo al estilo chino, pertenece a Louis de Poirot: *Alce o wapití blanco*, de 1790". no es correcto, se tiene constancia de que hubo muchos trabajos más de esta clase, a pesar de que no se haya incluido en esta tesis mas que uno por no hallar más ejemplos.
-En la p. **en blanco** siguiente a la p. **102**, falta el título **"PRIMERA PARTE"**
-En la p. **103**, en la cita que dice : "...to enfranchise the brush-stroke and set the example for broad bold treatment.", se dice en la traducción: "…para liberar la pincelada y establecer el **ejemplo de técnica negra y audaz**.", cuando debe decir: "...el ejemplo **del tratamiento audaz y amplio**."
-En la p. **104** se mencionan las **Dinastías Norte y Sur**, lo correcto es decir: **Seis Dinastías** (siglos IV – VI).
-En la cita de CHIANG Yee de la p. **112**, falta poner entre corchetes después de las dos primeras palabras: "el artista", para entender que es a éste a quien se refiere la cita.
-En la p. **113** se dice: "Dejando **calor** desde el principio el efecto de purgante sentimental, de la convivencia con la naturaleza.", cuando debe decir "**claro**".

-En la p.**169** falta la traducción de la cita de FONG Wen C., que es ésta: "[...] los principios metafísicos que subyacen y trascienden el universo físico"
-En la cita de LITTLE Stephen de la p. **179**, se dice: "...here suggests that the adept is aware of the **numinous** life-force that creates and gives form to the terrestrial landscape…", y se ha omitido la traducción de la palabra en negrita, que es la siguiente: "aquí sugiere que el adepto es advertido de la fuerza vital **numinosa** que crea y da forma al paisaje terrestre..."
-En la cita de la p. **195**, donde dice: "Ahora **vine**, un buen artista los ha reproducido para brindárnoslos.", debe decir: "**bien**".
-En la cita de la p. **207** de SULLIVAN Michael, falta la traducción: "En esencia, la pintura Zen [Chan] es un acto, no un objeto."
-En la p. **209**, en la cita final, falta entre corchetes la versión en pinyin de "Hangchow": **Hangzhou**, al igual que en la p. 223 (cita de WATTS Alan).
-En la p. **273** se dice: "El periodo neoclásico supone un revés para la pintura de paisaje, que sin siquiera haber arrancado como género independiente recibe un mazazo demoledor de parte de los críticos del neoclasicismo..." El género sí se había instalado ya, como demuestra lo escrito en las páginas anteriores.
-En la p. **276** en la nota a pie de página nº 495 se atribuye un posible origen sánscrito al término "**sharawadgi**", cuando al parecer todo apunta que es japonés.
-En la última cita de la p. **280** se dice: "Algunos pabellones están en ruinas, otros consumidos a medias por el fuego, y ciertas **chizas** raquíticas esparcidas por las montañas...", cuando debería decir: "**chozas**".
-En la p. **282** falta la traducción de la siguiente cita: "expressive of that peculiar kind of beauty which is agreeable in a picture", que es: "que expresa esa peculiar clase de belleza que es agradable en una vista."
-En la p. **286** se habla de Alexander Cozens como gran amigo de Beckford, cuando en realidad se trataba de su hijo John Robert. Este error se debe a un estudioso de la obra de los Cozens,; se han contrastado otras fuentes y en efecto se trata del hijo de Cozens.
-En la p. **292** se ha escrito en la 5ª línea: "**Por que** hemos visto", cuando debe escribirse "**Porque** hemos visto"
-En la p. **328** se habla de paisajes tenebrosos del arte chino, y se remite a la segunda parte de la tesis, cuando en realidad están mencionados en la introducción de esta tesis, en la p. **36**.
-Es necesario revisar el comentario que se ha realizado sobre **Constable** en la p. **332**. Algunos estudiosos lo enclavan en la estética *romántica* por completo, y lo relacionan con lo *sublime*, mientras que otros lo ubican en la herencia del *paisaje idealizado* y lo separan de la estética sublime. Lo cierto es que tiene algunas obras que según mi punto de vista son indiscutiblemente románticas y de estética sublime, como su excelente "Netley Abbey" con sus oscuridades sobriamente góticas, o "Branch hill pond" con sus nubes arreciando tormenta, o la innegablemente romántica "Bahía Weymouth", visiones de Londres con nubes oscuras, etc. Sin embargo, no tengo referencia alguna de expertos en al materia sobre su cercanía con oriente, y tampoco siento que la mayor parte de su producción pueda equipararse en este estudio con la estética china estudiada, a diferencia de Turner o de Friedrich.
-En la **hoja en blanco** que sigue a la p. **340** debería poner: **"SEGUNDA PARTE"**.
-En la p. **348** se ha repetido una cita de Cervera ("Su Shi creó...") que ya se había mencionado en la p. **344**.
-En la p. **458**, la nota a pie de página extraída de "El Taoísmo chino", corresponde al artículo de Pierre Ryckmans.
-En la p. **472** se adjudica la cita a Racionero (la nº 861), cuando en realidad son palabras de Guo Xi, citadas por el autor español.
-En la p. **489** falta la traducción: "Oh, puede la música tan repiqueteante/ de la brisa salvaje de montaña y del lago formidable/ Nunca despertar al alma sino a un sentido más penetrante/ De las bellezas de la naturaleza."
-En la p. **498** se traduce tres veces seguidas con tres versiones distintas la frase: "And 'tis my faith that every flower/ Enjoys the air it breathes". Para unificar criterios nos quedamos con la traducción de los expertos que tradujeron las *Baladas Líricas*, en la nota nº 914.

-Al principio de la p. **510** se dice: “the invisible hand of art should everywhere work in the spirit of Nature.”, y se traduce la última frase por: “en el espíritu **[de acuerdo a]** de la Naturaleza”, cuando debería decir: “**acorde al** espíritu de la Naturaleza.”
-En la p. **523** está reproducido el famoso poema de Su Dongpo (Su Shi): *Recordando el pasado en el acantilado rojo.* En la página siguiente (**524**) se menciona que es un poema tipo *Fu*, cuando en realidad es de tipo *Ci*, tal y como consta en la p. **523**. La clasificación como *Fu* se debe a otro estudioso, pero nos ceñimos a la experta clasificación de Anne-Hélène Suárez.
-En la p. **533** se traduce erróneamente en el poema de Byron *Childe Harold*: “All that expands the spirit, yet appalls” como: “Todo aquello que expande el espíritu, **todavía** espanta”, cuando debería decir: “... **sin embargo** espanta”.
-En la p. **541** donde dice “...los **aptos** mandarines”, debe decir: “**patos**”
-En la p. **580** falta la traducción de la cita de SCHMIED Wieland, que es la siguiente: “Monje a la orilla del mar es la pintura más radical que Friedrich pintara jamás. En ningún otro trabajo llegó a romper tan violentamente con las nociones tradicionales de la pintura de paisaje. La perspectiva clásica ha sido rescindida ante este gran muro de cielo. Este ya no es un mundo que nos pertenece, que podamos explorar. Un espacio ilimitado que nos es completamente ajeno se deposita ante nosotros.”
-En la p. **583**, las dos últimas citas son en realidad la misma, pero provienen de distintos traductores.
-En la p. **591** se dice que la obra descrita de Brueghel no es muy alegórica, cuando sí lo es, y así se describe en otro momento haciendo alusión a sus referencias bíblicas.
-En la p. **677** falta añadir después de “... pinturas en las que se pueda habitar o pasear, es decir...” las palabras: “**aquellas que**”
-En la p. **707** falta añadir a la traducción de la cita de LITTLE Stephen, que el autor ha cometido un error al decir que el principio *Yin* es masculino, pues es justo lo contrario: *yin* es femenino, y *yang* es masculino.
-En la p. **782**, se traduce erróneamente el término alemán “Sturm und Drang”; donde dice “Tormenta y **furia**”, debería decir “Tormenta e **impulso**”.
-En la p. **809** no se han incluido los datos de la cita de Cheng que acaba con las palabras: “...color y relieve.” Estos datos son: CHENG François, op. cit. p. 68.
-En la p. **817** se hace mención a la obra de Leonardo *Tratado de pintura* por su relación con el método de pintura de Cozens. Conviene explicar que el tratado leonardesco fue publicado por 1ª vez en París en 1651, y no fue traducido al inglés y publicado hasta 1721. La obra de Coznes sobre su particular técnica para pintar paisajes es de 1786.
-En la p. **820** se repite una cita parcialmente, que está completa en la p. **821** y cuyo autor es CLARK Kenneth.
-En la p. **867** se menciona una obra de Patinir cuyo título se deja incompleto; se trata de: *Paisaje rocoso con San Jerónimo* (Fig. 187).

MEMORIA

MEMORIA DE UNA INVESTIGACIÓN

La idea de este trabajo, y su elaboración, se ha ido devanando poco a poco a través de los años. Lo que comenzó como un amigable acercamiento al arte oriental, culminó en una seria atracción por la estética oriental. Amistades con artistas chinos, y el contacto directo con el mundo de la plástica taoísta, con su arte, pusieron al descubierto no ya las mil habilidades de un pueblo creativo y minucioso, sino los aspectos -inéditos a la mentalidad de muchos occidentales- más filosóficos y espirituales de la antigua pintura china. Lo que me ha sorprendido en mayor medida de su pintura, es la mística actitud que se percibe tras las brumas, las montañas, y los ríos, de un paisaje chino taoísta.

Ahondar en los conceptos estéticos del taoísmo es atisbar una parcela de la espiritualidad china más genuina, adentrarse en la naturaleza y revivirla con intensidad renovada, asistir al encuentro de un artista enaltecido dentro de su sociedad, a sus penas y sus glorias, emancipar al paisaje de la dependencia histórica de los personajes; por todo ello, establecer paralelismos entre esta pintura, y la pintura de paisaje en Europa, es iniciar una revisión sobre la función que la naturaleza ha tenido en la pintura occidental y oriental, y las relaciones que el hombre ha establecido con ésta a través del arte, llegando en ciertos momentos a conclusiones comunes.

Durante la licenciatura en Bellas Artes (Universidad Complutense de Madrid), en las clases de historia del arte comencé a conocer mejor los preceptos estéticos del arte occidental, y llamaron con especial intensidad mi atención los conceptos relacionados con el arte romántico. Casualmente, uno de los máximos exponentes del arte romántico, Caspar David Friedrich (1774-1840), se reveló durante esta investigación como una de las figuras neurálgicas de la tesis, a la hora de comparar a orientales y a europeos, haciendo posible congregar los dos planteamientos paisajísticos, en un estudio común.

Las comparaciones son un medio excelente de aprender sobre civilizaciones en apariencia tan dispares, que guardan gratas sorpresas reservadas a quien sepa buscar. Decir oriental y occidental, o China y Europa, no es mas que recurrir a tópicos establecidos para distinguir claramente de lo que se va a hablar: de la pintura de paisaje en los países de la actual centro Europa, así como de la misma en la antigua China, expresada de manera genérica como oriente. Esto no quiere decir que se pretenda dar una orientación actualizada de estos vocablos, son sólo un medio para referirnos de manera más cómoda a ambas culturas.

Como occidental, no me puedo desvincular de la herencia artística que tengo, ni deseo que ésto ocurra: la estética que impregna el arte europeo desde hace unos seiscientos años, con todas sus evoluciones y recovecos, es tan rica, variada, enigmática, y atrayente, como la china o la de cualquier otra gran cultura. Por ello es tan interesante confrontarlas, y a la vez tratar de acercarlas en algún sentido.

Si no se hubieran encontrado referencias reiteradas a los paralelismos entre la pintura de paisaje en China y la pintura paisajista europea durante los trabajos de investigación del doctorado, este trabajo sería otro. Sacar una tesis de la nada es muy aventurado, y siempre reconforta tener el respaldo de auténticos expertos en la materia para sustentar las propias ideas. Como vi que, al parecer, nadie había realizado un trabajo más profundo de las semejanzas entre ambas civilizaciones en el campo del paisajismo, decidí tomar el relevo y aprovechar el material ya publicado como punto de partida para una recopilación e investigación más concienzuda, donde se incluyeran aspectos novedosos acerca del tema en exposición.

Llevar a cabo una investigación sobre arte chino –y sobre pintura de paisaje en concreto- en España no es exactamente una temeridad, aunque sí entraña dificultades de diverso cariz para el investigador. Se puede enumerar en primer lugar, los pocos títulos

que hay publicados sobre arte chino en castellano para el gran público, y/o disponibles en las librerías, seguido por los escasos libros existentes en los acerbos de las bibliotecas públicas y privadas, la marginal presencia de estudios extranjeros al respecto y de categoría en el territorio español, la casi nula representación de pinturas orientales de paisajes en las colecciones de nuestro país, la falta de catálogos pormenorizados de pintura china (paliados en cierto grado por publicaciones sobre arte chino en general), así como la ausencia de un multitudinario grupo de expertos en la materia.

Por fortuna, se cuenta con algunas figuras destacadas en el estudio del arte oriental en varias universidades españolas, y de organizaciones y grupos de investigación sobre Asia, como son, por nombrar los más sobresalientes, el *Centro de Estudios de Asia Oriental* (CEAO) de la Universidad Autónoma de Madrid, y el *Grupo de Investigación Asia* de la Universidad Complutense de Madrid, que está más centrado en arte que el primero. Y se añade la recién creada *Casa de Asia* en Barcelona (inaugurada en abril de este año).

Retomando la bibliografía que existe a la mano del investigador, se comprueba que es a todas luces insuficiente para una tesis de cierto calado.[1] El doctorando se ve obligado a peregrinar por otros países en busca de información concentrada; Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Alemania, China y Taiwán, ofrecen los fondos más completos e interesantes, siempre alcanzables en función de los presupuestos económicos, de los conocimientos lingüísticos, y del tiempo, para poder visitar con tranquilidad sus museos, colecciones, bibliotecas, y librerías. Las bibliotecas particulares de estudiosos del arte

[1] El *Centro de Estudios de Asia Oriental* de la Universidad Autónoma de Madrid, está preparando a disposición del internauta un catálogo completo de la bibliografía que existe en España sobre China. En el mes de abril de 2003, en que se ha finalizado esta tesis, aún no está disponible. En su momento se podrá consultar en: www.uam.es/otroscentros/asiaoriental/ especifica/ y dentro de la página pinchar en: "China en las Bibiotecas Españolas", trabajo realizado por Elena García Herrero, a quien se puede locallizar mediante el correo electrónico el centro: ceao@uam.es. Asimismo, su biblioteca tiene una buena colección de revistas relacionadas con Asia en todos los campos, y libros de toda clase relativos a China, en chino mandarín, y en lenguas europeas.

chino son una opción limitada para el investigador, quien requiere de largas jornadas de introspección en los textos, y depende de la disponibilidad y gentileza de estas personas.

Las becas predoctorales son un buen incentivo para el desarrollo y consecución de estos trabajos, pero tienen una cuantía baja para las necesidades derivadas de una estancia en el extranjero, y del material de investigación, amén del desplazamiento al lugar de destino que no siempre es cubierto por tales ayudas. Por ello, y para maximizar los recursos, elegí el lugar que englobaba en mayor medida las características óptimas como centro de investigación, que en este caso fue Taiwán, y que desafortunadamente en aquel entonces no ofertaba becas o ayudas perfiladas para investigaciones doctorales en arte chino.

Es la capital taiwanesa, Taipei, se encuentran dos centros del arte y del saber oriental, excelentemente organizados: la Biblioteca Nacional, y el Museo Nacional del Palacio (*Ku Kong*). El primero tienen gran cantidad de libros dedicados al arte asiático en lenguas europeas, al igual que una magnífica sala de tesis doctorales, también en idiomas europeos, donde el investigador puede encontrar valiosísimos documentos para su trabajo. Como es de esperar, en chino mandarín hay publicado de todo. En el Museo del Palacio se guarda la mejor colección imperial de arte de China[2]. Ningún otro museo del mundo que tenga colecciones de arte chino se puede equiparar al museo sito en Taipei. Desde entonces, la colección preserva sus tesoros para disfrute del público en general en un cuidado ambiente, y ofrece además una buena biblioteca al investigador con fondos en lenguas extranjeras. Huelga decir que las cantidades de textos editados en chino sobre arte oriental, tanto en la Biblioteca Nacional como en el Museo del Palacio,

[2] Esta colección es la sobreviviente a los expolios nacionales y extranjeros; tras la guerra que enfrentó en China a Mao Zedong y Chiang Kai-Shek, casi paralela a la segunda guerra mundial, Chiang Kai-Shek, tras huir de China, se llevó esta invaluable colección a Taiwán donde se instaló con sus tropas y con una ingente cantidad de chinos del continente.

son enormes. He estudiado cuatro años completos el chino mandarín en la Escuela Oficial de Idiomas para facilitar mis estudios.

Un contratiempo que se afronta al enclavar una parte del trabajo en la dinastía Song (960 - 1279), es que pocos originales nos han llegado y algunos de ellos tienen dudosa procedencia, a pesar de que los trabajos exhibidos en el Palacio Nacional de Taipei y en otros museos de gran relevancia, han sido en teoría autentificados. Es decir, no se está convencido en algunos casos de que la atribución a determinado artista sea correcta, o date de la época fijada, pues es bien sabido que la afición de los artistas chinos a interpretar a los maestros de la antigüedad e incluso a reproducir calcando[3] obras maestras se venía realizando desde épocas muy pretéritas, y ya en la dinastía Song existían numerosas copias de muchas obras, o como nos comentan Sikman y Soper: "It has probably happened that, when a good and ancient painting came into the hands of a collector and, in his opinion, met the requirements of the traditional style of a given master, the name of that master would be affixed either on the painting itself or the outer label, and so an attribution would begin."[4]

A un nivel más técnico conviene comentar que las pinturas de paisaje que han sobrevivido hasta nuestros días desde la dinastía Song hacia atrás, son en su mayor parte copias de los originales y no siempre se tiene la certeza de que el autor que figura en la firma sea realmente quien realizó la obra. Las copias, falsificaciones, versiones, obras de taller, o de seguidores, dificultan en grado sumo la labor, sobretodo teniendo en

[3] Esta *interpretación* –con todo lo que conlleva del término como reflejo del original, tamizado por la sensibilidad del artista-, o aparente copia del original, obedece al sistema chino de aprendizaje y no debe ser entendido como ejercicio de transcripción mimética del original, sino como interpretación personalizada del mismo. Es un método de enseñanza cuya importancia hace que se perpetúe durante siglos y siglos, y no implica un trabajo fraudulento, y mucho menos un objetivo comercial en la reproducción de un original famoso.

[4] SIKMAN Laurence y SOPER Alexander: *The Art and Architecture of China,* Penguin Books, 1ª ed. 1956, Edinburgh, Gran Bretaña, p. 103: "Probablemente sucedía que, cuando una buena y antigua pintura llegaba a manos de un coleccionista y, en su opinión, reunía los requerimientos del estilo tradicional de un maestro determinado, el nombre de ese maestro sería añadido o bien en la misma pintura, o bien en la etiqueta exterior, y de esta manera comenzaba una atribución."

cuenta que era habitual en el aprendizaje de los pintores el copiar a los grandes maestros de la antigüedad[5] sin que por ello hubiera una intención engañosa detrás. Además, debemos hacer un esfuerzo por imaginar las obras en su estado original, con la tinta fresca, brillante, la seda pálida, el papel blanco, y no con la apariencia que le otorga el paso del tiempo, que ha tornado amarillos los fondos primeramente claros, tanto en seda como en el papel, y ha deteriorado en algunos ejemplos, muy duramente, la capa pictórica. Por supuesto el problema de las muestras europeas es similar. Cabe mencionar que el aspecto adquirido por estas obras chinas con el paso del tiempo es del gusto de los coleccionistas y artistas que vivieron antiguamente, y también del de los coleccionistas contemporáneos.

He recabado información en Taiwán durante varios meses de estancia, así como en Londres, en Hong Kong, en México, y en España. Fue en México donde encontré, en la Biblioteca Histórica *Librado Basilio* (Xalapa, edo. de Veracruz), un texto inédito donde hay una referencia crítica y negativa hacia la pintura china –uno de los puntos decisivos de esta tesis[6],- por parte de un francés[7] del siglo XVIII que visitó China, porque entre otras cosas la pintura china conocida por los europeos desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, fue siempre objeto de acendrada crítica, como se verá en la reseña histórica incluida en este trabajo.

Durante muchos años, he estado recopilando material para la tesis en los viajes realizados, sobretodo en inglés. La bibliografía en francés es más escasa, y están publicados numerosos trabajos en alemán, algunos en italiano, y otros en otras lenguas

[5] Para más información en este sentido, ver SULLIVAN Michael, *Introduction à l'art chinois,* Le Livre de Poche, 1ª ed. nov. 1968 Paris, p. 276, y VAN BRIESSEN Fritz, *The Way of the Brush. Painting Techniques of China and Japan,* Tuttle Publishing, 1ª ed. 1998, Singapur, págs. 251 a 256.

[6] Me refiero a que la tesis trata no de influencias del arte chino sobre el occidental, o viceversa, sino de paralelismos casuales entre uno y otro.

[7] Se trata de Pierre Sonnerat, y de su obra: *Voyage aux Indes Orientales et a la Chine,* citada más adelante en esta tesis.

europeas, pero aún así son sensiblemente menores a los impresos en inglés. Los títulos relacionados con arte chino en mandarín son ingentes, mas dada la dificultad del idioma son accesibles a un muy reservado grupo de eruditos y de expertos en la materia -fuera de los especialistas oriundos de China-, puesto que se requiere un nivel de mandarín muy elevado para poder trabajar con los textos chinos con cierta agilidad, y la propia dificultad de la traducción hace aún más lenta la labor. Para conseguir fondos en lenguas europeas sobre arte chino, además de visitar bibliotecas e instituciones en el extranjero, he realizado un largo periplo por librerías de diferentes países y ciudades, donde he obtenido bibliografía en cantidad.

Como el presente trabajo aúna lo oriental con lo occidental, era paralelamente necesario indagar en el arte europeo con profundidad, para lo cual se ha trabajado con especial fortuna en la biblioteca de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, cuyo amplio acerbo fue completado con visitas a la Biblioteca Nacional, en Madrid, y a la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid; el investigador encuentra que la extensión de los fondos españoles, son generosos en cuanto a arte europeo, y ello supone una tremenda ayuda para esta tesis.

El contacto con bibliografías extensas y eruditas sobre arte oriental ha revelado que existe un fondo internacional sobre pintura china tan vasto, que es casi imposible de abarcar. Muchos títulos fascinantes están desperdigados, o se encuentran en otros países, por lo que no es sencillo acceder a ellos. Incluso en el ámbito de las comparaciones entre arte chino y europeo existe una respetable cantidad de publicaciones de lo más atractivas, que se han quedado en el tintero por no ser asequibles a esta investigación. Las revistas o publicaciones periódicas referentes a arte chino, especialmente, son los trabajos peor ubicados y es difícil localizarlos en España.

Un instrumento de inestimable uso ha sido sin duda Internet, en cuyas páginas web se puede encontrar no sólo información, biografías de artistas[8], bibliografías, y muchos más datos, sino además una inmensa cantidad de imágenes de pinturas chinas y europeas procedentes de toda clase de museos, instituciones, y personas, disponibles de manera gratuita para el navegador. Esto conlleva un ahorro importante de tiempo, dinero, y un apoyo valioso a la labor realizada porque proporciona imágenes que, de otra forma, le serían mucho más complicadas de conseguir al investigador, por su ubicación geográfica.

Conviene mencionar que los textos taoístas de que se disponen para interpretar y analizar el taoísmo y su impacto en el arte, son fuentes de información que hay que revisar con extremo cuidado. El estilo empleado por los autores es difícil de comprender incluso para los propios chinos, por su antigüedad y por las características del lenguaje en sí: un solo ideograma tiene multiplicidad de significados, y es habitual que varios traductores den versiones encontradas de un mismo texto. Además, el tipo de lenguaje y la estructura utilizada en los textos taoístas no son precisamente sencillos: se hace acopio de metáforas, aforismos, alegorías, y de lenguaje contradictorio en multitud de ocasiones otorgando nuevamente un amplio margen interpretativo a los textos.[9] La estructura monosilábica de los textos antiguos, y la transformación de los significados de la lengua con el devenir de los tiempos (algunos textos chinos sobre estética, o arte, empleados para la tesis, datan de los siglos X al XV), condicionan las versiones.

[8] Estas páginas en concreto son de inmensa utilidad para buscar información sobre pintores de todo el mundo: http://www.epdlp.com/arte.html, http://www.kfki.hu/~arthp/html, http://www.artcyclopedia.com, http://artchive.com/ftp_site.htm, http://www.artunframed.com. http://www.artehistoria.com/frames.htm?http://www.artehistoria.com/genios/pintores/listado.htm

[9] Nos comenta Preciado en relación a los textos taoístas: “De una manera muy particular, el fondo y las connotaciones místicas de los textos filosóficos taoístas presentan una doble dificultad: sus posibles afinidades con la mística cristiana, y la naturaleza a menudo críptica, esotérica, de su lenguaje [simbolismos, alegorías y demás recursos semánticos].” En, ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), *Zhuang Zi*, Kairós, 1ª ed., junio 1996, Barcelona, p.17.

La mayor parte de las traducciones de los textos chinos recaen en especialistas, o sinólogos estadounidenses, y algunas se deben también a estudiosos franceses, y a chinos con dominio del inglés –cuya gramática inglesa desconcierta en ocasiones-. Finalmente otras se deben a autores de diferentes nacionalidades europeas. No se ha encontrado ninguna traducción directa del chino al español de textos de estética de la pintura china, y perpetuamente se trabaja con traducción de traducción, desmereciendo así el texto chino inicial[10]. Versiones en inglés, alemán, francés, y español, en ocasiones demasiado antiguas, o algo desvirtuadas, no contribuyen mucho a su correcta interpretación y aún menos los numerosos sistemas fonéticos empleados en Europa y EEUU para transcribir a un alfabeto latino los sonidos originales del mandarín: cada lengua europea importante tiene el suyo propio, produciendo no poca confusión el encontrar hasta cinco versiones distintas para una misma palabra, según se trate del sistema francófono, o del Yale, o del Wade-Giles, o del sistema fonético internacional, o de la romanización taiwanesa, o de la romanización china. Por ello, nos hemos basado estrictamente en el sistema *pinyin* internacional de la R. P. China, que es el método oficial de romanización del chino.

A la hora de traducir un texto en otro idioma a español, se ha respetado en la cita original el sistema de latinización del chino elegido por el autor, pero se ha vertido en *pinyin* a la hora de transcribirlo en castellano. Para las citas que originalmente están en español y no aplican el *pinyin*, se ha incluido entre corchetes junto a la palabra china latinizada, su equivalente en *pinyin* para eliminar toda duda y unificar criterios. Aquellas acepciones chinas a las que se añada el ideograma chino clásico original, pueden ser acompañadas por un segundo ideograma, entre corchetes, que equivale a la forma

[10] Por cierto, para cualquier traducción, además del excelente diccionario de MATEOS Fernando, S.J. et alt, *Diccionario español de la lengua china, Espasa-Calpe*, 1977 Madrid, 1ª ed., se recomienda la monumental publicación, *Grand Dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Institut Ricci de Paris, Institut Ricci de Taipei, Desclée de Brouwer, 2001, 7 tomos, en la misma línea que el diccionario anterior.

simplificada de la actual escritura china. Todos los corchetes que aparecen dentro de las citas originales, son añadidos míos para clarificar algún aspecto de la cita.

Así pues, se ha acudido a las mejores traducciones para ampararnos en la experiencia de los expertos. Los textos clásicos del taoísmo, el *Tao te ching* (en *pinyin*: *Dao de Jing*: *Libro del Tao*), el *Zhuang Zi*, y el *Lie Zi*, son a juicio de los estudiosos recopilaciones llevadas a cabo en diferentes periodos por varios autores, si bien tienen parte de las ideas originales de aquellos escritores a los que se les atribuye la autoría de los libros. En cuanto a los textos de estética o de pintura, es más fácil entenderlos pues no fueron dedicados al neófito taoísta sino a un público más amplio y menos secretista, por lo cual su lenguaje es bastante más inteligible, a pesar de la variabilidad significativa de los ideogramas.

Los comentarios de críticos chinos sobre su arte, desde tiempos remotos (dinastía Tang: 618 – 907, en delante, especialmente), nos ayudan a conseguir una visión más amplia y completa sobre las características de la pintura china y de sus figuras predominantes, aunque deben verse con cierto grado de prevención puesto que suelen reflejar los gustos personales de quienes legaron tales escritos críticos, o de la moda imperante en la corte, o entre los círculos artísticos de la época en que fueron escritos.

Al igual que en Europa, el tiempo y la crítica moderna se han encargado de ubicar de forma más equilibrada la trascendencia de cada autor, tratando de emplear para ello, todas las fuentes propias y ajenas al mundo del arte. Es fácil toparse con varios comentarios totalmente opuestos acerca de un mismo autor según se lea a un crítico Song (960 – 1279), o a uno Yuan (1280 – 1368), o a uno Ming (1368 – 1644), o incluso dentro de un mismo periodo histórico, si se lee a varios autores. Por ello no hemos recogido muchas citas (sobre crítica hacia un artista concreto) originales de la época, y

preferimos centrarnos en los comentarios de estudiosos modernos, quienes ya han realizado la pertinente selección y análisis de tales críticas.[11]

Un detalle sobre las citas: al traducir textos en otras lenguas, o al citar a muchas fuentes, suele ocurrir que el título de una pintura, o de un libro, tenga dierentes versiones. Hemos intentado emplear un solo título, aunque puede ser que el lector encuentre que una obra posee dos títulos seguidos, esto es, dos formas de traducirlo. A nivel formal, se han señalado en **negrita** algunas palabras claves, por ejemplo cuando remitimos a alguna parte de la tesis, para que sea más evidente. Soy consciente de que el rigor científico que acompaña la realización un trabajo de esta envergadura, puede suponer un cierto hartazgo para el lector, que tiene que acudir al pie de página para observar las traducciones correspondientes de las numerosas citas incluidas, pero es la mejor manera de apoyar de forma constante cada paso que he dado en esta investigación: yendo de la mano de autores expertos.

Los datos cronológicos: fechas de vida de artistas y de personajes mencionados, y de dinastías chinas, entre otras, se exponen cuando se nombra por primera vez al objeto en cuestión, y en alguna ocasión más, y están recogidas en la **addenda** para facilitar la lectura y no aburrir con la repetición de datos. Otro aspecto a explicar es el encuentro que hará el lector de algunos titulares sin numerar en ciertos capítulos, que son tan sólo una manera cómoda de presentar el contenido de diversos párrafos largos, y que no tienen de por sí la categoría para formar un nuevo capítulo, que podría alterar la estructura organizativa, bastante compensada, de la tesis.

En cuanto a los museos españoles visitados para el presente trabajo, vale la pena mencionar alguno, aunque no en cuanto a fondos orientales ya que para esta tesis se ha

[11] En nuestro momento actual, es quizá James Cahill y su equipo los sinólogos quienes están haciendo investigaciones más reveladoras en cuanto a la figura del artista chino, siendo tales investigaciones de suma ayuda para la elaboración de la presente tesis.

trabajado sobre pintura taoísta de paisaje, y no se ha encontrado ningún ejemplo en este sentido en tales museos. En el Museo del Prado están exhibidos cuadros de gran valía de Patinir, una de las figuras europeas importantes de la tesis, entre otros. Los paisajes presentes en la colección Thyssen-Bornemisza, o en el Museo Romántico de Madrid, no son tan determinantes, porque no hay pinturas en ellos de los artistas estudiados.

Es conveniente comentar algo sobre el *Museo de Arte Oriental* de los padres agustinos, en Valladolid, que si bien no tiene pinturas antiguas de paisajes, sí ofrece bibliografía interesante al visitante. Además, están trabajando en la autentificación de una reciente donación de un cuadro, atribuido a Zhao Mengfu, de caballos, y poseen notables piezas en todos los órdenes artísticos de China. Así mismo, el padre Blas Sierra de la Calle, junto a otros investigadores de la Orden, están realizando una encomiable labor de difusión del arte oriental en nuestro país, tanto a través de exposiciones como de la edición de excelentes catálogos relativos a los fondos del museo.

La exposición que dedicara el Museo Guggenheim de Bilbao al arte de la China en 1999, junto a la edición de un esmerado catálogo, vino a solventar el desconocimiento popular sobre el arte chino en España por el enorme poder de convocatoria que tuvo; por otra parte, se producen desde hace bastantes años pequeñas exposiciones periódicas relativas a China en territorio nacional, que organizan algunas galerías e instituciones, dedicadas muchas veces a artistas modernos orientales y que son en igual medida un medio digno de acercamiento al arte oriental. También fue de mucha utilidad la exposición que en 1994 dedicó el Museo del Prado a la obra del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich, figura básica del paisajismo europeo, cuya producción artística el doctorando ya conocía de primera mano gracias a otra exposición vista en Londres, muy anterior a la de Madrid.

En España no se han hecho tantas averiguaciones en arte chino o en paisajismo europeo como se necesita, y menos aún en pintura china, si bien hay precedentes de gran utilidad, en tesis doctorales y tesinas, que vamos a mencionar a continuación. La primera tesis doctoral sobre arte chino, de excelente calidad, se debe a Marsi Paribatra para filosofía y letras por la Universidad Complutense de Madrid en 1961, bajo el título de *Bases sociales técnicas y espirituales de la pintura paisajística en China,* que es un cuidado compendio informativo sobre la pintura china en general, comenzando por el problema de la autentificación, y haciendo a continuación un barrido histórico y artístico a través de todas las dinastías, termina con una breve comparación entre la pintura de oriente y occidente que el autor encuentra confrontadas.

Después está la tesina de Chin-Fong Lin, *Notas características de las pinturas china y europea: estudio comparativo*, entregada en Bellas Artes en 1983 a la Universidad Complutense de Madrid, que hacía presagiar un estudio muy similar al de la tesis presente, pero que por su brevedad y capítulos introductorios, tan sólo aboceta suavemente el tema que da título a la tesina, y que por otra parte es una ayuda respetable para esta investigación. Le sigue el trabajo de Félix Ruiz de la Puerta: *La concepción del mundo en el taoísmo* para Ciencias de la Educación por la Universidad Complutense de Madrid, en 1984, bien construida en su cuerpo general, que profundiza en las características del taoísmo y en sus conceptos, dedicando un capítulo a su impronta en el arte chino y tocando tangencialmente el budismo *chan* (*channa*).

Luego tenemos la obra de Cristina García Bertrand, *El sentido de la Naturaleza. Síntesis del pensamiento occidental y chino y su expresión en la pintura de paisaje* para Geografía e Historia, en la Universidad Complutense de Madrid, leída en 1986 y que también hacía pensar en un estudio denso sobre las similitudes entre ambas pinturas de paisaje, aunque se trata más bien de un contraste entre filósofos orientales y occidentales, incluyendo a las ciencias de ambas culturas, y donde hay un pequeño

espacio para la comparación entre pintura oriental y occidental. En el cuerpo principal del trabajo realiza un análisis de los hexagramas del *Yi Jing* (*Libro de las Mutaciones*, o *Libro de los Cambios*) con enorme detalle.

La tesis de Chin-Fong Lin *La formación de la pintura panorámica desde el punto de vista del pensamiento chino,* entregada en 1990 en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, rastrea las bases estéticas de la cultura china en general, así como las escuelas pictóricas, hasta llegar al pensamiento taoísta y al *zen*[12] que desgrana en determinados conceptos; finalmente se adentra en la noción del espacio; no hay casi guiños comparativos a occidente. De aquí pasamos a la tesina de Mª del Carmen Andrés Argente, *Pintura paisajística monocroma china bajo la dinastía Song*, entregada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1994, que explica primero los precedentes artísticos dinásticos del arte chino, para luego dedicarse a los Song y a los principios estéticos básicos del arte chino. Existen otros trabajos sobre pintura china, aunque se dedican a las dinastías Tang, Ming[13], y Qing, fuera del campo de trabajo de esta tesis.

También podemos hablar de tesis relacionadas con el paisaje europeo, como el trabajo de 1981 de Aurora J. Pérez Bermúdez , *El paisaje a la acuarela en la escuela inglesa de pintura*, tesina entregada en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid, o la tesis de José Mª Rueda Andrés titulada *El paisaje como principio de posibilidades plásticas inéditas en el lenguaje pictórico* para Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1988. Más adelante, de Mª Sánchez Cifuentes es la tesis *El paisaje: síntesis y evolución del pensamiento humano (el concepto de*

[12] *zen*, término japonés con el que se denomina el budismo *chan* que se desarrolla en China, y que el doctorando emplea en su tesis.
[13] Queremos resaltar en este aspecto, la tesis de Manuela Domínguez Culebras titulada *El signo en la pintura china de las dinastías Ming y Qing: ciclos de vida-muerte y de nuevas vidas o reencarnaciones plásticas, técnicas y conceptuales*, leída en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid para el departamento de Pintura y Restauración en 1995, como una de las más interesantes.

naturaleza desde la antigüedad al Renacimiento en un tono filosófico de gran elocuencia, para Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1996; de Miriam San Martín Arostegui, escrita en Bellas Artes para la Universidad de Barcelona en 1996, es *El instante y la eternidad: un tiempo de la pintura,* donde menciona a Turner, a la pintura Song, y a Friedrich de refilón, entre otros artistas, al igual que en la presente investigación –aunque en este trabajo se hará con mucha mayor extensión-.

Por último, Gonzalo Puch Orta escribe *La imagen y el lugar: apunte sobre la representación del paisaje en occidente*, para Bellas Artes en 1997 por la Universidad de Castilla – La Mancha. Todas estas tesis tratan del paisaje europeo, ninguna habla de su comparación, o de sus paralelismos con la pintura china. Se pueden añadir algunos títulos más de interés, por su vinculación con la tesis, como la tesis doctoral de Arrieta Bermejo titulada *Jardines del Sentimiento*, centrada en la influencia de éstos en la estética romántica para la facultad de Bellas Artes de Salamanca, y la tesis titulada *Turner. La última etapa: un puente hacia el siglo XX*, a cargo de Victoria M. Hernanz Sevillano en la facultad de Filología inglesa de la Universidad Complutense de Madrid en 1994. También destacamos, de Gabriel Insausti Hierrero-Velarde, su tesis, *Pensamiento poético y religioso en el romanticismo inglés*, escrita para la facultad de filología en Oviedo en 1999.

Por supuesto, tenemos más tesis relacionadas con arte chino en el extranjero y de gran trascendencia, pero ninguna entre las que se han localizado está dedicada en exclusiva a la comparación entre la pintura de paisaje taoísta y la pintura paisajística europea. Estas tesis doctorales están incluidas en la bibliografía general y la mayor parte de ellas están realizadas hace bastantes años en EEUU, y pertenecen a estudiosos del arte y de la filosofía china.

La estructura de la tesis no ha sufrido cambios significativos en relación a lo descrito en la memoria entregada sobre ella, previa a la inscripción de la tesis. Tan sólo se han unificado las dos partes originalmente planteadas, a saber, parte I: plástica, y parte II: estética. Ahora forman un todo que discurre a través de los *Seis Principios* de la pintura china, y de otros temas desarrollados en la segunda parte de la tesis, que es el grueso del trabajo comparativo.

Los *Seis Principios* engloban tanto la estética como la plástica de la pintura de paisaje taoísta y sería ilógico separarlas. Por ello, esta **Segunda Parte** está precedida de una **Primera Parte** en la que se detallan los aspectos más destacados del paisajismo, tanto en China como en Europa, para ubicarnos bien frente al problema de las similitudes, y tener una amplia perspectiva de lo que es la pintura de paisaje en ambas culturas.

Después de la **Memoria** presente, la **Introducción** describe los conceptos y planteamientos generales de la tesis, y hace una reseña histórica sobre los contactos y opiniones por parte de los occidentales acerca de la pintura china, para dejar claro que no se tata de influencias de la pintura oriental en la europea, sino de paralelismos plásticos y estéticos entre ambas culturas. Se observa en el índice que la tesis está planteada en dos grandes partes, como se ha adelantado en el párrafo anterior: la **Primera Parte** está dedicada a los conceptos básicos del arte del paisaje en Oriente y en Occidente, para hacerse una idea clara de lo que implica el paisajismo en cada civilización, y cómo surge. Acto seguido, se procede a comentar, en el caso chino, cómo se ha generado la pintura de paisaje y lo que implica, desglosando los términos más importantes que circulan alrededor de esta manifestación plástica y que conviene dejar muy bien planteados. Después, se hace un comentario minucioso de la pintura de paisaje de la dinastía Song, por ser éste el momento de esplendor creativo y artístico de dicho género, explicando sus características. Se hace lo propio con la pintura de paisaje en Europa, destacando los

momentos que por su afinidad con el arte chino son objeto de estudio en la tesis, para que así queden claras sus peculiaridades.

Se ha omitido hacer un relato pormenorizado de la historia de todo el paisajismo occidental, para no alargar el trabajo con periodos que no son de la incumbencia de este trabajo, y se ha hecho lo mismo con el paisajismo chino, pues lo que interesa principalmente es el paisajismo Song y Yuan, por parte china, y por parte europea aquellos artistas occidentales que reflejan en alguna medida conexiones estéticas con esta pintura, y de forma más enfática, los artistas románticos. Tras ello, se da paso a la **Segunda Parte** que por fin describe en profundidad los aspectos comunes a ambos tipos de pintura, comenzando por la simbología, punto decisivo en el acercamiento de ambos tipos de paisajismo.

Se sigue el trabajo con la función de la poesía en el arte del paisaje, un tema de gran interés y de buenas concomitancias. Es inevitable mencionar la figura del artista letrado chino o *wenren* por su vinculación con el artista humanista italiano del Renacimiento, y con el romántico, en ciertos aspectos. Y por último se acometen las semejanzas entre orientales y occidentales a través de los *Seis Principios* de la pintura china, principios más o menos inalterables, a pesar de los siglos, y que son fijados antes de la dinastía Song por primera vez. Estos ideales estéticos se han mantenido hasta la última dinastía china con algunas variaciones de poco calibre, y empapan todas las manifestaciones artísticas de China y muy especialmente la pintura. Su estudio individualizado, nos permite acotar mejor las similitudes objeto de estudio, recogiendo tanto los aspectos plásticos como los estéticos. No nos hemos extendido en lo referente a los materiales de la pintura china y a su comparación con los materiales europeos, porque este tema está siendo desarrollado por Kuo Chiang-sung en su tesis doctoral.

Pasado el cuerpo principal del la tesis, sólo queda hablar de **Conclusiones**, en las que se comentan las ideas centrales a las que se han llegado tras la investigación: el desenlace del trabajo. Una **Bibliografía** concisa, expone en diferentes partes los textos empleados en la tesis, así como otros textos adjuntos que no se han podido localizar y que son utilísimos para cualquier investigador. Se complementa el trabajo con una **Addenda** en la que el lector encontrará algunas informaciones extras de contenido sugestivo. En el **cederrón** están incluidas todas las imágenes a las que se hace referencia en la tesis, que por su gran cantidad no han podido ser recolectadas y transferidas a papel. Se reflejan por estricto orden de aparición: "fig.1", en adelante y, además de ser identificadas en el momento de la cita, están relacionadas en el **índice de figuras**. Estas imágenes están guardadas en los formatos TIFF, o JPG, los más universales, y pueden ser visualizadas en cualquier programa de tratamiento de imágenes, por sencillo que sea; se recomienda que en el caso de Photoshop ésto se haga con la vista de la figura al **cien por cien** de su tamaño.

Esta tesis viene a completar de manera equilibrada los trabajos que se han realizado o publicado en este campo, tanto en España como en el extranjero. En el caso de nuestro país la utilidad es aún mayor por la escasez, ya antes mencionada, de estudios en esta línea. La pintura china sigue siendo una materia casi ignota para los estudiantes de arte, y no digamos para el público en general. En la carrera de Bellas Artes, en la Universidad Complutense de Madrid, no existe en los programas una asignatura que desvele, siquiera superficialmente, los aspectos básicos del arte chino. Hay que recurrir a la docencia de historia del arte, en la facultad de Geografía e Historia de la misma universidad para lograr ésto. A excepción de cursos y seminarios sobre arte oriental organizados fuera o dentro del ámbito universitario (Círculo Medina, Museo de Antropología, Asociación de amigos de China, CEAO, etc.), la universidad española tiene poco que ofrecer a los estudiantes e interesados en el arte oriental, a diferencia de otros países.

Los artículos, libros y tesis extranjeros relacionados con el tema de esta tesis son pocos, y muchos de ellos llevan más de cincuenta años escritos, siendo necesaria una renovación, revisión, y ampliación de las averiguaciones contenidas en ellos. Se cree que esta tesis puede suponer un empuje colaboracionista en el desarrollo de futuras investigaciones sobre la temática descrita, y una novedosa aportación al mundo inconmensurable y fantástico del arte chino, y al del no menos fascinante del arte occidental.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN. RAZONES DE UN ENCUENTRO ENTRE EL ARTE CHINO DEL PAISAJE Y EL ARTE EUROPEO DEL PAISAJE.

Landscape is a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolizing surroundings.[1]

La atracción por la realidad y su representación, se evidencia desde la cuna de la humanidad, y al fin y al cabo, lo que varía en cada civilización es la intención con la que se produce, y el sistema, pero no el hecho en sí: todos se sienten impelidos a reproducir de una forma u otra algún aspecto de la realidad en la que se vive inscrito. Por supuesto hay que hablar de estilos en cada cultura y momento, así como de técnicas y de procedimientos, pero ésto es la forma, la cáscara; las respuestas a los interrogantes planteados en una representación plástica, residen en su expresión, en su intencionalidad, que es precisamente aquello que perseguimos cotejar con mayor denuedo en esta tesis.

Alguien selecciona un motivo de la realidad circundante y lo plasma en un soporte para expresar su visión, sus padecimientos, para captar un espíritu, para contar una historia, para quejarse y rebelarse, para recrear o deleitar la vista, o con intenciones todavía no desveladas. Se habla de realidad, de lo que nos rodea, y en esta categoría se engloban personas, sociedades, sentimientos, vivencias, paisajes, y mucho más. Dentro de ese cúmulo de imágenes en las que vivimos inmersos, la naturaleza emerge abrupta, hermosa, poderosa, desoladora, terrible, se manifiesta en multitud de formas, y cada cultura la vive según su idiosincrasia.

[1] *The iconography of landscape*, Cambrigde Studies in Historical Geography, ed. De Denis Cosgrove y Stephen Daniels, (AAVV), Cambridge University Press, 1989, 2ª ed. (1ª ed. 1988), Avon, Gran Bretaña, p. 1.

Pintar la naturaleza, suele definirse como “pintura de paisaje”, o “paisajismo”, que son expresiones o términos que pueden ser interpretados de diversos modos; para no dejar lugar a dudas, tales palabras, en este trabajo, se van a identificar siempre con el paisaje natural, en el que los elementos de la naturaleza sean los protagonistas de la escena en detrimento parcial o total de la figura humana, salvo excepciones de la pintura europea de los siglos XV y XVI, en los que el paisaje sigue siendo un fondo subordinado a un motivo central humano, pero que por motivos de proximidad plástica con la pintura china se incluyen a veces en la investigación. Se trata, pues, de reducir las opciones al paisaje natural más puro, dejando a un lado el paisaje urbano.

La elección del *paisaje como motivo absoluto* de una obra de arte implica un serio viraje en las necesidades y gustos del individuo: está indicando que los motivos antropocéntricos o religiosos como eje de la obra artística, omnipresentes en occidente y en otras civilizaciones, han dado paso a una nueva modalidad, centrada en la naturaleza, en ese medio primigenio que era el todo del hombre primitivo, recordando al ser humano su lugar en la cadena de la vida.

Al principio de la actividad artística tanto en oriente como en occidente, y durante siglos, el pintor europeo y el pintor chino no parecen ser conscientes del esplendor de la naturaleza; sus creaciones le otorgan a ésta un papel meramente decorativo, secundario, integrado en un motivo mayor, subordinando la fuerza expresiva del medio natural a la del tema principal. Con el transcurso del tiempo la importancia del paisaje como inspiración artística gana enteros en distintas etapas, según se hable de oriente, o de occidente, hasta ganar su propio podium.

El logro alcanzado por el paisajismo como género independiente responde a una nueva necesidad del artista, que por motivos religiosos, o filosóficos, o sencillamente espirituales, ve en la naturaleza su fuente de inspiración, su numen, y el vehículo de expresión de su yo más íntimo y de lo que la naturaleza le genera en su corazón cuando es vivida de forma directa, para ser revivida posteriormente en el lienzo o papel. François Cheng definió muy bien este sentimiento de identificación del hombre con la pintura de paisaje, que subyace en el trabajo de los artistas orientales, y de varias figuras occidentales estudiadas en este trabajo: "[...] pintar la montaña y el agua es retratar al hombre, no tanto su retrato físico (aunque este aspecto no está ausente), sino más bien el de su espíritu: su ritmo, su proceder, sus tormentos, sus contradicciones, sus temores, su alegría, sosegada o exuberante, sus deseos secretos, sus sueños de infinito. Así, la montaña y el agua no deben ser tomadas como simples términos de comparación o puras metáforas, encarnan las leyes fundamentales del universo macrocósmico, que mantiene vínculos orgánicos con el microcosmos que es el hombre."[2]

No se debe pensar que el abordaje del paisaje que hacen los artistas como medio poético y plástico sea algo surgido de la nada, o la manera en la que ésto se produce, sea aleatoria. Tiene mucho que ver con la sociedad en la que se instala el creador, su cultura, sus raíces, el contenido religioso de las enseñanzas, el todo en el que se educa y crece.[3] En función de lo aprendido, de lo vivido, del carácter del pintor, y de las nuevas directrices

[2] CHENG François, *Vacío y plenitud,* Siruela, Serie La Biblioteca Azul nº 3, 1ª ed. (edición original con el título de *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, en Monte Ávila ed., 1989, Caracas, Venezuela), Madrid 1993, p. 77.

[3] Kenneth L. Schmitz hace un interesante barrido histórico sobre el sentido y los paradigmas de la naturaleza en la civilización occidental en: *Man and Nature. The Chinese Tradition and the Future*, The Council for Research in Values and Philosophy, Cultural Heritage and Contemporary Life Series III, Asia, pp 33 en adelante, editado por Tang Yi-jie, Li Zhen y George F. McLean en University Press of America, Inc., 1989. Igualmente Chen Kuide compara el concepto de naturaleza en China y Occidente de la pág. 132 en adelante, del mismo libro, y relaciona entre otras cosas el carácter con la geografía y el clima en el que vive el hombre.

sociales, éste se siente impelido a cortejar a la naturaleza con sus pinceles en un momento determinado de su andadura artística:

> What men see in Nature is a result of what they have been taught to see –lessons they have learned in school, doctrines they have heard in church, books they have read. They are conditioned most of all by what they mean by *Nature*, a word that has gathered around itself paradox and ambiguity ever since the fifth century B. C. Human response to mountains has been influenced by inherited conventions of literature and theology, but even more profoundly it has been motivated by man's conception of the world which he inhabits.[4]

La impronta que el entorno ejerce sobre las sociedades humanas y sobre la pintura de paisaje en concreto, ha sido estudiada en el caso chino por Andrew Lee March en su conocida tesis doctoral, *Landscape in the thought of Su Shih* [Su Dongpo] *(1036 – 1101),* donde aborda en su introducción, y como método comparativo con Europa, las diferentes concepciones que autores occidentales han tenido sobre el paisaje *no-civilizado*[5]*,* tal y como lo denomina, o lo que para occidente sería el paisaje agreste, asilvestrado, en estado natural, sin mácula humana.

Es conveniente traer a colación que las montañas de la China de los Song no eran espacios precisamente populosos cuando fueron pintadas, pues las posibilidades de humanizarlas eran, lógicamente, muy inferiores a las presentes, y las áreas más montañosas conservaban su imponente virginidad, o mostraban poblaciones escasas dadas sus

[4] NICOLSON Marjorie Hope, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1963 (1ª ed.; por Cornell University Press 1959), p. 3: "Lo que los hombres ven en la Naturaleza es el resultado de lo que han sido enseñados a ver –lecciones que han aprendido en la escuela, doctrinas que han escuchado en la iglesia, libros que han leído-. Están condicionados sobretodo por lo que ellos entienden por *Naturaleza*, una palabra que ha reunido en sí misma paradoja y ambigüedad ya desde el siglo V a. C. La respuesta humana hacia las montañas ha estado influenciada por convenciones heredadas de la literatura y de la teología, y aún más profundamente ha sido motivada por el concepto humano del mundo en el que habita."

[5] En inglés: "non-socialized".

características geográficas. Así mismo, la diferencia entre el modelo natural del norte, y el del sur (con más llanuras y espacios acuíferos que el frío norte), tan bien reflejado en la pintura china, es otro punto de importancia a la hora de comprender y situar las características de este género pictórico, como se verá en este trabajo.

Al llegar a este punto conviene preguntarse por qué *la pintura china de paisaje se desenvuelve antes que su paralelo europeo*, ya que en occidente, la pintura de paisaje tardó mucho en ser tenida en cuenta como algo más que un simple fondo; la dedicación absoluta al paisaje como fuente de inspiración y elevación personal, o como reflejo de sentimientos sublimes, no verá la luz hasta muchos siglos después que en China. Binyon aclara un poco la situación,

> Why did the Chinese develop a landscape art so much earlier than Europe? [...] It has been suggested that agriculture, being their grand occupation form time immemorial, made it natural for them to be interested in the earth and the seasons. But with other agricultural peoples no such art has arisen.
>
> Again, the making of landscapes, especially the long rolls, has been said to arise from the practice of making maps for military purposes. This practice no doubt contributed much to the development of landscape-painting on the technical side. And if to me it seems that the special virtue and significance as well as the early rise of Chinese landscape derive from mental and spiritual outlook, and mainly from those conceptions of the universe which we have been considering, yet we must not overlook the rational and practical basis of the Chinese character."[6]

[6] BINYON Laurence: *The Spirit of Man in Asian Art,* Dover Publications Inc, New York 1965, p, 83: "¿Por qué los chinos desarrollaron un arte del paisaje mucho antes que Europa? [...] Se ha sugerido que la agricultura, siendo su gran ocupación desde tiempos inmemoriales, hizo que para ellos fuera natural estar interesados en la tierra y en las estaciones. Pero en otros pueblos agrícolas no se ha dado este tipo de arte./ Además, la elaboración de paisajes, sobretodo de rollos horizontales, se ha dicho que surge de la práctica de hacer mapas para propósitos militares. Sin duda, esta práctica contribuyó mucho al desarrollo de la pintura de paisaje, en el aspecto técnico. Y si según mi opinión, parece que la especial virtud y significado, así como el temprano surgimiento del paisaje chino, se deriva de un punto de vista mental y espiritual, y principalmente de aquellos conceptos del universo que hemos estado considerando, todavía no debemos pasar por alto las bases racionales y prácticas del carácter chino."

Cuando se haga el trabajo comparativo, también hablaremos de la *intencionalidad* que subyace en la representación, puesto que no es lo mismo encontrarnos frente a un paisaje realista por completo, que ante uno topográfico, imaginario, idealizado, o espiritualizado, según sea el caso. Las características que más nos incumben son las que vinculan la pintura de paisaje con las cualidades de la pintura taoísta, todas ellas basadas en la elevación espiritual y en la comunión con el todo.

Como ya se adelantaba en la **Memoria**, algunos de los grandes estudiosos del arte chino han sucumbido a la tentación de hablar sobre los paralelismos entre paisajistas europeos y chinos; ya lo apuntaba décadas atrás Jean Roger Rivière en su emblemática obra *Arte de China*. Según él, orientalistas tales como J. Baltrusaitis (con un magnífico estudio de la iconografía medieval y el arte chino[7]), Charles Sterling (pionero de la comparación entre la pintura de paisaje de ambas culturas, europea y china), B. Berenson, O. Münsterberg, J. Plenge, y M. L. Gengaro, en la primera mitad del siglo XX, realizaron reveladoras investigaciones, en especial dirigidas a la pintura europea de los siglos XIV y XV y en gran medida a muestras paisajísticas italianas.

Durante el desarrollo de esta tesis se verán otros críticos de arte, o historiadores, con estudios algo más recientes que los anteriormente citados, que han visto numerosas *coincidencias entre la pintura europea y la pintura china* en general. Coincidencias que, a juicio de varios de ellos, son producto de la influencia ejercida por las piezas de porcelana, las sedas, y otros productos asiáticos que fueron llevados por comerciantes a Europa (en Europa se tuvo conocimiento bastante pronto de las sedas, las lacas, etc., y prueba de ello son las piezas que figuran en las colecciones europeas desde muchos siglos atrás). Otros

[7] Se trata de su libro, *La edad media fantástica. Antigüedad y exotismos en el arte gótico.*

autores desestiman tales influencias y hablan de semejanzas, como se defiende en esta investigación.

El objetivo de esta tesis es poner de manifiesto las analogías, los planteamientos comunes de los artistas orientales taoístas y los occidentales, tanto en lo plástico como en lo estético, cuando representan un paisaje. Se toman como referencia las obras más culminantes del paisajismo chino que, confrontadas con las de sus colegas europeos, pueden descubrir amplias similitudes entre ambos. Y no se trata de las influencias ejercidas de unos sobre otros, sino de resultados paralelos, de planteamientos afines que deben su razón de ser no a un conocimiento previo de ese otro mundo, sino a algo mucho más sencillo que ya mencionara Goethe (Johann Wolfgang von Goethe 1749 – 1832) a Eckermann (Johann Peter 1792 – 1854) en el transcurso de una conversación: "-Durante estos días en que no os he visto –dijo- he leído mucho, sobretodo una novela china en la que estoy todavía y que me parece muy notable. -¿Una novela china?- dije yo-, debe ser muy singular. –No tanto como podríamos pensar –replicó Goethe-. Estos hombres piensan y sienten más o menos como nosotros y uno pronto se da cuenta de lo parecidos que somos a ellos..."[8]

Dentro de los paralelismos, esta tesis nunca se va a referir a un artista europeo que conecte al cien por cien con la estética taoísta. Tal búsqueda es inútil, porque es imposible. Como fieles herederos de los principios estéticos de su época, cada artista refleja una parte importante de su devenir histórico, y dado que sus conceptos sociales, filosóficos, religiosos, divergen en numerosas ocasiones de los chinos, es estéril intentar equiparar por completo a unos con otros.

[8] GERNET Jacques, *El mundo chino*, Crítica (Serie Mayor), 1ª ed., 1991 Barcelona, *dedicatoria*.

Insisto: no es mi intención establecer un plantel de artistas europeos “orientalizados”, o demostrar que tal autor fue un pintor chino en esencia o viceversa. En absoluto. Cada cuál es producto de su época, de su entorno, y sería poco serio tratar de llevar al extremo este análisis. No se leerá en esta tesis un comentario personal aduciendo que tal artista occidental es un taoísta enmascarado. Friedrich será siempre un romántico, Leonardo un artista renacentista, y Ni Zan un *wenren*. No se intenta mezclarlos, sino demostrar la convergencia de ideas en ciertos puntos.

Lo que se persigue, es descubrir qué puntos en común se alcanzan; algunos artistas orientales y occidentales *son movidos por un mismo sentimiento hacia el paisaje*, y el porqué de esta actitud pareja es lo que tanto sorprende cuando se halla. El argumento que realmente nos ocupa, es la intención. La parte estrictamente plástica de la imagen, analizada sólo en lo formal, también puede ser vehículo de concomitancias, casuales o no, y se verá en mayor grado en los pintores italianos del Renacimiento, hecho ya advertido por varios especialistas en arte chino.

Existe otra razón importante que da pie a esta tesis -además de la constatación de estos paralelismos-, que es el intento de subsanar el error histórico que venimos padeciendo por una cuestión de herencia cultural, sobre lo que es el arte chino y más en concreto el arte del paisaje. Como se reflejará un poco más adelante en esta introducción, la cultura occidental ha estado incapacitada por diferentes motivos para comprender esta clase de pintura china, y a pesar de los estudios más recientes sobre el particular, una gran parte del público en general desconoce lo que concierne a la estética del arte oriental.

Volviendo al tema comparativo, en esta investigación tampoco se plantea conseguir imágenes de pinturas chinas y europeas que tengan los mismísimos atributos plásticos, es

decir: idéntica composición, o técnica. Como se decía atrás, se intenta hallar en especial la similitud estética, y lo que está detrás de la apariencia de la obra, el porqué, la posición del artista y la intencionalidad expresiva de su trabajo. Se quiere vincular a paisajistas de dos culturas opuestas no tanto por su semejanza visual -aunque a veces la hay-, como por su parentesco espiritual. Demostrar cómo se han alcanzado objetivos artísticos paralelos en las obras de algunas figuras europeas de gran envergadura, sin tener influencia de la pintura de paisaje china taoísta.

De igual modo, hay que ser muy cautos a la hora de aplicar adjetivos del arte europeo al arte chino, tales como "romántico", "impresionista", o "expresionista".[9] El arte chino posee su propios baremos estéticos y su terminología, y carece de una afinidad en plenitud con los movimientos artísticos europeos, y lo mismo ocurre con el vocabulario artístico occidental.

Por supuesto puede argüirse que todo este estudio es pura casualidad, y que las similitudes percibidas podrían igualmente encontrarse en relación a otras culturas, fuera del ámbito oriental, quizá sería otro estimulante motivo de estudio. Pero el hecho de que lo que se plantea en este momento, obedezca a una causa casi providencial, no resta en absoluto atractivo al tema, todo lo contrario, hace aún más desconcertante y atrayente para el observador el resultado, porque de eso se trata: de artistas de ambas civilizaciones que alcanzan en sus cuadros de paisajes planteamientos comunes en algún sentido; se va más allá, ciertos pintores coinciden incluso en su postura vital frente al arte del paisaje.

[9] Se puede observar una curiosa clasificación que hace François Cheng a partir de las nociones de artista "realista", "impresionista", y "expresionista" entre los pintores chinos más famosos en op. cit., p. 31. También encontramos este comentario: "Se ha hablado, no sin razón, de poética **impresionista** de los Sung, debido sobre todo a la capacidad de reproducir, en la descripción del paisaje, lo trémulo de las luces y la fugacidad de las cosas, a pesar de que no se prescinde de la referencia realista." En: PISCHEL Gina, op. cit. p. 90.

Al ser nuestra intención conseguir mostrar rasgos comunes en el campo de la estética y de la plástica entre orientales y occidentales, o confluencias en el sentir y en el modo de experimentar el paisaje, es lógico reparar con más atención en los comentarios a favor en este sentido, como el de Laurence Binyon al analizar una obra de Ma Yuan: “Is it not a remarkable thing that not only seven hundred years in time and half the width of the globe in space but a total difference of race, of training, of models of thought, should fail to separate our minds from the mind that made these pictures?”[10]

El hombre llega a ideas comunes con individuos de otras culturas desemejantes a la suya, y las manifiesta; por encima de las épocas y de la geografía esas actitudes concuerdan en tanto en cuanto el hombre es hombre, donde quiera que esté: "El interés profundo y permanente del arte chino está en demostrarnos que los problemas fundamentales casi no varían en el tiempo y en el espacio. La obra de arte es, para el artista, una etapa de su vida interior, en curso de cristalización, su visión del mundo, la esencia primordial de su existencia, de su razón de ser. Es la respuesta plástica que él crea de su problema de vivir."[11]

Luego no es de extrañar que, tras siglos de labor artística en oriente y occidente, tarde o temprano surjan figuras que alcancen postulados o estilos semejantes entre sí. Y todo ello a pesar de las primeras impresiones que la civilización china produjo sobre los asombrados occidentales, seguros de la disparidad espiritual de sus vecinos orientales, como ya notaran los religiosos que se ocuparon de los primeros contactos entre ambos

[10] BINYON Laurence, op. cit., p. 101: “¿No es algo sorprendente que no sólo setecientos años en el tiempo y la mitad de la anchura del globo en el espacio, sino también una diferencia total de raza, de formación, de modelos de pensamiento, hayan fracasado en separar nuestras mentes de la mente que creó estas pinturas?”

[11] STERLING Charles, “La Peinture de paysage en Europe et en Chine”, en el catálogo titulado *Orient – Occident. Rencontres et influences durant cinquante siècles d’Art*, noviembre 1958 a febrero 1959, Paris, editado por Musées Nationaux, p.14.

mundos, "Nada es igual en China, hasta tal punto, que los primeros misioneros emitieron la hipótesis de ser [los chinos] procedentes de otra creación: Adán no tenía nada que ver con aquellos extraños seres"[12].

Y así entramos en el campo de las *opiniones a favor y en contra* de los paralelismos entre oriente y occidente. Comenzando con las semejanzas, quisiera exponer a continuación los comentarios de los expertos en este sentido. Por abrumadora mayoría, el Renacimiento italiano es el momento histórico del arte europeo más equiparado con el arte oriental. También se han hallado referencias al Romanticismo, bastante relevantes. Estos trabajos quedan como testigos de los esfuerzos que se vienen acometiendo en este campo de investigación, desde hace muchos años.

Comenzamos por *Sterling*, quien nos dice que: "[...] depuis une cinquantaine d'années, des historiens occidentaux s'appliquèrent à montrer que la peinture européenne du Moyen Age finissant et de la Renaissance offre des analogies troublantes avec la peinture chinoise. "[13] A lo que añade lo siguiente, aunque no demuestra con datos contemporáneos a la época, que tal interés por parte de los italianos en la roca china fuera expresado alguna vez:

> Le motif de paysage qui devait frapper le plus le peintre occidental, c'était le rocher chinois. On remarque dans maint paysage vénitien ou ferrarais du XVe siècle et dans bien d'autres, plus tard, en Italie et aux Pays-Bas, des rochers bizarres aux sommets recourbés. Etrangers à la nature, difficilement concevables pour l'imagination occidentale, ce sont tout simplement des roches chinois émergeant de la brume qui a retranché une partie de leur sommet, de sorte qu'à

[12] STERLING Charles, op. cit. págs. 11 y 12.
[13] Ibíd. p. 75 : "[…] después de medio siglo, los historiadores occidentales se han esforzado en demostrar que la pintura europea de finales de la edad media, y del Renacimiento, ofrecen analogías sorprendentes con la pintura china."

> l'œil européen du XVe et du XVIe siècles, encore incapable de déchiffrer de tels effets atmosphériques, ils paraissaient penchés.[14]

Y a continuación reproducimos el párrafo completo de *Baltrusaitis*, que por su condensada información conviene reproducir entero, y que se mueve entre los paralelismos y las influencias:

> La aparición de la raza amarilla en la iconografía occidental es por sí misma sintomática. Soulier lo ha observado en la pintura toscana, pero el fenómeno es general. Entre los hombres que en el *Paramento de Narbona* (1373-1378) se apiñan ante el Crucificado, figura un chino con coleta. ¿Es una casualidad que el dibujo se haya realizado sobre seda blanca y en grisalla, como si se tratase de un esbozo a la aguada?[15] Encontramos también algunos hijos del Celeste Imperio cerca del Calvario en el *Misal de Saint-Magloire* terminado en 1412, y mongoles de ojos oblicuos, pómulos salientes y bigotes caídos asisten, con su sombrero picudo, a la *Inventio Crucis* del Louvre atribuida a un alumno de Simón Marmion (hacia 1480). Personajes exóticos aparecen también en la decoración de la miniatura. Así, una china con su abanico aparece como por encanto entre la vegetación trepadora de un manuscrito que perteneció a Jean de France, duque de Berry, mientras que en un *Libro de Horas* en holandés encontramos una figura de Asia central sentada sobre un cáliz de flor (1468), composición sobre la que habremos de volver. En un tratado latino sobre los Vicios ilustrado por un genovés a finales del siglo XIV, un khan tártaro encarna la gula [por la fama que éstos tenían de glotones, según las crónicas europeas].[16]

---

[14] STERLING Charles, op. cit. p. 79: "El motivo del paisaje que más debió de chocar al pintor occidental, era la roca china. Se observa en innumerables paisajes venecianos o ferrarenses del siglo XV y más tarde en muchos otros, en Italia y en los Países Bajos, rocas extrañas en las cumbres curvadas. Ajenas a la naturaleza, difícilmente concebibles para la imaginación occidental, son simplemente rocas chinas emergentes entre la bruma, que ha suprimido una parte de su cima, de suerte que al ojo europeo de los siglos XV y XVI, todavía incapaces de descifrar tales efectos atmosféricos, parecían inclinadas."

[15] En este sentido difiero del autor: la grisalla era muy empleada en esa época y dudo por completo que se relacione con la técnica china, por las razones que se expondrán en detalle en el apartado sobre comentarios europeos hacia la pintura china.

[16] BALTRUSAITIS Jurgis, *La edad media fantástica. Antigüedad y exotismos en el arte gótico,* Ensayos de arte Cátedra, 3ª ed., 1994, Madrid p.83. Para ver más acerca de las relaciones entre los contactos asiáticos y determinadas muestras del arte europeo, así como la vestimenta, la decoración, etc., ver en este mismo título, págs.174 a 183.

Como los trabajos de Sterling y de Baltrusaitis fueron de los primeros en recabar información sobre el tema de la semejanzas oriente - occidente, es normal que se mencionen el uno al otro, y se citen constantemente en todos los escritos sobre el tema, pues son un referente capital en dicha investigación. Baltrusaitis comentaba sobre la obra crítica de Sterling: "Sterling ha establecido una compleja red de analogías entre el paisaje fantástico occidental y el chino: las mismas visiones del agua y las montañas, la misma fluidez, idénticas rarezas, parecidas rocas escarpadas y géiseres de piedra y, muchas veces, detalles semejantes."[17] También *Sullivan* ha comentado estas aparentes similitudes,

> A number of writers have drawn attention to the strangely Chinese-looking mountain landscapes in the background of certain Renaissance paintings, notably in Sasseta's *Journey of the Magi* and the works of Patinir and Niccolo dell'Abate. The misty crags in Leonardo's *Virgin of the Rocks* and *Mona Lisa* have the same suggestive air and even the same form as some Northern Sung landscapes, particularly those of Kuo Hsi. Although Near Eastern painting seems to have influenced Venetian art in the fifteenth century, I can find no evidence that there were any Chinese landscapes in Europe before the mid-sixteenth century or that Renaissance painters were influenced by them. The explanation of Leonardo's and Patinir's very «Chinese» mountains may be that they are not real mountains in nature so much as «mountains of the mind», the ideal shapes and awe-inspiring crags that we picture when we think of mountains. They may have grown out of the schematic mountains in mediaeval manuscript illumination, just as Sung mountains derived ultimately from the wavelike conventions in Han art. Patinir, Sassetta and Leonardo were not influenced by Far Eastern art but seem to have arrived, by somewhat the same psychological process, at a similar idea of what a quintessential mountain should look like.[18]

[17] BALTRUSAITIS Jurgis, op. cit. p. 214. Para más información escrita por Charles Sterling acerca del paisaje oriental y occidental, acudir a « Le Paysage fantastique néerlandais », en *Art Vivant*, 1930, pp. 270 a 272, y « Le paysage européen de la Renaissance et dans l'art chinois », en *Amour de l'art*, 1931, págs. 6 a 21.

[18] SULLIVAN Michael: *The Meeting of Eastern and Western Art.* University of California Press, Los Angeles, California, 1989, p. 92: "Un número de escritores han puesto atención en el extraño aspecto chinesco de los paisajes montañosos en los fondos de ciertas pinturas del Renacimiento, sobretodo en el *Viaje de los Magos,* de Sasseta, y en las obras de Patinir y Niccolo dell'Abate. Los peñascos neblinosos de la *Virgen de las Rocas* y de la *Mona Lisa* de Leonardo, poseen el mismo aire sugerente, e incluso, la misma forma que algunos paisajes Song del Sur, particularmente los de Guo Xi. Aunque la pintura del cercano oriente parece haber influenciado el arte veneciano en el siglo XV, no puedo encontrar evidencias de que hubiera paisajes chinos en Europa antes de mediados del siglo XVI o que

En el caso de Leonardo, no podemos descartar su aparente interés por las mercancías orientales, gusto que formaba parte de su original forma de ser, según *Chastel*: "Los contemporáneos advirtieron que la originalidad de Leonardo estaba algo al margen de las costumbres de Occidente. Un viajero florentino se aproxima espontáneamente a una secta –o a una tribu- vegetariana de las Indias de «nuestro Leonardo». En la medida en que las noticias sobre Asia se hacían más precisas, Leonardo mostró interés por las artes orientales: el gusto por lo exótico, que se manifestaba en Florencia alrededor de 1470-1480, y que daba una tonalidad hasta al humanismo de la Academia, encontró toda su resonancia en Leonardo. El dragón, la batalla fantástica, el paisaje visto desde la luna, los paisajes geológicos, apenas tienen equivalente más que en la pintura china [...]"[19] Pudiera ser éste otro tema de trabajo para futuras investigaciones, de momento nos conformaremos con este único comentario sobre la relación entre el italiano y el arte asiático[20].

---

los pintores del Renacimiento estuvieran influenciados por ellos. La explicación para las montañas muy «chinas» de Leonardo y de Patinir, puede ser que no se trata de verdaderas montañas de la naturaleza, sino de «montañas de la mente», las formas ideales y los peñascos impresionantes que visualizamos cuando pensamos en montañas. Pueden haberse derivado de las montañas esquemáticas de los manuscritos iluminados medievales, al igual que las montañas Song procedían finalmente de los convencionalismos ondulantes del arte Han. Patinir, Sassetta y Leonardo, no fueron influenciados por el arte del lejano Oriente, sino que parecen haber llegado, por alguna clase de proceso psicológico similar, a una idea común de lo que la quintaesencia de una montaña debía parecer."

[19] CHASTEL André, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico,* Cátedra (col. Arte. Grandes temas), 1ª ed. Madrid 1991, p. 491.

[20] La tentación de reproducir este pasaje de Clark sobre Leonardo es demasiado fuerte, otra vez el artista italiano es comparado con los chinos: "El deseo de nuevos conocimientos no explica por sí solo el contenido de las notas de Leonardo; menos aún, su estilo. El artista sentía verdadera pasión y no sólo por descubrir nuevos conocimientos sino también, y ello no era tan productivo, por escribirlos. Por eso, sus apuntes recuerdan con cierta frecuencia lo que sería un examen chino, en el que –según se dice- se encierra al examinado solo en una habitación, exigiéndole que escriba todo lo que sepa." En su obra, CLARK Kenneth, *Leonardo da Vinci*, op. cit. p. 51.

Edwardes tampoco quiere eliminar la posibilidad de que haya habido cierto traspaso de ideas artísticas orientales sobre el paisaje, al arte de Europa, mas no justifica científicamente su aseveración:

> The characteristic treatment of landscape by painters of the Sung dynasty –which preceded that of the Mongols- supplied inspiration to the unknown painter of a triptych in the Academy of Siena. This dates from the late thirteenth century, and in the central subject trees and rocks are used as they are in Chinese art, to create a timeless landscape where the narrative may take place. That same landscape, at once harsh and mysterious, appears in Leonardo's «Virgin of the Rocks». The whole painting is an exercise in shadow. The cave is haunted by it. Shadow menaces the landscape. The Chinese were masters of chiaroscuro long before it was used by European artists, and it is not unreasonable to believe that they passed on something of their art to Europe.[21]

Clark comentaba acerca de los paisajes de Rubens y de otros autores: "And there are Rubens drawings which for delicacy of atmosphere might stand with Turners, Monets, and the paintings of Sung dynasty, and differ only in the hint of greater buoyancy which underlies them."[22] Por supuesto no se puede dejar de mencionar al destacado Benjamin Rowland con su clásico título *Art in the East & West*, en el cuál hace un pormenorizado estudio de las similitudes entre la pintura de ambas civilizaciones a lo largo de la historia, y donde dedica

[21] EDWARDES Michael, op. cit. p. 89: "El tratamiento característico del paisaje por pintores de la dinastía Song –que precedió a la de los Mongoles– dio inspiración al pintor desconocido de un tríptico en la Academia de Siena. Ésta data de finales del siglo XIII, y en el tema central árboles y piedras son utilizados como se emplean en el arte chino, para crear un paisaje eterno donde lo narrativo puede llevarse a cabo. Ese mismo paisaje, duro y misterioso a la vez, aparece en 'La virgen de las rocas' de Leonardo. La pintura entera es un ejercicio sobre la sombra. La caverna es acechada por ella. La sombra amenaza al paisaje. Los chinos fueron maestros del claroscuro mucho antes de que fuera empleado por los artistas europeos, y no es irrazonable creer que trasmitieron algo de su arte a Europa."

[22] CLARK Kenneth, *Landscape into Art,* Pelican Books A369, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex 1961 (1ª ed. 1949), Gran Bretaña, p. 63: "Y hay dibujos de Rubens que por la delicadeza de la atmósfera podrían estar junto a Turners, Monets, y a las pinturas de la dinastía Song, y difieren solamente en la idea de un mayor optimismo, que subyace en ellos."

un jugoso capítulo a los parecidos entre la pintura paisajística de oriente y occidente, del cuál extraemos este avance,

> In East and West landscape has always been a pictorial record of man's communion with nature. Whether we turn to the writings of John Constable or the Sung painter, Kuo Hsi [Guo Xi], we find the expression of the idea that landscape painting, like nature herself, provides a solace and retreat in solitude and grandeur and infinite space. While landscape painting has the capacity of soothing the spirit through its arranged prospect of quiet and order, this is only one of its functions. Heroic or tragic landscape in the Orient and Europe is concerned with producing our heightened awareness of the vast and terrible in nature, the endless change and flux of man's environment, expressed in terms of mountain and cataract, mist and storm, and the dynamic elements of light and space.[23]

Rowland compara una serie de trabajos en la pintura paisajística de oriente y de occidente con fortuna[24]; entre otros estudia el dibujo de Pieter Brueghel, el Viejo (1525 – 1560) titulado *Paisaje alpino*, y lo confronta con la obra de Guo Xi *Tiempo de otoño en el valle del Río Amarillo*, que en verdad revela una similitud de formas muy curiosa que Rowland atribuye a la conexión espiritual: "[...] the approximation amounts to a very close spiritual parallel as well [además de la técnica]. In no case can this resemblance be explained

[23] ROWLAND Benjamin Jr., *Art in the East and West. An Introduction Through Comparisons.* Harvard University Press, Cambridge 1954 December., págs. 65 y 66: "En el paisaje oriental y occidental siempre ha habido una plasmación plástica de la comunión del hombre con la naturaleza. Tanto si nos remitimos a los escritos de John Constable o a los del pintor Song, Guo Xi, hallamos la expresión de la idea de que la pintura de paisaje, como la naturaleza en sí misma, proporciona consuelo y retiro en la soledad y grandeza del espacio infinito. Aun cuando la pintura de paisaje tiene la capacidad de calmar el espíritu a través de su acordada visión de quietud y orden, ésta es sólo una de sus funciones. El paisaje heroico o trágico en Oriente y en Europa, se ocupa de provocarnos el descubrimiento exaltado de la inmensidad y lo terrible de la naturaleza, el interminable cambio y flujo del entorno del hombre, expresado en términos de montaña y catarata, niebla y tormenta, y los elementos dinámicos de luz y espacio."

[24] De las obras comentadas por él, destacamos la comparación establecida entre la obra de Li Cheng *Leyendo la tableta*, y *La tentación de San Antonio* de Grünewald, en la que se centra en la representación de los árboles, a los que les atribuye una expresividad y una carga simbólica similar; de los árboles de Li Cheng dice que "These trees are not mere ideographic symbols, but convincing ideations based on the observation of the actual structure of pines." ("Estos árboles no son simples símbolos ideográficos, sino ideaciones convincentes basadas en la observación de la estructura real de los pinos."), ROWLAND Benjamin Jr., op. cit. p. 76.

by anything like an actual influence, but rather through the action of like spiritual inspiration expressed in similar, but independently evolved techniques."[25] Como se aprecia, el autor hace hincapié en la paridad de expresión entre Brueghel y Guo Xi, negando una posible influencia.

La estética de la pintura de paisaje en China y en Europa, desde los inicios del paisajismo en Occidente, ha sido ya contrastada con éxito por el mencionado Rowland de la siguiente forma,

> The beginnings of landscape painting both in the East and West are characterized by an allegorical representation of a natural scene, a point of view that is, of course, quite different from painting nature for its own sake. The necessity of including certain recognizable elements, even within this limited framework of approach, was a step toward the painting of unified landscape based on actuality in detail and general articulation. Because it is a reflection of this point of view, the countryside which appears in Ambrogio Lorenzetti's «Good Government in the Country» is so akin to the landscapes typifying the four seasons, painted in China in the eleventh century. In both, the representation is essentially a conceptual one, in which hills and mountains are conelike eminences covered with trees and shrubs that are generalized ideographs rather than realistic recordings of any particular species. Just as the Chinese wall painting is filled with deer typifying the winter season, the Lorenzetti fresco is populated by a host of little figures illustrating peaceful life in the country-side.[26]

[25] ROWLAND Benjamin Jr., op. cit. p. 80: "[...] las aproximaciones equivalen igualmente a un muy cercano paralelismo espiritual [además de la técnica]. En ningún caso esta semejanza puede ser explicada como si se tratara de una influencia real, sino más bien como la acción de una inspiración espiritual semejante, expresada en técnicas similares, mas desarrolladas independientemente."

[26] Ibíd. p. 68: "Los inicios de la pintura de paisaje tanto en Oriente como en Occidente están caracterizados por una representación alegórica del escenario natural, un punto de vista que es, por supuesto, muy distinto al de pintar la naturaleza porque sí. La necesidad de incluir ciertos elementos reconocibles, incluso desde este limitado marco de acercamiento, era un paso hacia la pintura del paisaje unificado, basado en la realidad detallada y en la articulación general. Puesto que es un reflejo de este punto de vista, el campo que aparece en la obra de Ambrogio Lorenzetti's «Dios gobierna el país» es muy semejante a las pinturas que ejemplifican las cuatro estaciones, pintadas en China en el siglo XI. En ambos, la representación es esencialmente conceptual, en la que las colinas y las montañas son eminencias cónicas cubiertas con árboles y arbustos, que son ideogramas generalizados más que copias realistas de alguna especie en particular. Al igual que los papeles de pared chinos están rellenos con ciervos que tipifican la estación del invierno, el fresco de Lorenzetti está poblado por una multitud de pequeñas figuras que ilustran la vida pacífica de la campiña."

Sterling realizó en su día un interesantísimo estudio sobre las similitudes entre la pintura de paisaje en Europa y la China, a raíz de la exposición que dedicó el Musée Guimet de Paris al encuentro entre ambas culturas en 1958. Su trabajo, citado ya en varias ocasiones en esta tesis, fue seguido de cerca por Rivière, quien nos amplía la información sobre Sterling: "Ve la misma concepción del paisajista chino en su mente humanista del mundo, en la tierra rica en maravillas con la de los paisajes imaginarios europeos de los pintores flamencos desde Patinir hasta Brueghel y Coninxloo (1580) y de los pintores italianos del siglo XVI, desde Lotto y Dosso Dossi hasta Veronés. Sterling indica justamente que son, en su mayoría, vistas panorámicas tomadas desde una cima, despliegue de montañas, de ríos, de bosques donde la humanidad es minúscula. «El agua y la montaña», para utilizar un término chino, el *shan-suei*, se vuelven a encontrar durante más de un siglo en los talleres europeos desde Leonardo de Vinci o Patinir hasta los pintores suizos y alemanes de las regiones de los Alpes."[27]

Sterling se cuestiona en qué momento ambas civilizaciones (oriente y occidente) alcanzan una concepción común del mundo y de la naturaleza, como para reflejarse en la pintura de ambas culturas, o para considerar ciertos ejemplos como manifestaciones fruto de influencia de Asia sobre Europa. Habla de la pintura Tang, verdadero momento de nacimiento de la pintura de paisaje, y la compara con obras paisajísticas de la Edad Media europea. Sí es cierto que se dan paralelismos muy curiosos a nivel de formas y de composición en algunos artistas, a mi parecer fruto de la estricta casualidad y raramente de una inspiración en obras orientales de cualquier clase, a pesar de las ideas de Sterling.[28] Pero es el aspecto estético, la dimensión espiritual de la obra, la que más nos interesa

[27] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 488.
[28] En este sentido, consultar STERLING Charles, op. cit. p.78.

investigar en el presente trabajo. También quisiéramos añadir que parte del trabajo de Sterling compara los paisajes de Leonardo y de Pollaiolo, con la escuela “Azul y Verde” china (dinastía Tang), que se nos hace, nuevamente, una casualidad apreciable, que no tomaremos en cuenta porque se desvincula del presente estudio, al estar ambientada en una época anterior a la Song.

No sólo se han encontrado cuestiones pictóricas susceptibles de equiparar entre lo oriental y lo occidental; a nivel histórico, se da en el periodo renacentista italiano una serie de circunstancias relacionadas con la visión del artista -comunes con la dinastía Song- que convergen en una paulatina transformación de la consideración social hacia éste. El humanismo, la cosmovisión novedosa que se avecina con él, el alejamiento del lastre medieval, conminan a sociedad y a artista a tomar en cuenta otros motivos no religiosos, laicos, y a permitir a la cultura un espacio de mayor prestigio y poder.

El humanista, a veces erudito, educado, el hombre de letras al fin y al cabo, adquiere una dimensión hasta entonces desconocida. El arte no puede evitar sustraerse a los atractivos de este humanismo, figurando entre sus filas varios personajes de la élite intelectual de la época, como Leonardo da Vinci. El artista empieza a ser visto desde otro prisma, lejos del artesano que carece de inventiva, y a diferencia de este último, posee *ideas*.

Nos comenta *Botton Beja* en cuanto a estos dos momentos históricos que se comparan: “Es tentadora la comparación entre la China de la época Song y el Renacimiento porque en ambos vemos una vuelta a la antigüedad, un desarrollo sin precedentes de la ciencia y la tecnología, nuevas formas de pensamiento, el surgimiento de una nueva clase social y el desarrollo de una cultura urbana. Sin embargo, no bastan los paralelismos,

debemos ver cuál fue el resultado. En Europa surgen los estados modernos y el capitalismo, en China se afirma el estado burocrático y no prosperan las semillas ya existentes del capitalismo; en Europa la vuelta a la tradición antigua dará nuevas formas de pensamiento liberadas de la filosofía medieval, en China se experimentará un atrincheramiento ideológico."[29] A pesar de las palabras finales de Botton Beja en contra de una comparativa, las concordancias que ha mencionado al principio son fuente de trabajo en esta investigación, como se verá más adelante.

Se observa que el Renacimiento es el momento histórico más interesante a comparar con la dinastía Song, por múltiples causas: el aparente dominio que el humanismo tuvo en ambas sociedades en tales momentos, entendido con las particularidades propias de cada civilización, y con el denominador común de una marcada preocupación por los asuntos humanísticos y sapienciales -en detrimento de la supremacía religiosa a muchos niveles-, con abundante florecimiento de las artes, de personalidades individualistas de gran categoría en el arte, contando con el apoyo de aristócratas y de la corte, apogeo de las ciudades, cultivación de los estudios enciclopédicos y de las ciencias, etc.

Los cambios que China y Europa sufren a lo largo de su prolongada historia tienen en estos periodos una especial similitud[30], reflejadas en las palabras de Gernet, "No hay un sector de la vida política, social o económica de los siglos XI – XIII que no demuestre

[29] BOTTON BEJA Flora, *China. Su historia y cultura hasta 1800*, El Colegio de México, 1ª ed., 1984, México, p. 205.

[30] Un dato histórico de la Italia renacentista genera un nuevo paralelismo con la China de los Song: el saqueo de Roma. Este suceso, acaecido en 1527, produce una auténtica diáspora de artistas y de literatos por Italia, como ocurriera durante la invasión mongol de la capital Song del Norte, que desemboca en la huída hacia el sur de la corte y de muchos artistas. Se puede ampliar esta información en: BURKE Peter, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza ed. (col. Alianza Forma 117), 1ª ed. Madrid 1993, págs. 228 y 229 en relación a las artes, y para una visión completa de la situación italiana: CHASTEL André, *El Saco de Roma*, 1527, Espasa Arte nº 2, Espasa Calpe, Madrid 1986.

transformaciones radicales respecto a las épocas anteriores"[31]. Gernet habla de *un cambio de naturaleza* en China que afecta profundamente a su sociedad y a todas las manifestaciones de la misma, como el arte. Es el paso hacia la modernidad. De igual manera el historiador mira hacia el Renacimiento europeo catalogándolo de albor del humanismo, de paso claro y seguro de lo medieval hacia lo moderno. En China se aprecia un profundo deseo por reformar los estratos político y social, catalogar la realidad en todas sus manifestaciones, crear una sociedad culta que disfruta de los placeres mundanos, y en la que lo espiritual, es una premisa.

Y sobre la pintura renacentista y la china en concreto, Sterling comenta: "Nous tenons ainsi la certitude qu'à la fin de Moyen Age et pendant la Renaissance la conception humaniste du monde se rapprocha de celle de la Chine et que les peintres qui l'exprimèrent se sont engagés sur une voie parallèle à celle des paysagistes chinois".[32] De hecho, una de las características que se le han atribuido con regularidad a la cultura china, y más a la dinastía Song, es el humanismo que rezuma,

> The Chinese culture is a humanistic one. The highest value is on humanity. This should not be interpreted, however, as meaning that Chinese philosophy is centered on man only at the expense of the world. Instead, the world is seen as a harmonious system of which the realization of man is a part. In the Chinese system of thought, there is no bifurcation between man and nature. To accord mountain and water, or Nature, with the highest human values –such as Confucian and the Taoist philosophers did- is not a «human bias,» but an attempt on the part of finite man to achieve unity with the infinite Nature from which man derives his value. [33]

[31] GERNET Jacques, op. cit. p. 263.
[32] STERLING Charles, op. cit. p. 78 : "Tenemos así la certeza de que a finales de la edad media y durante el Renacimiento, la concepción humanista del mundo se acerca a la de la China, y que los pintores que lo expresaron se comprometieron con una vía paralela a aquélla de los paisajistas chinos."
[33] SHEN Shan-hong: *The Influence of Tao in the Development of Chinese Painting.* New York University 1978, p. 274: "La cultura china es humanista. El mayor valor recae sobre la humanidad. Ésto no debe interpretarse, sin embargo, de manera que signifique que la filosofía china se centre sólo en el hombre a expensas del mundo. En vez de ésto, el mundo es visto como un sistema armonioso,

Y para continuar de reafirmar lo anteriormente expuesto, aludimos a las palabras de *Wing-Tsit Chan*, que nos describe así la impronta del humanismo en el arte chino: "[...] in China the note of humanism has been strong, not only in Confucianism, but in Taoism and Buddhism also. It is not necessary to argue any further that humanism is the keynote in Chinese thought. […] Not only in government but also in art has man been the center in China. From its earliest days, Chinese poetry has been concerned with man's fortune and misfortune, his joys and sorrows, and his family and friends. It is man's sentiments that poets strive to express."[34]

Riviére es otro conspicuo sinólogo que, citando ejemplos de Sterling (otra eminencia en el terreno del arte chino) y propios, hace constar los puntos comunes entre paisajismo oriental y occidental, dando por sentado el influjo del arte chino sobre el europeo:

> Sterling estima que la roca china, de tan extrañas formas, tuvo que impresionar al pintor occidental, y añade que "en muchos paisajes de Venecia o de Ferrara, en el siglo XV, y en muchos otros, más tarde, en Italia y en los Países Bajos, se ven rocas extrañas de cimas curvadas." Añadiremos, por nuestra parte, que los cuadros de Patinir del Museo del Prado ofrecen igualmente curiosas formas de montaña, a la izquierda en *La tentación de San Antonio* o en *El reposo en la huída a Egipto*. Tales rocas emergen de la bruma, erizadas de vegetación; estas colinas separadas de la tierra por la

---

dentro del cual la realización del hombre es una parte. En el sistema chino de pensamiento, no hay bifurcación entre el hombre y la naturaleza. El otorgar a la montaña y al agua, o a la Naturaleza, los mayores valores humanos –como hicieron los filósofos confucianos y taoístas– no es un "prejuicio humano", sino un intento, por la parte del hombre finito, de lograr unión con la Naturaleza infinita de la cual el hombre deriva su valor."

[34] AAVV, *The Chinese Mind, Essentials of the Chinese Philosophy and Culture,* Edición de Charles A. Moore, s/f. Reeditado por HungQiao Shu Dian, Taibei, Taiwan, 1972, p. 22: "[...] la presencia en China del humanismo ha sido fuerte, no sólo en el confucianismo sino también en el taoísmo y en el budismo. No hay necesidad de insistir más en que el humanismo es la nota dominante en el pensamiento chino. [...] No solamente en el gobierno sino también en el arte, el hombre ha sido el centro en China. Desde los tiempos más remotos, la poesía china ha estado relacionada con la fortuna y el infortunio del hombre, con sus penas y sus alegrías, con su familia y con sus amigos. Son los sentimientos del hombre los que los poetas se esfuerzan en expresar."

> bruma, que parecen flotar en el aire, son chinas. Aún más evidentes son los motivos específicamente chinos que aparecen en los paisajes europeos: nubes en forma de dragón, fénix chino. Sterling cita *La destrucción de Sodoma*, de Lucas de Leyden, del Louvre, cuadro que debió ser inspirado por una laca china, como la fuente de la vida del *Paraíso terrestre* de Henri Met de Bles (1485 – 1550), en el Museo de Ámsterdam, en forma de pagoda china. Dicho autor hace notar muy justamente que la mayoría de tales escenas se sitúan en Oriente, en la India fabulosa de la Edad Media, y los pintores mezclan motivos chinos y orientales, como turbantes y animales fantásticos. El Bosco encontrará sus modelos de demonios entre los mongoles que hicieron temblar a Europa, y Baltrusaitis hace remontar esta inspiración a una tradición iconográfica medieval que data del siglo XIII.[35]

Aunque en apariencia Rivière le da la razón a Sterling sobre la influencia china al citarlo, no está de acuerdo con Sterling según sus siguientes palabras, "Sterling nota asimismo la tendencia a la monocromía de los paisajes europeos de la época [siglos XV y XVI], característica del lavado chino; el paisaje es uniforme y de un mismo color, marrón azul-verde. Así, al final de la Edad Media y durante el Renacimiento se aproximan las dos concepciones humanistas de las pinturas europea y china. No hay que hablar de «imitación» del paisaje chino, pues nada incita a ello en Europa, ya que la búsqueda occidental de lo real y de lo palpable es distinta del impresionismo sutil e inmaterial del pintor chino."[36] El rechazo a la pintura paisajística china como modelo a imitar en Europa, es tratado con profundidad más adelante.

También hay que considerar que Rivière establece una diferencia decisiva entre ambos estilos de pintura de paisaje: su concepto. En efecto, en Europa el planteamiento artístico ante el paisaje es, en los siglos XV y XVI, completamente distinto al chino desde el

[35] RIVIÈRE Jean Roger, *Arte de la China*, Summa Artis, Historia General del Arte, tomo XX, Espasa Calpe, 1989, 5ª ed. (1ª ed. 1966) Madrid, p. 489.
[36] Ibíd.

siglo X en adelante; será el Romanticismo el que acerque las actitudes de los paisajistas europeos a la estética oriental, sin saberlo.

Gernet nos comenta que: "Algunos han creído incluso –pero eso ya entra en el terreno de las conjeturas- encontrar muestras de influencia china en la pintura italiana del siglo XIV y más exactamente en la *Masacre de los franciscanos en Ceuta* de Lorenzetti (hacia 1340)."[37] Uno de los autores que afirma la contundencia de este parecido es *Stanislao Zadora*, en su obra *China*: "En el siglo XIV aparecen representados en los frescos de Ambroglio Lorenzetti, Andrea da Fireza y de Gozzoli, chinos y tártaros bastante realistas, pintados evidentemente del natural. Sobre todo viajan las obras de arte. Las sedas chinas afluyen a Europa a finales de la Edad Media e inspiran a los tejedores artistas occidentales, y pudieran influir en su concepción del paisaje (panoramas de montañas de Pollaiolo y de Leonardo, de Altdorfer, Patinir y de Brueghel el Viejo)".[38]

Sí es cierto que en el siglo XVIII debemos movernos con suma cautela a la hora de establecer paralelismos, porque estamos ante la fiebre por lo oriental, lo chinesco o la *chinoiserie*[39]*,* que afectaría a Europa especialmente en la jardinería,[40] en los pabellones arquitectónicos, en la decoración, la porcelana, y en muchas artes menores y decorativas. Por ello, encontrar artistas que con completa seguridad no hayan sufrido influencias orientales a la hora de hacer paisajismo se me antoja demasiado estricto; aún así se intentará desglosar en las siguientes páginas y en el apartado próximo, titulado *Algunos*

[37] GERNET Jacques, op. cit. p. 329.
[38] En *Diccionario Larousse de la Pintura*, vol. I, Barcelona, Planeta-Agostini, 1987.
[39] Para saber más sobre la *chinoiserie* en Europa y su efecto en el arte se recomienda: JARRY Madeleine, *Chinoiseries: le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVIIe et XVIIIe siècles,* Office du Livre, 1981, Fribourg, Suisse.
[40] Ver los comentarios en este sentido de Francisco Calvo Serraller en *Ilustración y Romanticismo*, ed. A cargo de Francisco Calvo Serraller et alt., Fuentes y documentos para la historia del arte, tomo VII, Gustavo Gili, Barcelona 1982, p. 311.

comentarios de los europeos sobre pintura china. Reseña desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, las razones por las que ésto parece improbable.

Es verídico que la introducción del paisajismo orientalizado en Europa supuso una contribución, a tener presente, en el cambio de perspectiva sobre la estética dominante entonces. Pero de ahí a asegurar que es la causa de que el concepto de lo *pintoresco* se impusiera, y que ello se deba estrictamente al jardín chino, siendo por consiguiente éste el origen del Romanticismo, dista un mundo. Empezando porque los textos de jardinería oriental de los que se pudiera disponer, no estaban traducidos, y eran ejemplares de jardinería estandarizada, que no son concluyentes de la estética de la pintura china. Cualquiera que haya echado un vistazo, puede comprobar la calidad de los grabados chinos de este tipo de publicaciones, de aquel entonces, alejados de las delicadas aguadas del paisajismo taoísta Song. Además, pasar del clasicismo al Romanticismo, con todo lo que supone una transformación semejante del gusto popular, no es un paso originado en una causa singular, sino en un conjunto de circunstancias de diverso cariz: sociológicas, religiosas, políticas, etc., y el concepto de lo *sublime* tiene un peso aún mayor que el de lo *pintoresco*. Se puede conceder que la jardinería china haya tenido que ver con estos cambios, nada más, y seguirá siendo otro género creativo de China, mientras que su pintura, mantendrá su condición de expatriada de los cánones artísticos europeos.

De todas formas, queremos citar la opinión que le Sir merece William Chambers (hacia 1726 – 1796), arquitecto británico y diseñador de jardines del siglo XVIII, a Calvo Serraller y a González García, para corroborar la huella que dejó la jardinería china en Europa[41], y admitimos que podría ser un tema de debate muy emocionante, siempre que se

[41] Toda la información concerniente a la impronta del jardín chino en la estética europea, está en detalle en el capítulo dedicado a **lo pintoresco como preludio del Romanticismo**, en esta tesis.

contara con datos más tajantes sobre el tema: “Las ideas de Chambers acerca del jardín no dejan de tener originalidad. Su propuesta del jardín a la china pretende separarse tanto del jardín perspectivo a la italiana o a la francesa, como del jardín pintoresco cuajado de sorpresas. En el jardín chino la cuidadísima elaboración del conjunto no produce en nosotros sentimientos de orden o de tipo formalista, sino de emoción, horror y sublimidad. Y desde este punto de vista no duda en emplear el calificativo de románticos.”[42]

Incluso Sullivan se ha atrevido a hipotetizar que “It is possible that Chinese pictorial art had a more direct influence [en el arte occidental] that can actually be proved. In the 1780s le Rouge put together two volumes of engravings of gardens and ideas for gardens under the general title *Le Jardin anglochinois.* Some of the plates were copied from Chinese paintings that he had obtained from Stockholm.”[43] Y va más lejos indicando que pudieran haberse basado en algunos manuales chinos sobre técnicas para pintar, lo cual es a mi parecer demasiado aventurado y arduo de comprobar, además de no ser muy factible por los insistentes desprecios que los occidentales hicieron a la pintura china.

Aún así, recordamos al lector que uno de los más famosos manuales de pintura china, titulado *Manual de pintura del jardín de la semilla de mostaza*, o *Jiezi Yuan Huazhuan*,

[42] Vale la pena echar un vistazo al pormenorizado relato que Chambers hace de los jardines chinos que, vistos a la luz contemporánea, no parecen ostentar las cualidades terroríficas que él les adjudica. Sin embargo es una buena manera de comprender la imagen que muchos occidentales tenían en este sentido sobre la jardinería oriental y qué cualidades asociaban a lo romántico y a lo sublime, como los árboles deformados, las cuevas oscuras, las cataratas, las cabañas “miserables”, animales de mal agüero -murciélagos y buitres-, etc. Al leer estos comentarios parece se refiere a China, y no a un jardín. Se pueden leer estos comentarios en: *Ilustración y Romanticismo*, op. Cit. págs. 315 y 316.

[43] SULLIVAN Michael, op. Cit. *The Meeting*... p. 115: “Es posible que el arte pictórico chino tuviera una influencia más directa [en el arte occidental] que la que en realidad se puede probar. En la década de 1780, le Rouge reunió dos volúmenes de grabados de jardines, e ideas para jardines, bajo el título general de *Le Jardin anglochinois*. Algunas de las imágenes estaban copiadas de las pinturas chinas que había comprado en Estocolmo.”

atribuido a Wang Anjie, fue editado en 1679 en China.[44] Como tuvo una gran difusión, no es descabellado pensar que éste fuera uno de los tratados sobre pintura que pudieran haber caído en manos europeas, con la misma baja calidad reproductiva de las imágenes que se ha mencionado ya, sobre los libros de jardinería. Un dato: antes de la publicación de este libro, en Europa ya se tenía noticia de la extraña morfología de las montañas chinas, como atestiguan algunas opiniones en este sentido.[45]

Viendo el panorama antecedente, sería muy arriesgado decir que todos los artistas europeos tratados están salvaguardados de influencias orientales por completo. No hay manera de demostrarlo, pero tampoco hay forma de convencernos de lo contrario, ya que no hay pruebas taxativas en los paisajistas que veremos, y se ha hecho un escrupuloso seguimiento de los contactos entre dichos artistas y la pintura de paisaje china para asentar la investigación.

Hacíamos alusión unas páginas atrás a la *chinoiserie*[46], traducida en ocasiones como *chinería*, o lo *chinesco* en español, que tanto orientalizó el diseño de los jardines europeos. Incluso se acuñó el término *Chinese-Gothic* (*Chino-gótico*, también traducido como estilo *gótico-oriental,* y denominado por algunos autores *goût anglo-chinois*) en Inglaterra: ambos estilos fueron mezclados convenientemente en el periodo rococó e inicios del Romanticismo;

[44] Se puede conseguir traducido al inglés en: SZE Mai-mai: *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*, Princeton University Press, Bollingen Series, 1992, 8ª edición,1ª ed. en 1977, Londres.

[45] Kircher manifestó en su monumental obra *La chine D'Athanase Kirchere De la Compagnie de Jesus*: "On dit tant de choses, & on raconte tant de raretés des montagnes de la Chine, que s'il est vrai ce qu'on en dit, il ne faut pas douter, qu'elles ne puissent passer pour des prodiges & des merveilles de la nature. Il y en a quelques unes d'une si excessive hauteur, que l'air y est toujours serein, d'autres qui sons toujours couvertes de brouillards & de nues." en, KIRCHER Atanasius, *La chine D'Athanase Kirchere De la Compagnie de Jesus, Illustrée De Plusieurs Monuments Tant Sacrés que Profanes, Et de quantité de Recherchés de la Nature & de l'Art,* Amsterdam 1670, p. 230 ("Se dicen tantas cosas, y se cuentan tantas rarezas de las montañas de la China, que si es verdad lo que se dice, no se puede dudar de que no puedan pasar por prodigios y maravillas de la naturaleza. Existen algunas de una altura excesiva que el aire siempre está sereno, y otras que siempre están cubiertas de nieblas y de nubes.")

[46] Se puede ampliar la información sobre *chinoisserie* en: RIVIÈRE Jean Roger, op. Cit. p. 59.

este término era empleado como adjetivo para referirse a tales creaciones mixtas, sin empacho alguno por parte de puristas del arte, quienes se recreaban en las curvaturas predominantes del estilo oriental en yuxtaposición, o en armónica convivencia, con las líneas siempre correctas del *revival* gótico.[47]

Ciertos filósofos y escritores famosos de la Europa de los siglos XVIII y XIX se interesaron y estuvieron medianamente influenciados por la filosofía oriental[48], y hasta pudieron tener alguna clase de acceso a ella, aunque es evidente que no vamos a tocar este tema en la presente tesis, sólo como muestra de ello recordemos que: "As an indication of the change in spiritual attitude which came after Enlightenment, it may be noted that it was at that time that the first translations from the literature of Chinese Nature-mysticism were made. The earliest European translation of Lao Tzu appeared about 1750. It is preserved only in the form of a Latin MS. At the India Office in London, and was probably the work of a Jesuit missionary. Afterwards, Rémusat (to whom W. von Humboldt owed his knowledge of Chinese) wrote various teatrises on Lao Tzu, and, in 1824, translated four chapters of his work. Since that time Lao Tzu has come more and more to take rank alongside of Kung Fu-tzu, and to-day hi holds the field in much the same degree as Kung did two hundred years ago."[49]

---

[47] Goethe nos amplía el significado de esta moda en: REICHWEN Adolf, *China and Europe. Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century,* Ch'eng-Wen Publishing Company, 1967 Taiwan (1ª ed: London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD, y New York: Alfred A. Knopf 1925), p.132. Un ejemplo del estilo *Chinese-Gothic* en literatura inglesa, es la novela de William Beckford – nacido en 17590 y muerto en 1844-, *Vathek*, que gozó de gran fama en su época. Para más información sobre este tema, ver: HSAI Paul Fai-Sheng: *China in the movement of Orientalism in 18th century English Literature*, University of Michigan, thesis degree, 1976.

[48] Hay datos concretos sobre las vinculaciones entre la filosofía taoísta, y diversas filosofías europeas, en SHEN Shan-hong, op. Cit., en general, al igual que en los libros dedicados a las influencias entre oriente y occidente, que se vienen citando desde el principio de esta tesis.

[49] Ibíd. p. 126: "Como una indicación del cambio en la actitud espiritual que llegó tras la Ilustración, cabe destacar que fue entonces cuando las primeras traducciones de la literatura mística naturalista china se realizaron. La traducción europea más temprana del Lao Zi apareció alrededor de 1750. Está conservada únicamente en el manuscrito en latín en la India Office de Londres, y probablemente fue el

Incluso Goethe recomienda en 1770 la lectura de los *Seis Clásicos* chinos, traducidos por el padre jesuita Noel con el título de *Sex libri classici sinensis*, y publicado en 1711. La influencia de lo chino en Goethe, estudiada en amplitud por Biedermann y Reichwen, entre otros, afectará a su obra escrita, hasta que "In the *Triumph of Sentiment*, in which Goethe took leave of his own sentimental phase, the Chinese becomes an expression of the Romantic."[50]

Otro autor cuya obra ha sido comparada con la pintura china es Watteau (Jean Antonine 1684 -1721), y también se ha pensado en la influencia de los objetos chinos en el susodicho. *Hudson* cuenta sobre él:

> His blue distant landscape maintains a separate life of its own. The fantastic forms of his mountains he had never seen with his own eyes; the Flemings had not shown them to him; but they closely resemble the Chinese forms. The darker tone of the contours is Chinese, and so is the curious manner of indicating clouds. The use of monochrome colouring for background landscapes, such as Watteu loves, is one of the most prominent characteristics of Chinese landscape painting…the men of that age were enraptured by the atmosphere, and by the unusual, somewhat bizarre forms of the Chinese paintings. They found again in them the delicate tones which they had first met and loved in the porcelain, the brilliance which had charmed them in the silks of China.[51]

---

trabajo de un misionero jesuita. Después, Rémusat (a quien W. von Humboldt debía su conocimiento del chino) escribió varios tratados sobre Lao Zi, y en 1824, tradujo cuatro capítulos de su obra. Desde entonces Lao Zi ha ganado puestos junto a Gong fuzi, y hoy en día no cede terreno al igual que Gong hizo doscientos años atrás."

[50] REICHWEN Adolf, op. Cit. p. 131: "En el *Triunfo del sentimiento*, en el que Goethe abandonó su propia fase sentimentalista, lo chino se convierte en una expresión de lo romántico."

[51] HUDSON G. F., *Europe and China, A Survey of Their Relations from the Earliest Times to 1800,* Beacon Press, Boston 1961, EEUU (1ª ed.: Edward Arnold & Co., London 1931) p.286: "Su paisaje azulado y distante mantiene una vida propia separada. Nunca había visto con sus propios ojos las fantásticas formas de sus montañas; los flamencos no se las habían enseñado, sin embargo se parecen muchísimo a las formas chinas. El tono más oscuro de los contornos es chino, al igual que la curiosa manera de representar las nubes. El uso de la coloración monocromática para los fondos de paisaje, tal como ama Watteau, es una de las más destacadas características de la pintura de paisaje china... el hombre de esa época se extasiaba ante la atmósfera, y ante las inusuales y de alguna manera extrañas formas de las pinturas chinas. Encontraron nuevamente en ellas los delicados tonos

De las teorías más curiosas en cuanto a posibles influencias en el arte occidental por parte del arte chino, cabe destacar el trabajo realizado por *Julieta Ávila Hernández* y sus compañeros de restauración, en la obra titulada *El Influjo de la Pintura china en los enconchados de la Nueva España*, en la que trata de hacer un seguimiento de la posible ejecución por parte de manos asiáticas –o por artistas influidos por oriente- de los llamados *enconchados*,[52] cuadros de formato panorámico realizados entre los siglos XVI y XVII en la Nueva España (México) en los que se ha añadido trabajo de incrustación de concha nácar, muy característico del arte asiático en general. Sin embargo, la propia autora reconoce en determinado punto de su investigación la dificultad que entraña probar siquiera la presencia de tales influencias: "No es posible precisar por ahora si la pintura oriental influyó en los pintores de Europa, antes o durante la época en la que se realizaron los enconchados [siglo XVII en adelante]. La única referencia manifiesta sobre el arte oriental se da entre los impresionistas en el siglo XIX. Antes no hay seguridad de qué tanto se conocía en Europa acerca del arte pictórico del Lejano Oriente. No se ha encontrado ninguna alusión de artistas contemporáneos [siglo XVII] a los enconchados, ni a la pintura oriental ni a la técnica de dichas obras."[53]

Ello no es óbice para encontrar según la autora similitudes llamativas entre el trabajo de enconchado en la Nueva España, y el arte oriental, que se pueden resumir en las siguientes características: predominio del dibujo sobre la masa pictórica, y de la monocromía

---

que habían encontrado y amado antes en la porcelana, la brillantez que les había fascinado en las sedas de China."

[52] Los *enconchados* son trabajos realizados con temple a la cola vegetal y posteriormente barnizados, en general sobre soportes de cedro rojo; la apariencia final de la capa pictórica revela un predominio del tono amarillento. Al trabajo se le añaden incrustaciones de nácar o concha. Se han encontrado unos 250 ejemplos en distintos países: España, México, EEUU, y Argentina.

[53] AVILA HERNANDEZ Julieta, *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*, Colección obra diversa, INAH, 1ª ed., 1997, México D.F., págs. 47 a 48.

(paleta de color muy tenue), uso de veladuras de color de gran pureza, línea de horizonte nula, perspectiva poco rigurosa, planos poco definidos o separados, presencia de agua y montaña, y formato similar al oriental.

Ahora bien, tales similitudes ya las encontramos en varias obras del Bosco[54] (Hyeronimus Bosch, c. 1450 – 1516) que veremos en esta tesis, que se asemejan en muchos aspectos a estos enconchados e incluso a la pintura china por su formato, y por la gama de colores empleada ya sea en grisalla como en óleo, luego también es posible creer en una influencia de tales trabajos europeos sobre los autores de los enconchados, puesto que son anteriores a la consecución de las obras latinoamericanas.

Hay autores o expertos en arte chino, que no sólo no han dedicado parte alguna en sus investigaciones a hablar de influencias entre la pintura oriental y la occidental, sino que además se han pronunciado en contra de las semejanzas entre el arte del paisaje en China, y el europeo. A veces lo atribuyen a las divergencias en el concepto de naturaleza, otras al carácter de los artistas, etc. Uno de esos críticos es Marsi Paribatra, quien dice,

> Cuando [el hombre occidental] vuelve a la naturaleza es una evasión de su realidad tanto espiritual como material; no puede volver a la naturaleza sino en cierta contradicción de su misma espiritualidad; volver a la naturaleza es para el occidente un sueño romántico; sueño es la naturaleza, la realidad es para él la vida artificial, la vida humana de la ciudad. [...] He aquí, pues, la gran diferencia: el romántico occidental huye hacia la naturaleza para escapar a su concepción del mundo. El pintor o el poeta chino, cuando va a la naturaleza, no contradice lo esencial de su filosofía de la vida sino que torna a esta filosofía básica.[55]

[54] Las obras son *El arresto de Cristo, La caída de los ángeles rebeldes, Cristo llevando la cruz, Después del diluvio* o *El arca de Noé en el monte Ararat*.
[55] PARIBATRA Marsi, *Bases sociales técnicas y espirituales de la pintura paisajística en China,* tesis doctoral para Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1961, págs. 294 y 296.

Pero no para todo romántico la experiencia de la naturaleza está generada por una huída apresurada, o es un método escapista de su realidad. Para muchos artistas, se trata de un sentimiento muy auténtico de admiración, o de reverente temor, y se acude a ella por la necesidad de sublimarse, de sentir lo universal, de regalar al espíritu una fuente de sentimientos superiores que lo elevan, y que en efecto no pueden hallar en la vida cotidiana de la ciudad, como tampoco lo consigue el taoísta. Sin embargo, sí es importante diferenciar entre el romántico y el taoísta, que la religiosidad o espiritualidad latente en sus obras, aún teniendo una generatriz común (la naturaleza), busca un final parecido pero diferente, porque el objeto de su comunión no es el mismo, lo que se procede a explicar en seguida.

Esta diferencia fundamental entre China y Europa, es el posicionamiento de ambos frente a la idea de Dios, o de instancia superior, y cómo ésta ha influido al arte. Recordemos que para los filósofos taoístas no existe un demiurgo, una entidad creadora suprema: Simplemente está el *Tao*, y todo lo que de él se deriva, que es cuanto conocemos. Parece que, "En las civilizaciones que se originaron en la cuenca mediterránea la creencia en el mito de la creación lo domina todo, mientras que en las del lejano oriente, en las que la idea de un dios creador posiblemente pertenece a un estrato anterior de su tradición, la creencia dominante es la unidad del hombre y el universo, como enseña el taoísmo."[56] Sí se dan deidades y santos en la variante religiosa del taoísmo, pero es por "contagio" con otros sistemas religiosos y por la necesidad del pueblo, que adulteró sus principios fundacionales.

Lo cierto es que la noción de pecado original, de infierno, y tantas otras comunes a los europeos por siglos y siglos, tuvo cabida en China sólo durante los periodos de presencia

[56] KRIS Ernst y KURZ Otto, *La leyenda del artista,* Cátedra (Ensayos de arte Cátedra), 1995, 3ª ed., Madrid, p. 110.

nestoriana, o cristiana, que apenas dejaron huella[57]. Por ello, el planteamiento frente al paisaje de orientales y occidentales debe verse desde la raíz común de una experiencia espiritual superior, pero con diferentes objetivos: para los orientales será la captación del *qi* y la comunión con el *Tao*, y para los occidentales será la búsqueda del reflejo de la obra divina y la presencia de Dios en ella.

Pero volvamos un momento a esa diferencia entre la vivencia de la naturaleza de orientales y occidentales: "In the Orient, landscape paintings have been the pictorial statement of the age-old Chinese regard for nature as an escape from the machine of society, an escape from human emotions into a world of refinement and grace and quiet: Chinese connoisseurs liked to loose themselves in wandering in the painted distances of a landscape scroll. It is for this reason that the Chinese landscapists strove for interpretations of mood and spirit, rather than the rendering of the visual and plastic effects sought after by their western counterparts."[58] Es decir, en Oriente también se da una necesidad de buscar nuevos espacios, ajenos a la vida citadina, donde el hombre se encuentre consigo mismo y con el todo, para sentirse en sintonía con él. La llamada "huída" del hombre occidental no es privativa de él, me atrevería a aseverar que es un requerimiento anímico universal en el ser humano.

[57] Para más información acerca de la presencia de la iglesias cristianas en China, ver los datos que aporta Spengler en las páginas 306 y 307, del tomo II, en su obra SPENGLER Oswald, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal,* dos tomos, Espasa-Calpe, Madrid 1983, ed. 13ª (1ª ed. en español 1923).

[58] ROWLAND Benjamin Jr., op. cit. p. 66: "En el oriente, las pinturas paisajistas han sido la declaración pictórica del antiguo respeto chino por la naturaleza como un escape de la maquinaria de la sociedad, un escape de las emociones humanas a un mundo de refinamiento y gracia y silencio: a los expertos chinos les gustaría perderse, divagando en las distancias pintadas en un rollo de paisaje. Es por esta razón que los paisajistas chinos buscaban captar las emoción y el espíritu, en lugar de representar los efectos visuales y plásticos que sus colegas occidentales buscaban."

Daniel J. Boorstin, en su libro *Los Creadores,* hace una exposición de las diferencias entre la pintura de paisaje china y la europea, trayendo a colación para ello a ciertos artistas que, casualmente, son argumento de peso en varios autores ya vistos, justo para lo contrario: son referidos como expositores de similitudes entre el paisaje chino y el europeo. Por ello, junto al nombre del pintor que Boorstin cita como exponente antagónico del paisajismo chino, he incluido entre corchetes el nombre del crítico que menciona al mismo artista como ejemplo de semejanza,

> Un vívido síntoma de este contraste entre Oriente y Occidente es la diferencia entre dos formas de pensamiento respecto al lugar del hombre en el paisaje. La pintura paisajística es una incorporación tardía en el arte occidental. Los escritores antiguos mencionan la existencia de pinturas murales griegas que eran paisajes, en los que se incluían algunas escenas de la *Odisea*. Las villas romanas estaban decoradas con paisajes idealizados y todavía podemos ver algunos de ellos en Pompeya. Los frescos (*c*. 1338) de Ambrogio Lorenzetti (*c*. ¿1300? – 1348) [Zadora, y] del Palazzo Publico de Siena son las primeras obras pictóricas occidentales que se conservan en las que aparece una escena pintada directamente de la naturaleza. La serie llamada *El buen y el mal gobierno* revela qué es lo que interesa en Occidente, ya que lo que domina es la figura humana del gobernante, el amante, el cazador, el soldado, el santo o el salvador. También en la célebre *Gioconda* de Leonardo (c. 11503 – 1505) [Zadora, Racionero, Sterling, etc.] aparece un paisaje en el fondo. Por su parte, Albrecht Altdorfer (1480 – 1538) [Zadora] comienza a principios del siglo XVI a experimentar con paisajes del Danubio. Los escenarios exteriores de las pinturas de Brueghel [Zadora, Sterling] en el siglo XVII no son naturaleza pura sino un paisaje en el que el hombre juega, se divierte y caza y donde un ciego conduce a otro. Sólo con los pintores holandeses y flamencos del siglo VXII – Rembrandt, Jacob van Ruisdael, Meindert Hobbema- el paisaje se convierte en el tema central del cuadro. Finalmente, en el siglo XIX el paisaje e el gran laboratorio de los pintores.[59]

Otro estudioso que se pronuncia en contra de las similitudes entre arte chino y occidental, que hay que mencionar por su fama y preparación, es *George Rowley*, quien comenta que “En vano se buscarán escenas y episodios equivalentes a los que pueden

[59] BOORSTIN Daniel J., *Los Creadores,* Serie Mayor, Cátedra, Barcelona 1994, p. 28.

encontrarse en un Bosco o un Grünewald o en los románticos que pintaron los terrores del mundo natural. En la pintura china no hay desiertos, ni lóbregos pantanos, ni desolados parajes."[60] Y añade que taoísmo y Romanticismo difieren completamente "en su concepción del yo con una vivencia de la naturaleza, en sus actitudes emotivas y en sus fines últimos."[61] Sin embargo los emparienta en otros niveles: en el gusto por la intuición, la imaginación, en la libertad, la soledad, la meditación, y la búsqueda de misterio, cualidades todas ellas nada desdeñables a la hora de trazar un paralelismo entre ambos.

Rowley se apoya asimismo en las divergencias de carácter entre unos y otros; aquí me remito para rebatirle a la conocida obra de los Wittkower *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*[62] donde se demuestra que artistas hubo de toda clase y condición, y que el cliché de que todos son melancólicos, bohemios, y pasionales, tiene poco que ver con la realidad, y no se puede etiquetar un periodo artístico completo por las características comunes a varios de sus artistas más eméritos. Una cosa es hablar de las cualidades estilísticas dominantes en un movimiento artístico, y otra muy diferente de la personalidad de los artistas que ejecutan las obras.

Tampoco podemos decir que todos los artistas chinos estuvieran cortados por el mismo patrón, pues a pesar de perseguir fines comunes en la pintura de paisaje, los hubo antipáticos, locos, bondadosos, altaneros, ricos, pobres, introvertidos, borrachos, académicos, transgresores, generosos, agresivos, y podemos seguir la cuenta basados en la

[60] ROWLEY George, *Principios de la pintura china,* Alianza Forma, Alianza ed., Madrid, 1981, págs. 25 y 26.
[61] Ibíd.. p. 43.
[62] Los datos completos son: WITTKOWER Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa,* Cátedra (col. Arte. Grandes temas), 3ª ed., Madrid 1988.

enorme bibliografía contemporánea a ellos, y en la moderna, que hay al respecto. Volviendo al comentario inicial de Rowley que he citado, a pesar de que en el caso del Bosco y de Grünewald el autor tiene toda la razón, debo discrepar del resto de la opinión, porque entre otras cosas, en la pintura china se aprecian obras –y muy famosos- en las que la naturaleza invernal, o la dureza del medio azota con crueldad y severidad al hombre, como se ve en la pintura de Yen Hui (atr.), *Yuan An congelándose en la nieve* (fig.233) cuyo expresivo título refleja muy bien la penalidad del protagonista, disminuido frente a la inmensa frialdad de la naturaleza, o la pintura de Ma Yuan Ma Yuan (c.1190 - c.1225), *Acompasando el canto con los pies* (fig.174), cuyos tenebrosos picachos asustan a simple vista, y aún peor es la tétrica presencia de las descomunales montañas de Xu Daoning (hacia 970-1052): en *Pescadores en un río de montaña* (fig.234), y el no menos ominoso *Paisaje invernal* de Li Gongnian (finales XI – principios XII) (fig.235), de una negritud ensombrecedora, o en el *Cañón de nieve* de Juran (activo hacia 960-985) (fig.236), o las humildes y lánguidas tierras de Zhao Mengfu (1254-1322) en *Colores de otoño en las montañas Qiao y Hua* (fig.232), que no es precisamente una feliz representación del medio natural sino un triste eco de lo que con justicia se han identificado con la situación política de los Yuan. Así pues, cuando Rowley asegura que *En la pintura china no hay desiertos, ni lóbregos pantanos, ni desolados parajes*, su comentario necesita ser revisado a fondo.

De todas maneras, se entiende que diferencias hay muchas, y no sólo en pintura, pues son aún mayores a nivel cultural; por eso dejamos a Binyon que nos explique con algo más de detalle cómo occidente vive el mundo que le rodea, a diferencia de oriente:

> The Western spirit accepts the reality of the material world; the Western man sees in it something to be used, forces to be harnessed, pleasures to be enjoyed. The art of the West is full of a vivid sense of the glory of the visible world, still more of the beauty of human beings and human activity. But beyond the beauty of shinning streams and

> green meadows and shadowy trees and blue hills lies something from which it recoils: Space, the all-enveloping, infinite, unexplored Space. Even from those regions of earth where we are most conscious of powers and grandeurs outside humanity, the barren wastes, the solitary mountains, it has recoiled. Here is nothing it can use or deal with.[63]

Jenyns descubre un aspecto importante de la relación hombre – naturaleza en China: "There is a wide divergence between English and Chinese landscape. We seek to interpret a fruitful nature, tamed to the grazier and broken to the plough. The nature the Chinese know is hostile and capricious, whether it be the great deserts, or barren mountain ranges of the north, or the tropical rice-fields and the malarial swamps of the south. It is not strange that an entirely different conception of nature should have arisen, which has tended to a fatalism in their relationship with it."[64] Así es, mas esta es una razón de apoyo para relacionar la pintura de paisaje taoísta china con la pintura de paisaje de los románticos europeos, quienes representaban las fuerzas desatadas de la naturaleza para reflejar sus propios sentimientos, como se verá en detalle en esta tesis. Igualmente, a pesar de la dureza del medio en el que vivía el chino, los espacios más o menos reales incorporados a la pintura de paisaje, semejan más bien lugares idílicos que, no obstante las inclemencias, tienden casi siempre a invitar al espectador a pasear por ellos -aún mediante el temor reverente-, y no a rechazar la

[63] BINYON Laurence, op. Cit. p. 75: "El espíritu occidental acepta la realidad del mundo material; el hombre occidental lo ve como algo para usarse, fuerzas de las que aprovecharse, placeres para ser disfrutados. El arte de occidente está lleno de un sentido vívido de la gloria del mundo visible, y aun más de la belleza de los seres humanos y de la actividad humana. Pero más allá de la belleza de los ríos resplandecientes, los prados verdes, los árboles sombreados, y las colinas azules, se encuentra algo ante lo que retrocede: el Espacio que todo lo abarca, infinito, inexplorado. Incluso desde aquellas regiones de la tierra donde somos más conscientes de los poderes y de las grandezas fuera de la humanidad, [ante] los áridos yermos, y las montañas solitarias, retrocede. Aquí no hay nada que pueda usar o tratar."

[64] JENYNS Soame, *A Background to Chinese Painting*, Schoken Books, New York 1966 (1ª ed.; Sidgwick & Jackson, London 1935), p.153: "Existe una amplia divergencia entre el paisaje inglés y el chino. Nosotros buscamos interpretar una naturaleza fructífera, domesticada por el ganadero mediante el arado. La naturaleza que el chino conoce es hostil y caprichosa, ya sean los grandes desiertos, o las cordilleras áridas del norte, o los tropicales arrozales y los pantanos palúdicos del sur. No es extraño que haya podido surgir una concepción completamente distinta de la naturaleza, la cual tiende al fatalismo en la relación con ella."

representación de una escena natural, puesto que ésto es lo opuesto a las intenciones del artista.

Al igual que en China hubo y hay lugares en los que la naturaleza se comporta más agresivamente, también se dan escenarios de grandísima belleza, de paz, donde el caminante puede disfrutar de atractivas vistas sin temor a agresión alguna. Lo mismo que en Europa, de lo que nos da sobradas muestras la pintura de paisaje.

Sobre el pensamiento chino –y en consecuencia sobre la estética- cabe precisar que no se dio en él una dicotomía entre espíritu y materia como la que se produjo en occidente. Salvo excepciones, en el arte chino se aúnan ambos preceptos, porque la impronta confuciana y el marcado carácter pragmático del oriental, junto a la omnipresente espiritualidad del taoísmo y del budismo, conceden a la filosofía y al arte un doble cariz: cuerpo y mente unidos, en un mismo camino, o en una sola representación.

Para Europa, durante muchos siglos, la influencia del arte religioso eclipsará otras manifestaciones temáticas artísticas -y entre ellas el paisajismo-, opacadas siempre por los temas espirituales en los que se renegaba de la carne y de la materia, porque eran manifestaciones de una corporeidad sensual prohibida, pecaminosa; ésta, sólo será recuperada lentamente, con el descenso del poder del yugo católico, en favor de sistemas sociales y corrientes de pensamiento más abiertos, o por el triunfo de distintos sistemas religiosos, así como el advenimiento de nuevos aires en el hombre occidental, que es el caso del humanismo italiano. Este concepto, *humanismo*, hermana igualmente a oriente y a occidente, tal y como lo vimos exponer en numerosos autores, y es la época Song el objeto de equivalencia con el Renacimiento italiano. Este humanismo oriental, está insertado en una sociedad en la que conviven lo material con lo espiritual en perfecta armonía,

> The humanism of the Chinese springs, once again, from their concept of the cosmos as a vast system of «behaviors» regulated by a protocolar etiquette which is the model for its earthly counterpart, the court of the Son of Heaven. There is no dualism in the universe, no opposition of Matter and Spirit, since everything is intimately related and since the former is a symbolic reflection of the latter. There is no Chinese word for *soul* in its Western, purely spiritual sense. The two terms *kwei* and *sen* –almost impossible to translate, although they are respectively welded to the emblematic Yin and Yang- seem to recognize the existence of souls and spirits or demons, but only to the extent that they «manifest» themselves somehow ort other in the world of nature.[65]

En la pintura de paisaje, los sentimientos del individuo le toman el relevo a la figura humana para expresar mediante la naturaleza, esas mismas emociones, también descritas en la poesía (ya en boca del hombre, ya mediante la sugerente descripción de una escena de la naturaleza). Ahora bien, conviene recalcar que el concepto de *yo* que está tan ligado a la idea de humanismo, tiene una connotación un tanto divergente en China: para el taoísta, el *yo* se mantiene en tanto que cada persona posee su propia personalidad, su capacidad interior para mejorar y buscar la unión con el todo, pero no por ello está por encima del resto de las criaturas que pueblan la naturaleza. No es un *yo* antropocéntrico. El taoísmo es extremadamente individualista, recela de toda clase de autoridad y estatuto, y paralelamente mantiene la lucha por alcanzar una especie de mancomunidad entre hombre y naturaleza. Por ello, en las pinturas chinas de paisaje, la figura humana no está por encima del medio

[65] DE RIENCOURT Amaury, *The Soul of China. An interpretation of the Chinese History*. Harper Colophon Books, Harper and Row Publishers, New York 1965, p. 88: "De nuevo, el humanismo de los chinos brota de su concepto del cosmos como un sistema vasto de «conductas» reguladas por una etiqueta protocolaria que es el modelo para su correspondiente terrenal, la corte del Hijo del Cielo. No hay dualismo en el universo, ninguna oposición entre Materia y Espíritu, puesto que todo está íntimamente relacionado y dado que el anterior es un reflejo simbólico del último. No hay una palabra china para *alma* en su sentido puramente espiritual y occidental. Los dos términos *kwei* y *sen* –casi imposibles de traducir, aun cuando están fusionados respectivamente en los emblemáticos Yin y Yang– parecen reconocer la existencia de almas y espíritus o demonios, pero sólo en la medida en que «se manifiestan» de alguna manera u otra en el mundo de la naturaleza."

natural, pero tampoco se encuentra subordinada a éste. Se trata de convivir en armonía los unos con los otros. Volveremos sobre este punto.

En la historia de la pintura occidental, *el artista* se ha enfrentado a una situación social muy divergente de la de su homólogo chino. Mientras que en Europa la labor artística llevada a cabo con las manos contó con la temprana reprobación de las altas clases sociales, o de la corte (su ejecución, por implicar el empleo de las manos, no el resultado final), en China estuvo íntimamente ligada al respeto, la admiración, y su práctica era propia de la gente más preparada y exquisita, llegando a contar entre sus más fervientes adeptos a emperadores. Los artistas europeos que trabajan con las manos: pintores, escultores, etc., están en eterna lucha por ser reconocidos en la escala social y superar su condición "servil". La tristemente famosa separación entre las *artes liberales* y *las artes serviles* (o *mecánicas*) en la sociedad occidental, será un breve punto de encuentro y de comparación en esta tesis.

Mientras que en occidente el pintor trata de reivindicar su *estatus*, en China se produce el fenómeno contrario, que también conlleva sus problemas; existe una barrera histórica importante al intentar acercarse a la figura del artista chino de una manera objetiva: la sacralización de la que ha sido objeto, y/o su obra, por los propios historiadores chinos ya sean contemporáneos al artista o posteriores a éste; esta devoción oculta en ocasiones la veracidad de los hechos, en especial cuando éstos se refieren a las ganancias económicas de los artistas: "But as more evidence is uncovered about the circumstances in which Chinese paintings were created, how they were acquired by clients and collectors, and how the artist was rewarded, as well as about other practical details of the painter's occupation,

the degree to which standard accounts of Chinese artists are idealized and untrue to their realities is increasingly apparent"[66].

Esta idealización se debe a la profunda implantación de la idea del artista letrado o *renwen,* es decir, del pintor erudito, aficionado, que pinta por el placer de pintar y no por una necesidad material. En un ambiente artístico dominado por la tendencia a lo natural, donde las enseñanzas filosóficas predicaban la simpleza de medios y la convivencia con la naturaleza, y se intentaba nivelar al artista con el caballero confuciano y taoísta, nada quedaba más lejos de este ideal que el maestro cortesano apegado a las reglas académicas y dependiente de su obra pictórica para ganarse la vida.

La convicción en la inferioridad del maestro académico respecto al aficionado (libre de la red de la subsistencia material), eleva al último y condena al primero: "The exaltation of amateur art – making was also a late move in the centuries – long campaign to legitimize painting as an upper-class cultural pursuit, not just an artisan's craft --an effort that is paralleled, of course, in the history of Western art and art theorizing, although nothing that quite corresponds to the Chinese preference for amateurism is to be found there."[67]

En el caso de los artistas chinos, los investigadores tienen que hacer acopio de textos de "segunda categoría", es decir, además de tomar en cuenta los numerosos tratados

[66] CAHILL James, *The Painter's Practice. How Artists lived and Worked in Traditional China,* Columbia University Press, 1ª ed., 1994, New York, págs. 4 y 5: "Pero conforme más evidencia es descubierta acerca de las circunstancias en las que las pinturas chinas fueron realizadas, en cómo fueron adquiridas por clientes y coleccionistas, y en cómo el artista fue recompensado, al igual que otros detalles prácticos del trabajo del pintor, es cada vez más manifiesto el grado en que las historias estandarizadas sobre los artistas chinos son idealizadas y falsas."

[67] Ibíd. p. 6: "La exaltación del arte de los aficionados fue también un cambio tardío en la larga campaña de siglos para legitimar la pintura como un pasatiempo cultural de la clase alta, no simplemente un oficio artesanal –un esfuerzo que es paralelo, por supuesto, en la historia del arte occidental y de la teoría del arte, aunque nada que corresponda bastante a la preferencia china por el arte de los aficionados puede ser encontrado ahí."

artísticos y estéticos que nos han legado los orientales desde hace muchos siglos -estandarizados en cierto grado en su sistema laudatorio-, hay que acudir también a escritos menores, o "apócrifos": diarios, comentarios de coetáneos, cualquier prueba de la vida cotidiana de estos pintores que, lejos de las críticas y alabanzas de los grandes tratadistas, muestren a los consagrados artistas desde un punto de vista más objetivo; algunas de las figuras más excelsas de la pintura china estuvieron tan necesitadas de dinero –o tan interesadas en él-, que exigieron pagos elevados por sus obras, como muchos maestros académicos a los que tan duramente criticaban. Este doble juego es uno de los campos de investigación más intensos de los actuales historiadores del arte chino[68]: estabilizar, y regresar a su justa medida, la actividad del artista chino. Este punto es muy conveniente de revisar, porque coloca al artista chino a la una altura mucho más cercana a la del europeo: mismas necesidades, similares comportamientos, luchas paralelas.

Es probable que la tergiversación de datos por parte de los historiadores antiguos chinos se deba a las presiones sociales y las modas estéticas de cada época, o al menos que éstas impelieran a ciertos críticos del arte a desvirtuar la realidad de algunos pintores de renombre, para idealizar sus posturas frente al arte, y ubicarlos como excelsos artistas aficionados; esta manipulación va a rebajar la verosimilitud de la teoría taoísta aplicada a algunos artistas.

En cualquier caso, la obra no es menos importante si se han dado estas circunstancias; sencillamente se descubre que estos ideales espirituales del taoísmo -que sin duda alguna son cruciales para el entendimiento y enjuiciamiento del arte chino-, no siempre fueron seguidos y cumplidos en plenitud por ciertos artistas, que los portaban a modo de

[68] Nuevamente remitimos al lector al equipo de trabajo capitaneado por James Cahill, y a cualquiera de sus publicaciones más recientes.

estandarte personal para atraer a la crítica y al público, ocultando su faceta más pragmática y materialista bajo el velo de la rectitud y el ascetismo.

Esta actitud china tiene su razón de ser, entre otras causas, en que la cultura oriental es una curiosa mezcla de *pragmatismo y espiritualidad*, de matrimonio concertado entre cuerpo y mente, al que ya nos referimos páginas atrás, o como dicen Yap y Cotterell, "La mentalidad china siempre ha mostrado una marcada tendencia a no creer en el ascetismo y en el desprecio del mundo, no obstante la idealización taoísta del eremita."[69]

Que la sociedad sea china sea práctica, no implica que sea atea. Pisu se pronuncia en contra de la idea defendida por Feng Yu-lan de que los chinos no son un pueblo religioso, y matiza con gran acierto: "Pero el término religión tiene que ser aclarado cuando se habla de la civilización china: es aceptable si por él se entiende una concepción que implique la sacralidad, pero no lo es si por religión se entiende la teología de una divinidad creadora y trascendente."[70]

Y sobre la religiosidad del pueblo chino, añade el mismo autor, "En el Olimpo chino parece que hubiera un lugar para todos y la gente siempre ha tributado honores a cualquier divinidad sin hacer distingos o preferencias, quizás porque ningún clero organizado se puso nunca como árbitro supremo organizado a juzgar «falsos y embusteros» a los dioses pertenecientes a otras tradiciones religiosas. Incluso cuando en determinados periodos históricos el confucianismo o el taoísmo se situaron como ortodoxia organizándose con rígidos esquemas doctrinales, al final volvieron a situarse en su lugar gracias a lo que se

[69] YAP Yong y COTTERELL Arthur, *La civilización china clásica. De la prehistoria al siglo XIV*, Aymá (Etapas y cumbres de la humanidad), 1ª ed., Barcelona, noviembre 1981, p.183.
[70] PISU Renata, *Tai-Shan. El monte Santo de China,* col. El Universo del Espíritu, ediciones Orbis y Montena, Madrid 1985, (versión de Javier Gómez Rea) (editado originalmente en italiano en 1982 por Mondadori-Kodansha), p. 9.

puede definir como «espíritu de conciliación» que recubre todo el mundo chino en su forma de concebir la vida y lo sagrado."[71]

Así pues, a los orientales se les ha acusado reiteradamente de prácticos, de ser rabiosos comerciantes, de no tener una religión estricta, y de ser por encima de todo gentes de mundo, pragmáticos, con un fuerte sentido de lo colectivo. Sin embargo, si el taoísmo arraigó con fuerza entre las élites chinas, y contó igualmente con su propia rama religiosa, fue porque ofrecía una vía de purificación personal muy apreciada por la sociedad china, aun cuando fuera un sector menos amplio que el budista. El hecho de haber contado con el apoyo imperial en diferentes dinastías, dice mucho a favor de él.

Recordemos que el confucianismo poco tuvo que ver con el arte más espontáneo de China, por su rigidez y excesiva normatividad, "Confucianism provided a sound ethical system, but it left little scope for imagination, and supplied few drops of spiritual comfort. Taoism and Buddhism brought the people to a fresh new, strange place; they made the hermit's life attractive even to those who enter it as nature-lovers, not religious recluses."[72]

Continuando con el confucianismo, es curioso que un estilo de arte tan individualista como el taoísta, que preconiza la búsqueda personal del *Tao* a través de la naturaleza, haya triunfado en una sociedad como la china tan dada a sacrificar al individuo por el bienestar de la familia o por la sociedad, planteamiento claramente confuciano, ya que: "Otro rasgo permanente de la mentalidad china es su socialismo fundamental, psicológico, inherente a su naturaleza. En China no existe un verdadero individualismo. Ha existido siempre un

[71] PISU Renata, op. cit. p. 46.
[72] CHIANG Yee, op. cit. p. 86: "El confucionismo proporcionó un sistema ético sólido, pero no dejo mucho espacio para la imaginación, y proporcionó poco confort espiritual. El taoísmo y el budismo llevaron al pueblo a un lugar fresco, nuevo y extraño; hicieron atractiva la vida del ermitaño aun para aquellos que la adoptan como amantes de la naturaleza, no como reclusos religiosos."

colectivismo de familia y de clan, un colectivismo que se convirtió en una especie de socialismo de Estado en la época de los emperadores y que explica la facilidad de la marxización actual de China. Entre el colectivismo de la familia y el de la sociedad, no existe en China lugar para el individualismo social."[73]

El confucianismo cercena el núcleo creativo de la esfera artística china, porque lo codifica, lo reglamenta, establece leyes e impele al artista a conducirse bajo unas reglas sociales que abogan en favor del grupo por encima del *yo*. Para los artistas taoístas esto es inaceptable, de hecho el taoísmo nace en China como feroz oposición al confucianismo; el taoísmo lucha por lo espontáneo, la libertad, lo propio, la risa y la paradoja: "Desde el punto de vista del arte, el confucianismo arrancó el individualismo y la imaginación creadora a la creación estética petrificada en fórmulas intangibles, la vida artística habría desaparecido de China si no hubiese sido por la aportación mística y profunda del taoísmo y el budismo."[74]

Y regresando al tema de la religión, y de los eremitas, en esta investigación vamos a tener en cuenta una vertiente del paisajismo europeo muy atractiva, que es el llamado *paisaje de la meditación*, que aparece en Europa hacia el Renacimiento y se desarrolla en especial en Alemania. Patinir es la figura representativa más destacada de esta modalidad, cuya proximidad con las versiones chinas de ascetas viviendo en la naturaleza, es muy sugerente.

Aparte del paisaje meditativo, el auténtico colofón de estos paralelismos entre arte oriental y europeo, es el *arte romántico*. El Romanticismo ha sido equiparado en no pocas

[73] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 31.
[74] Ibíd. p. 34.

ocasiones con el arte Song, idea que se deja traslucir en los comentarios de numerosos autores, aunque siempre hay que matizar,

> This landscape art of Song has been called Romantic, and also Idealistic. I sometimes wish that terms like these have never been invented. They are useful to critics, but they often serve as labels which we attach to artists or their works in order to dispense with the trouble of further thinking. Let us attempt a little more precision. These landscapes have been called Romantic, I suppose, because they are conceived of as an escape from the realities of life. Indeed their character has been explained by the fact that China has suffered a great defeat; and though similar landscapes had been painted before the Northern provinces were conquered, the circumstances may have had some influence on the art. We in the West called art and poetry Romantic when they deal with the strange and remote, when they represent a rebellion from the routine of existence, a craving for the wild, the marvelous, even the abnormal. The Chinese poets and artists also rebel against the routine of existence, since they were so often compelled to take up official posts; but if they crave for the companionship of hills and streams, it is because they are convinced that in such companionship the true life of man is to be found. It is an escape not from life, but to life. Therefore these paintings are mostly serene and exhilarating.[75]

El hecho de centrar buena parte del estudio de esta tesis -en lo que a arte europeo se refiere-, en el Romanticismo, se debe a varios factores: como el título de esta tesis indica, se trata de un paseo del taoísmo hacia el Romanticismo, y es que es este último movimiento artístico, el que mejor representa y engloba las similitudes entre ambos estilos de paisajismo

[75] BINYON Laurence, *The Spirit of Man*... op. cit. p. 96: "Este arte paisajista de los Song ha sido llamado romántico, así como idealista. A veces desearía que términos como esos nunca hubieran sido inventados. Son útiles para los críticos, pero a menudo sirven como etiquetas que les adosamos a los artistas o a sus obras para prescindir del problema de nuevos planteamientos. Permítannos intentar algo más preciso. Supongo que estos paisajes han sido llamados románticos, porque están concebidos como un escape de la realidad de la vida. En efecto, su estilo ha sido atribuido al hecho de que China ha sufrido una gran derrota; y aunque paisajes similares fueron pintados antes de que las provincias norteñas fueran conquistadas, las circunstancias pueden haber tenido alguna influencia en el arte. Nosotros, en Occidente, hablamos de poesía y arte románticos cuando tratan sobre lo extraño y lo remoto, cuando representan una rebelión ante la rutina de la existencia, un anhelo por lo salvaje, lo maravilloso, incluso lo anormal. Los poetas y artistas chinos también se rebelan contra la rutina de la existencia, desde que eran tan a menudo obligados a aceptar puestos oficiales, pero si anhelaban como compañeros a colinas y arroyos, era porque estaban convencidos que en tal compañía se halla la verdadera vida del hombre. No es un escape de la vida, sino hacia la vida. Por lo tanto esas pinturas son en su mayoría serenas y estimulantes."

por la importancia que le dio a lo *sublime*, a lo grandioso, y a otras cualidades cercanas a la estética taoísta.

Ya habíamos mencionado la cercanía plástica entre arte renacentista y paisajismo chino; por otro lado veremos que cuando nos adentramos en el terreno de la posición del artista frente a la vivencia de lo natural, es más tardío el encuentro de semejanzas entre los artistas de ambas culturas, ya que el Romanticismo se desarrolla a partir del siglo XVIII, y en él confluyen con verdadera fuerza los paralelismos estéticos que se están estudiando.[76]

Clark ha dejado esta palabras acerca del Romanticismo, donde aúna finalmente lo romántico con lo oriental, "«Precipices, mountains, torrents, wolves, rumblings – Salvator Rosa.» It is the young Horace Walpole, in a letter describing his crossing of the Alps, which is often quoted among the opening bars of the Romantic Movement: and justifiably so, for, although Salvator was the source of much picturesque nonsense, he was also the inspiration of genuine poetry. Without him Alexander Cozens would have had no style in which to depict the grandeur of wild nature, in those strange drawings which remind us both of Hercules Seghers and of Southern Sung."[77]

[76] Los otros investigadores que han realizado una labor comparativa de cierta extensión entre el paisajismo oriental y occidental son Yu y Dickson, quienes comparan la obra *Remando por el Huishan*, de Fang Congyi, el monje taoísta, con la acuarela de Turner titulada *Ehrenbreitstein* en su trabajo *Scrolls from Ancient China*, Renaissance Publication Co. Taipei 1973.

[77] CLARK Kenneth, *Landscape into…* op. cit., p. 66: "'Precipicios, montañas, torrentes, lobos, retumbando –Salvator Rosa'. Es el joven Horace Walpole, en una carta describiendo su paso por los Alpes, el cual es a menudo citado entre los signos precursores del movimiento romántico, y con toda justicia lo es igualmente Salvator, porque aunque fue la fuente de muchos elementos pintorescos absurdos, fue también la fuente de inspiración de auténtica poesía. Sin él, Alexander Cozens no habría tenido el estilo en el que representa la grandeza de la naturaleza salvaje, en aquellos extraños dibujos que nos recuerdan tanto a Hercules Seghers como a los de la dinastía Song del Sur." Por otro lado, Walpole estuvo influido por la pintura prerromántica de Rosa, y es considerado el padre putativo de la jardinería moderna.

Esta convergencia de ideas entre taoísmo y Romanticismo, también supo verla Rowland: "The immortalization of the grandeur of the natural furniture of the world, which, in China, amounts to a kind of lyric and mystical aestheticism, finds its only true equivalent in the romantic period of Europe."[78] Cabe añadir que las semejanzas entre románticos y chinos taoístas se han demostrado en muchas ocasiones, no con el afán de equiparar a unos y a otros como iguales, sino para mostrar la feliz coincidencia de pareceres, y la curiosas semejanzas en determinados aspectos entre ambas culturas. Y Rowland sentencia, "Often, the Chinese point of view presents a prophecy of the ideas of the romantics of Goethe's generation –that landscape should be a kind of veil through which one may glimpse a loftier reality."[79]

Quien descuella siempre con especial fuerza dentro del paisajismo romántico es *Caspar David Friedrich* (1774 – 1840), el genio alemán que encarna las mayores semejanzas entre el arte del paisaje en China, y en Europa. En él, como explicaremos, concurren las ideas estéticas orientales con singular cercanía, y es sin duda alguna el protagonista del apartado europeo de la presente tesis.

Una vez aclarada una buena parte del contenido de esta tesis, es menester preguntarse hasta qué punto podemos hablar de *artistas taoístas* en China, e indagar en conceptos sobre el arte taoísta que pueden escaparse a nuestro entendimiento. Por ejemplo, al hablar de taoísmo no vamos a excluir a pintores que no se hayan declarado cien por cien taoístas; hablar de paisajismo taoísta no es más que la forma correcta de englobar una

[78] ROWLAND Benjamin Jr., op. cit. p. 57: "La inmortalización de la grandeza del mobiliario natural del mundo, que en China, equivale a una clase de estética mística y lírica, haya su único equivalente verdadero en el periodo romántico de Europa."
[79] Ibíd. p. 67: "A menudo, el punto de vista chino parece una profecía de las ideas de los románticos de la generación de Goethe – de que el paisaje debe ser un especie de velo a través del cual uno puede vislumbrar una realidad más elevada."

estética y una plástica que se percibe con mayúsculas en casi todas las muestras de categoría de la pintura de paisaje oriental. Sin embargo, tampoco podemos decir sencillamente “paisaje chino”; sin el calificativo “taoísta”, estaríamos ante una abanico de estilos y de escuelas paisajistas en China muy amplio, incluyendo los demasiado academicistas, y la investigación se haría a otros niveles.

Se habla constantemente de términos y sentencias como *taoísmo*, *captación del qi*, *unión con el Tao*, hasta que se cae en la cuenta de que puede ser muy complicado definir nociones que, más que tales, son un *modus vivendi* para aquél que los emplea en su arte, y que requieren de una fase empírica para ser entendidos en plenitud; será en especial arduo el intento de aproximación a ese, o esos conceptos, si se carece de los mismos parámetros estéticos desde los que fueron creados, y por supuesto de idénticas experiencias espirituales fruto de la puesta en práctica de tal ideología.

Libros y pinturas nos muestran la teoría y la práctica de lo que venimos llamando arte taoísta, ayudando a paliar la falta de praxis filosófica, o religiosa, para así poder compenetrarse totalmente con la idea de lo que significa la pintura taoísta de paisaje. En este caso, el trabajo se transforma en búsqueda y encuentro de una especie de puente que nos lleve hasta esa dimensión nueva, distinta, del otro, que se intuye gracias a los escritos y a las muestras de arte que han dejado aquellos que creyeron en el camino del *Tao*. Por ello, hablar de *Tao* y de taoísmo es enfrentarse con una incógnita, desvelada por palabras pero oculta en cierta medida al corazón del no iniciado, corazón que no conoce de éxtasis ante la naturaleza con la vibrante intensidad del taoísta, aunque demostraremos que el romántico se posiciona de forma muy similar a éste.

De este modo, las palabras pudieran quedarse parcas, y las definiciones a medio llenar, sin la experiencia del *Tao*. Pero tampoco se puede desechar una correcta aproximación y un entendimiento de todo ello, porque se cuenta con múltiples ejemplos artísticos que están irradiando desde su superficie entintada un mensaje claro y abierto a todo público: "he aquí el *Tao* que circula a través de la naturaleza, como yo lo vivo", podría decirnos el artista.

Lo idóneo sería que hubiéramos crecido imbuidos de la cultura que arropa este arte. Como no es así, se tendría que hacer caso del consejo de Sullivan para comprender lo mejor posible esta fascinante estética: "[En la pintura china] The mountains and rocks, trees and water, the very style of the picture *mean* something. But to discover what they mean, we should ideally have seen a great many Chinese paintings, steeped ourselves in the *Classics* and *Histories*, studied Buddhist, Taoist, and Neo-Confucian philosophy, and committed to memory a vast amount of poetry: for that is the kind of equipment that the Chinese amateur would bring to his appreciation of landscape painting."[80]

Conviene no olvidar cuando se menciona al taoísmo, que éste es un sistema con dos vertientes muy claras: *la filosófica y la religiosa*. El taoísmo surge en China primeramente como pensamiento filosófico, y más adelante es permutado en religión al ser aceptado por el pueblo llano, popularizándose[81] y perdiendo así una buena parte de su concepción original,

[80] SULLIVAN Michael: *Symbols of eternity: The Art of Landscape Painting in China.* Standford University Press, Standford, California, 1979, p.7: "[En la pintura china] Las montañas y rocas, los árboles y el agua, el mismo diseño de la pintura *significa* algo. Pero para descubrir qué significan, lo ideal es que hubiéramos visto una gran cantidad de pinturas chinas, que nos hubiéramos empapado en los *Clásicos* y en las *Historias*, estudiáramos budismo, Taoísmo, y filosofía Neo-confuciana, y confiáramos a la memoria una inmensa cantidad de poesía: ésta es la clase de equipo que el aficionado chino traería consigo para apreciar la pintura de paisaje."

[81] La religión taoísta, alejada de la vertiente filosófica del taoísmo se transformó en una religión ritualizada, panteísta, seguida por gran cantidad de acólitos. Rivière nos advierte: "El taoísmo, con su organización en monasterios, en órdenes místicas y hermandades, va a tener su época de esplendor de los siglos III al VII. Su religión salvadora, su gnosis, que podían satisfacer a las almas en cualquier

cayendo en la ritualización: la adopción de un panteón propio de santos y otras entidades religiosas, y dejando para el budismo *chan,* y el taoísmo más estricto[82], su auténtica esencia original. "One of the most complicated aspects of Taoism is its transformation from philosophy to a religion"[83], razones no faltan para afirmar algo así.

Asimismo, la doctrina original del taoísmo jamás hizo referencia explícita hacia su visión del arte o hacia el empleo que el artista podría hacer del taoísmo en su obra en un principio. No se observa ningún escrito al respecto; la estética taoísta artística se debe a textos mucho más posteriores a la inserción del taoísmo en la sociedad china.

Al adentrarse en cómo surge la *pintura de paisaje en China*, se constata que se pueden catalogar los inicios de ésta como comunes a muchas otras civilizaciones. El paisaje surge como un escenario o fondo que acompaña a figuras, a personajes, donde se relata una historia o se describe una escena, o por cualquier otra causa similar. El paisaje sólo sirve de *atrezzo* a los protagonistas de la escena, su categoría plástica y estética dista mucho de pasar de mero elemento compositivo, o de decoración.

Con el transcurso del tiempo y con los cambios acaecidos dentro del pensamiento chino, el taoísmo –que empapará todas las artes chinas, sobretodo la pintura- conoce un

---

grado de evolución, desde la magia de los ritos primitivos hasta la alta mística de los Inmortales, había atraído a las masas. La Iglesia taoísta se componía de divisiones regionales y comunidades locales, que dirigían instructores hereditarios." En RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 217. El taoísmo conoció su primera decadencia al convertirse en religión popular durante la dinastía Tang degenerando en cultos mágico religiosos, sin embargo ya había hecho mella en los círculos artísticos chinos.

[82] Dentro del taoísmo existen infinidad de escuelas y de sectas, desde sus orígenes hasta hoy en día. Se puede leer información detallada en este sentido en: FENG Youlan, *Breve historia de la filosofía china*, Ediciones en lenguas extranjeras Beijing, 1ª ed. 1989, Beijing, y WONG Eva, *Taoísmo. Introducción a la historia, la filosofía y la práctica de una antiquísima tradición china*, Guías de sabiduría oriental Oniro, 1ª ed., 1998, Barcelona.

[83] LITTLE Stephen, *Taoism and the Arts of China,* The Art Institute of Chicago, 1ª ed., 2000, Chicago, Illinois, p. 16: "Uno de los aspectos más complicados del Taoísmo es su transformación de filosofía a religión."

auge y una expansión importante, en especial entre la élite culta, y entre los practicantes de diversas doctrinas filosóficas y religiosas, como el budismo *chan* que conjuga elementos budistas con taoístas. Así, llega un momento en el que los taoístas y otros artistas del pincel comienzan a remitir a la pintura sus vivencias taoístas, o su visión de la naturaleza como parte del universo en el que se desenvuelve el *Tao*. Sin embargo, no será el taoísta un arte de mayorías pues el taoísmo florece en círculos minoritarios, y casi siempre estará enfrentado al pensamiento confuciano,[84] a pesar de momentos de colaboracionismo y de mutuo intercambio; además, el carácter pragmático de la sociedad china impide el acceso del taoísmo a las grandes masas, más interesadas en las variantes mágicas y oscurantistas de éste que en el sistema filosófico taoísta de los grandes eruditos.

Es la dinastía Tang el momento histórico en el que surgen los primeros textos importantes –hubo otros anteriores de menor relevancia- dedicados a la temática pictórica, y en los que se pueden rastrear los principios estéticos más definitivos del taoísmo[85]. Otro factor a tener en cuenta es la pluralidad y las mutaciones, que sufrió el primer taoísmo a través de los siglos; ésto puede convertir la tarea de definir los parámetros de este sistema filosófico, en compleja. Existieron gran cantidad de escuelas taoístas de filosofía, sectas, maestros, variantes religiosas, y en no pocas ocasiones las ideas confucianas, taoístas, y

[84] PISU Renata, op. Cit. p.104: "El confucianismo no es una religión, en el sentido que nosotros damos al término, ni tampoco una filosofía, es decir, una disciplina en sí misma que se funda en la metafísica, la epistemología, la lógica y la ética. La ética, y sólo la ética, es el fundamento del discurso filosófico chino que desde sus orígenes ha hecho hincapié en la sociedad y en las relaciones humanas de forma que las diferentes escuelas de pensamiento (en especial el confucianismo) se han interesado y preocupado por la sociedad, no por el universo, por este mundo, y no por el más allá." Ha de tenerse en cuenta que la guerra civil que siguió a la caída de la dinastía Tang en 907, da lugar a un periodo de algo más de cincuenta años de fractura política que trajo a su vez una crisis de los valores confucianos, que no consiguieron lograr el fin del conflicto, por ello –y por otras causas-, la dinastía Song mezcla doctrinas de diferentes ámbitos, y el taoísmo es bien acogido en la corte.

[85] Para mayor detalle consultar la obra de REYNOLDS BEAL ACKER, William, *Some T'ang and Pre-T'ang texts on Chinese Painting*, Hyperion Press, Inc., Westport, Connecticut, 2ª edición 1979. Edición original en: E. J. Brill, Leiden, 1954.

budistas, se entremezclaron y enriquecieron mutuamente aun cuando las dos primeras estuvieron en franca confrontación por largos periodos.[86]

A estas alturas, ningún especialista en arte chino duda de que el taoísmo ha sido en verdad la influencia más decisiva y poderosa en el arte chino. Pero como toda manifestación humana, tiene sus luces y sus sombras y no se puede hablar fácilmente con pureza del taoísmo, ni creer que no ha sido "contaminado" con el tiempo por otras corrientes filosóficas, religiosas, o que no se ha transformado, como ya se adelantó algunas frases más atrás. No existe una única línea en muchos aspectos de la doctrina taoísta, ni un solo sistema estético[87], aunque sí un fin común y unas leyes de "calidad": los *Seis Principios,* que han sufrido pocas variaciones con el tiempo.

Otra manera de acercarse al origen de la pintura de paisaje en China, es hacerlo mediante el ideograma que define *paisaje*, que en chino se escribe con dos caracteres ideográficos: *shanshui*. Es muy significativo que esta palabra esté conformada por los ideogramas correspondientes a "montaña" y "agua", en ese orden, y no es casual: ambos expresan las dos raíces vitales del universo, porque la montaña es un puente entre lo divino y lo terrenal y es hospedaje del eremita, y el agua fluye por doquier como la savia que alimenta el *Tao*, multifacética, adaptable, vivificante. Los dos ideogramas recogen los elementos principales de la naturaleza, porque son las formas generatrices de la creación universal. La montaña, es el vínculo mayestático entre el cielo y la tierra, entre el hombre y las divinidades del más allá, y el agua, es como la sangre de la naturaleza que se abre paso por todas partes y que es omnipresente, líquido vital sin el que no es posible la vida. Binyon

[86] A este particular, se puede consultar ALLISON Robert E. ed., *Understanding the Chinese Mind, The Philosophical Roots,* Oxford University Press, 2ª ed. 1990, New York 1ª ed. 1989.
[87] Para una mayor ampliación de los conceptos taoístas, tanto en estética como en la doctrina en general, ver: CREEL Herrlee G., *What is Taoism?,* The University of Chicago Press, Chicago 1970. Y muy especialmente sobre arte: ROWLEY George, op. cit. en general.

explica así qué significa el término: “The Chinese word for «landscape» means «mountain-water picture» and suggests at once something more elemental. It is concerned with that which is solid and that which is fluid. The mountains are thought of as the flesh, and the streams as the blood, of a living organism.”[88]

Pero, ¿qué es lo que transforma en China a una hoja blanca de papel manchada de tinta negra en un codiciado y admirado trabajo?, ¿y por qué en ocasiones la simplicidad más absoluta en la ejecución del trazo, o una representación poco veraz se valora muy por encima del realismo, o de las leyes de perspectiva más obvias?, ¿qué anida en el interior de un paisaje chino para que emperadores y coleccionistas hayan pagado con generosidad -y con aprecio extremo- tales muestras de paisajismo? Las respuestas a estas cuestiones se atenderán en los apartados dedicados al arte taoísta del paisaje y a la figura del letrado. Quizá parezca que esta introducción nos centramos más en el arte chino, y así es por una razón: porque su contenido es mucho más ignoto para nosotros que el arte renacentista, o el arte romántico, con los que estamos en contacto perpetuo.

Retomando la relación taoísmo-pintura en China, vamos a tratar de plantear bien porqué su *pintura de paisaje es básicamente taoísta*, y empezamos parafraseando a Cheng:

> En China, de todas las artes, el lugar supremo lo ocupa la pintura. Es objeto de una verdadera mística, porque, para los chinos, el misterio del universo lo revela por excelencia el arte pictórico. En comparación con la poesía, la otra cumbre de la cultura china, la pintura, por el espacio originario que ella encarna, por los alientos vitales que suscita, parece más idónea, no tanto para describir los espectáculos de la creación, sino para participar en los «gestos» mismos de la creación. Fuera de la corriente religiosa, de tradición

[88] BINYON Laurence, *The Spirit…* op. Cit. p. 82: “La palabra china para «paisaje» significa «montaña-agua imagen» y sugiere al mismo tiempo algo más elemental. Está relacionado con aquello que es sólido y con lo que es fluido. Las montañas están pensadas como la carne, y los arroyos son la sangre, de un organismo viviente.”

> ante todo budista, la pintura en sí misma era considerada como una práctica sagrada.[89]

Es decir, primero encontramos que la pintura es el arte más importante de cuantos se practican en China, cuyas características iremos viendo en los siguientes capítulos; además advertimos que se da una conexión muy fuerte entre pintores taoístas, o artistas cercanos al taoísmo, y pintura de paisaje, porque ésta refleja la energía vital (*qi*), e incluso capta el *Tao* mismo, que son los dos preceptos más importantes del taoísmo, en los que confluye la máxima del taoísta: alcanzar la fusión con el *Tao* en una especie de experiencia mística. Y qué mejor manera de hacer partícipe al espectador de un estado de comunión espiritual con lo sobrenatural que a través de una pintura, que haya sabido captar semejante maravilla.

Aparte del devenir histórico del taoísmo en China, las primeras manifestaciones de la pintura de paisaje en este país están íntimamente ligadas al taoísmo, como nos lo explica claramente Gernet, a pesar de que el primer gran paisajista, Wang Wei (Mo Jie 699-759), es del siglo VIII:

> El interés otorgado a la naturaleza tal como aparece a través de las concepciones taoístas, residencia de inmortales, lugar santo en el que puede llevarse una vida libre y pura al margen de los compromisos del siglo, origina un enriquecimiento paralelo de las tradiciones poéticas y pictóricas. En los siglos IV y V, al lado de los personajes de la tradición letrada o taoísta, de los genios y demonios, y de las escenas de interior de los palacios, aparecen los paisajes de montaña. La pintura de paisaje, dominada por los temas y concepciones del taoísmo, conservando todavía el recuerdo de sus concomitancias con la magia pero respondiendo ya a preocupaciones propiamente estéticas aparece pues, en China, más de un milenio antes de la época en que, dentro de un contexto muy diferente, se desarrollará en Europa.[90]

[89] CHENG, op. cit., p. 11.
[90] GERNET Jacques, *El mundo chino*, Crítica (Serie Mayor), 1ª ed., 1991 Barcelona, p.182.

Existen muchos estilos de paisajismo en la historia del arte chino, los cuales difieren a veces del estilo taoísta. La pervivencia y éxito del estilo taoísta está enraizado en su aspecto existencialista, filosófico, reflexivo, "La solidaridad profunda, íntima, entre el hombre y la naturaleza, el sentido del orden natural, cíclico, de la vida universal, permanecerán también como otra de las características permanentes del pensamiento chino, que marcará para siempre su cultura, su filosofía y su arte. La pintura china será sobretodo la pintura del paisaje."[91]

La pintura de paisaje taoísta se basa en las enseñanzas taoístas aplicadas al arte. El taoísmo fue un movimiento dual: filosófico y religioso, y tuvo una gran profundidad espiritual que arraigó con fuerza entre los artistas y literatos más puristas, o en aquellos de carácter reflexivo, dados al aislamiento y al retiro por sus convicciones taoístas, o budistas *chan*[92]*.* Como ya se ha señalado, el pensamiento filosófico taoísta (separado de su vertiente popular como religión), no tuvo el mismo seguimiento que el budismo o el confucianismo dentro de la sociedad china, pero su presencia en el arte impregnó indeleble y continuadamente las grandes obras de la pintura, así como de la literatura. Es el movimiento pictórico más importante y representativo del arte chino hasta nuestros días.[93]

Ahondemos más en las razones que convierten a la pintura de paisaje en China, de un motivo plástico más, desde sus inicios (222-589, periodo de las Seis dinastías), a un

[91] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p.30.
[92] El *Chan*, rama del budismo que se desarrolla en China, está explicado con más detalle en el capítulo **1.1.2.4.**, que está dedicado a este tema.
[93] Para más información sobre taoísmo y arte, ver: PONTYNEN Arthur, *The Early Development of Taoist Art*, The University of Iowa, Iowa city, Iowa, EEUU 1983, thesis degree, y LEE POLLOCK Nancy: *Landscape Representation in China in the Cultural Context of the Early Han Empire*, thesis degree, University of Oregon, sep. 1977. Para una visión del taoísmo en la China actual ver: LAGERWEY John, *Le continent des esprits. La Chine dans le mirroir du taoïsme,* La Renaissance du Livre (Voyages Intérieurs), 1ª ed., 1991, Bruxelles.

codiciado bien poco antes de la dinastía Song: 1) su capacidad para plasmar mediante su representación los estados de ánimo del artista, íntimamente relacionados con la naturaleza, 2) la captación del *qi,* residente en todo el universo que refleja el artista en la obra, 3) y una empatía con el espectador, que participa de esta tarea y ennoblece su espíritu mientras la lleva a cabo.

El artista, *apóstol de la naturaleza*, guardián de los preceptos de rectitud y convivencia con el medio, traslada a la pintura lo que el chino anhela encontrar en la contemplación de la obra: el *Tao*, fundirse con él, embeberse de la fuerza motriz del *qi* que todo lo impregna, deleitarse con la visión de la naturaleza, y por supuesto, en otras instancias, poseer una hermosísima pieza de arte que va a generarle momentos de placer estético; para algunos clientes, también supondrá la adquisición de un status social determinado.

Es tan vasta la impronta del paisaje en China, que éste va a ser considerado siempre el más alto tema a representar dentro de la pintura, sin llegar a cansar; su sociedad no se sacia por la repetición de la temática, como tampoco lo hacía occidente de los temas religiosos.

La labor del pintor de paisaje en la antigua China era importante porque era trascendental. La pintura realizada iba a ser "degustada" por alguien que participaría de esa íntima comunión con el *Tao*, en un momento o momentos, profundos, de compenetración con la pintura, de generosa acogida. El artista lleva al papel un regalo íntimo y seductor, una invitación silenciosa a fundirse con el *Tao*, a interpretarlo. Y no sólo éso, para la destacada clase de los comerciantes que no tuvo un papel emergente hasta la dinastía Song del Sur, la adquisición de pinturas de esta índole era una manera de equipararse, en categoría, a la

gente culta. Los comerciantes contaban con el descrédito y la baja estima de las clases letradas porque se consideraba que su forma de enriquecimiento era demasiado rápida, y que eran personas ignorantes. En una sociedad en la que los valores culturales gozaban de una inusitada estima, la pintura de paisaje se convierte en vehículo de categorización social, al igual que el mecenazgo de las artes.

Ahora bien, no se ha comentado un aspecto decisivo del arte de la pintura de paisaje en China que afecta en gran medida al artista: la capacidad mágica que se le atribuyó a éste en las primeras etapas de desarrollo del arte, por su conexión con los ideogramas y con las ceremonias chamánicas que empleaban tales ideogramas para consultar a las fuerzas sobrenaturales, en un ambiente teúrgico, "For the ancient Chinese, painting, like the diagrammatic emblems (*hsiang*) of the Book of Changes, was invested with the magic power of creation. The painter's goal was to participate in the dynamic energies and transformations of creation, rather than to fashion a mere counterfeit of nature. Painting must invoke and capture reality."[94]

Se trae a colación a Van Briessen, para quien en igual medida los inicios de la pintura mural en Europa son mágicos, pero según él: "In a comparison between Chinese and western painting, the unity of technique and idea in the former becomes more obvious. Western art lost its magical elements at an early date because of the influence of

[94] FONG Wen C., et alt, *Images of the Mind. Selections from the Edward L. Elliot Family and John B. Elliot Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum,* Princeton University Press, 1984, p. 4: "Para los antiguos chinos, la pintura, al igual que los emblemas diagramáticos (*xiang*) del Libro de los Cambios, estaba investida con el poder mágico de la creación. El objetivo del pintor era participar en las energías dinámicas y en las transformaciones de la creación, todo menos hacer una simple falsificación de la naturaleza."

Christianity. It is true that certain aspects of the supernatural continued to be expressed, but only insofar as they had been transfused into the body of Christian thought."[95].

Esta diferencia entre la pintura de ambas civilizaciones, explica por qué el pintor chino hereda de las leyendas antiguas alrededor del artista un cierto halo de misterio y de sobrenaturalidad, que aún en el siglo X seguía teniendo un especial vigor en China y que culminaría con la figura del artista taoísta, que vive en las montañas y trabaja para alcanzar el *Tao* y reflejarlo en su obra. De hecho, esa capacidad de aprehender lo "mágico" se manifiesta depuradamente en la pintura de paisaje –por influencia evidente del taoísmo-, y en el artista que lo ejecuta, no ya como magia sino como revelación del espíritu o aliento primordial (*qi*) que subyace en la naturaleza y que es trasmutado al papel por esa especie de sacerdote del arte, que es el pintor. El artista eleva el alma del espectador, lo conecta con la esencia de las cosas, diríase que con el mundo de las ideas platónico, y además mejora su espíritu: "La pintura perfecciona la cultura, rige las relaciones humanas y explora el misterio del universo. Su valor iguala al de los seis cánones; y, como la rotación de las estaciones, regula el ritmo de la naturaleza y del hombre."[96]

Esta cualidad mística del artista chino, se puede matizar con las palabras de Estela Ocampo cuando habla de algunas de las características del arte chino, en general: "Dos ideas de entre las que acabamos de exponer nos interesa retomar. La primera es que los pensadores chinos, en la elaboración de los conceptos fundamentales de la estética, beben en la fuente de la cosmología y atribuyen a las prácticas artísticas un importante papel en el

[95] VAN BRIESSEN Fritz, op. Cit. p. 27: "En una comparación entre la pintura china y la occidental, la unidad de técnica y de idea en el primero se hace más obvio. El arte occidental perdió sus elementos mágicos muy al principio por la influencia del cristianismo. Es cierto que determinados aspectos de lo sobrenatural continuaron siendo expresados, pero solo en la medida en que habían sido transferidos a la doctrina del pensamiento cristiano."

[96] Palabras de Zhan Yanyuan siglo IX, citado en Cheng, op. Cit. p. 41.

logro de la armonía entre el Hombre y el Universo. La segunda es que estos principios estéticos, derivados de la cosmología, se aplican a cualquier forma de arte indistintamente y colocan la actividad artística en el ámbito de lo trascendente."[97]

En lo anteriormente expuesto se corrobora que hablar de *pintura de paisaje* en China es hablar del *gran arte*, de su mayor manifestación creativa, aunada a la caligrafía, la cuál se suele hallar inserta en las obras pictóricas. Si bien el ingenio oriental brinda magníficas modalidades artísticas realizadas en materiales de gran calidad y esmerada terminación (bronces, jades, porcelanas, lacas, etc.), es la pintura de paisaje la que descuella entre todas por su elevada categoría espiritual. Esta clase de pintura posee una serie de cualidades merecedoras del mayor de los aprecios para el chino culto, cualidades que forman parte del corpus filosófico religioso taoísta. Además: "El agua, las montañas, el viento, el paso del tiempo y la fugacidad de la vida, los cambios de las estaciones y los estados de ánimo, esto es lo que hallamos tanto en la poesía como en la pintura china, artes ambas que reflejan mejor que cualquier otra el espíritu de esta cultura [la china]"[98]

En general, las manifestaciones artísticas de China no están emparentadas con el taoísmo en el mismo grado que la pintura, porque obedecen a una intencionalidad distinta, y se hayan más cercanas a las ideas confucianas[99] de orden y control, "El arte de China reflejará estas características: no es antropomorfo como el nuestro occidental; en él se refleja la naturaleza, pero una naturaleza ordenada, razonable y respetuosa. [...] Dicho arte será esencialmente intelectual, confuciano, de un gran refinamiento, y tendrá su belleza

[97] OCAMPO Estela, *El infinito en una hoja de papel,* Icaria Antrazit, 1ª ed. noviembre 1989, Barcelona, p. 62.
[98] MAILLARD Chantal, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo,* Akal-Hipecu, col. Historia del pensamiento y la cultura nº 2, Madrid 1995, p. 62.
[99] Para una comparación entre el taoísmo, el confucianismo de Mencio, y otros movimientos filosóficos en China, ver: WALEY Arthur: *Three Ways of Thought in Ancient China,* Standford University Press, Standford, California, 1982.

propia. Felizmente, de vez en cuando surgirá un genio que cambiará todo y escandalizará; obedecerá a la extraña atracción hacia el retiro en la montaña, hacia la contemplación de la naturaleza, de origen taoísta y budista, y fuente de numerosas obras de arte de un poder de sugestión estética extraordinaria."[100]

Lo que el artista taoísta intenta reflejar posee una connotación espiritual tan fuerte, que ninguna otra muestra de arte china puede igualársele, y por todo ésto la pintura de paisaje que tenga tras de sí una intencionalidad superior, contemplativa, de aprehensión del *Tao*, o del *qi*, será la que goce del más alto respeto.[101]

Es más, una aproximación a las mejores obras de paisajismo chino, haciendo una profunda lectura exegética de ellas, nos lleva siempre e irremediablemente al taoísmo. El taoísmo no puede ser mejor reflejado e interpretado, pues en la pintura de paisaje todos los símbolos, los contenidos filosóficos – religiosos, y lo que es más, la esencia misma de las cosas -revivida a través del arte del pincel-, tienen lugar. Un simple trozo de papel se convierte en el estremecedor vehículo del *Tao*, del *qi* que fluye desde y hacia todas las cosas y que es capaz de permutarse en tinta para finalmente reaparecer en el alma del espectador extasiado.

La idea del anacoreta taoísta, retirado en las montañas, y de las virtudes asociadas a éste, o a los principios confucianos, está presente en gran medida, de una manera u otra, en las biografías de numerosos pintores chinos de la antigüedad. Muchos de ellos pertenecen a la tradición del artista letrado o *wenren*, y por esta razón, tal y como se advierte en el índice

[100] RIVIÈRE Jean Roger, *Arte de la China*, Summa Artis, Historia General del Arte, tomo XX, Espasa Calpe, 1989, 5ª ed. (1ª ed. 1966) Madrid, p.14.
[101] Se puede leer algo más sobre la relación entre pintura y religión en China, en: DELAHAYE Hubert: « Les premières peintures de paysage en Chine: aspects religieux », en: *Publications de l'école française d'Extrême-orient*, volume CXXIX, pp. 7 a 125.

de esta tesis, uno de los capítulos está dedicado a los paralelismos entre la figura del artista letrado en China, con la del humanista en la Italia renacentista, y la del artista romántico.

Los autores chinos objeto de estudio son en primer lugar pintores declarados abiertamente taoístas, o simpatizantes, o artistas influenciados por el taoísmo, y/o por el budismo *chan*. Lo cierto es que es casi imposible aseverar que un paisajista chino de la antigüedad, no trabaje en algún grado bajo el influjo del taoísmo. Es difícil delimitar hasta dónde llega la presencia del taoísmo en la obra de ciertos autores; no cabe duda de que todos aquellos que han pasado a la posteridad como grandes maestros, generalmente fuera de los círculos demasiado académicos, son susceptibles de entrar en esta categoría de pintores de corte taoísta porque es inadmisible desligar su estética y su producción de tal corriente filosófica. Ni siquiera sería justo aislar a los pintores más academicistas de la impronta del taoísmo, porque tan sólo a nivel plástico y formal, su pintura está irremediablemente imbuida de la estética taoísta.

Como se verá en el presente trabajo, los *Seis Principios* que regulan desde cientos de años la pintura china de paisaje, perviven con energía a través de las distintas dinastías que han regido China, y ningún pintor de categoría puede ser destacado como tal si su arte carece de tales principios.

Una vez que estemos familiarizados con los *Seis Principios* será más sencillo tratar de identificarlos en una obra paisajística, o constatar cuándo una pintura de paisaje contiene los elementos necesarios para ser considerada una obra maestra. Como decíamos atrás, la barrera entre pintura taoísta purista o no, es ambigua, y no siempre se puede hablar de una escuela de pintura taoísta o de artistas taoístas; la sociedad china era mucho más compleja y heterogénea, y a grandes rasgos las virtudes que se asociaban a los artistas fueron

siempre las mismas, independientemente de si eran seguidores del taoísmo o no. Esto no quiere decir que no existiera un exponente perfecto, al menos en teoría, de lo que debía ser un artista taoísta. Descripciones en este sentido pueden ser encontradas en los textos antiguos, y veremos algunas de ellas en el capítulo dedicado a la figura del artista letrado.[102]

No conviene magnificar al artista, rodeándolo de una aureola de perfección, pues como en cualquier otro lugar, en China se dieron toda clase de personalidades artísticas de perfiles irregulares. Sí hay que matizar que la pintura llevada a cabo por pintores oficiales de la corte, imbuidos del estilo más académico, pasó a la posteridad como correcta en la técnica mas desprovista del aliento vital del gran arte taoísta (hay que recalcar que varios de los artistas más famosos del arte chino pertenecieron en algún momento a la academia imperial). Y es la falta de espíritu, la omisión del primer canon estético en una pintura china (transmutar las esencias de los elementos de la naturaleza en el papel con la mayor energía o *qi* posible), lo que condenaba automáticamente a la obra al ostracismo.

El pintor chino de la época Song (960 – 1279), en la que se da la *Edad de Oro de la pintura paisajística*, alcanza una técnica y un concepto estético pasmosos respecto a sus contemporáneos europeos. Expresión, rapidez, simplicidad, todo ello ya tenía lugar en el siglo X de nuestra era en China, incluso antes (siglo VIII), a través de la obra de los monjes *chan*. En la actitud china ante el paisaje late un inusitado respeto por la naturaleza donde el artista es consciente de formar parte de un todo, de ser una criatura más en esa especie de microcosmos que es la tierra. Y debido a ésto, el pintor aprende a "sentir" como un árbol,

[102] Para una interesante comparación entre la figura del sabio y del hombre virtuoso según el taoísmo –la sencillez, la humildad, etc.-, y la expuesta por Platón, Aristóteles, y otros filósofos occidentales, ver: *Lao Zi* (*El Libro del Tao*) trad., prólogo y notas de Juan Ignacio Preciado Ydoeta, ed. Bilingüe, Clásicos Alfaguara, 9ª ed. mayo 1995 (1ª ed. mayo 1978), Madrid, pags. 222 a la 229.

como una brizna de hierba, y "trasladar sus esencias", su espíritu, al papel, todo ello con una expresividad magnífica.

La pintura de paisaje posee para el chino una condición casi catártica: "Los pintores T'ang [Tang] y, sobretodo, los Sung [Song], forman en la historia del arte uno de los mejores ejemplos de un aspecto de aquel que lleva al hombre a la búsqueda de sí mismo. La contemplación activa y esos paseos metafísicos llevan al espectador más allá de las montañas, las cascadas, los bosques, los ríos y las nieblas. Al otro lado de los paisajes de ensueño, el hombre se encuentra consigo mismo en el centro del universo."[103] Hay que tener presente que el pintor taoísta no intenta representar la realidad tal cual es, pretende liberarla de los "contaminantes" sociales y llevar a cabo una percepción lo más pura posible de lo que está visualizando, por ello la captación de la esencia es más importante que la remisión exacta al modelo original.

Y veamos qué nos dice Cahill para introducirnos en la *pintura Yuan*, que también se trata en esta investigación:

> The central phenomenon in painting of the period, at least in art-historical retrospect, is the emergence of the literati-amateur movement as the dominant force. Several factors underlie this development. The Imperial Painting Academy, which throughout the Southern Song had followed the aesthetic directions established by Emperor Huizong, joining high technique with poetic or other literary content, did not survive the dynastic change; artists who continued in this vein in the Yuan were, on the whole, minor figures. The political unification of south and north made it possible for the southern literati, notable those of the Jiangnan, or Yangzi delta, region, to rejoin the scholar-amateur tradition of painting as active participants.[104]

[103] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 81.

[104] AAVV, *Three Thousand Years of Chinese Painting,* Yale University Press - Foreign Languages Press , 1ª ed., 1997, New Haven & London, Beijing , p. 140: "El fenómeno central de la pintura del periodo, por lo menos desde una retrospectiva artístico – histórica, es la emergencia del movimiento de los literatos aficionados como fuerza dominante. Varios factores subyacen en este desarrollo. La

La pintura de paisaje en China nace pronto, alcanza su pico creativo en la época Song (960 – 1279), y se mantiene activa hasta la última dinastía china (Qing 1644 - 1911). Como esta investigación tiene su núcleo en la pintura de paisaje taoísta, hace del periodo Song, protagonista, junto a la siguiente dinastía[105], la Yuan (1280 – 1368), por su cercanía estética, artística y temporal, así como por la notable presencia de artistas literatos o *wenren,* cuya obra es uno de los pilares de la pintura de paisaje en China (también se tocan tangencialmente ciertas figuras aisladas de la dinastía Tang por ser los precursores de la pintura de paisaje como género independiente). La historia del género paisajístico en China es tan extensa, que hacer una labor de recopilación de datos y de movimientos demandaría muchas hojas, y lo que interesa es centrarnos en un tipo de pintura concreta.

Hemos tocado un aspecto práctico de la tesis al referirnos a las dos dinastías chinas objeto de estudio: igualmente, es necesario establecer unos límites en los periodos europeos a tratar; se ha partido del Renacimiento y se ha finalizado en el movimiento romántico, evitando tocar a los artistas impresionistas por su cercanía declarada con el arte oriental, en especial a través de la influencia de la estampa japonesa (Ukiyo-e) en su trabajo.

Además, no se tratará a todas las figuras del paisajismo europeo y chino, sino sólo a aquellas que realmente conecten con el tema del taoísmo, de alguna manera. Además de

---

Academia Imperial de Pintura que a través de los Song del Sur había seguido las directrices estéticas establecidas por el emperador Huizong, uniendo una gran técnica con poesía o con otros contenidos literarios, no sobrevivió al cambio dinástico; los artistas que continuaron en esta línea bajo los Yuan, eran en general, figuras menores. La unificación política del sur y del norte hizo posible para los literatos del sur, destacando aquellos del Jiangnan, o de la región del delta del Yangzi, reintegrarse a la tradición del letrado aficionado de pintura como participantes activos."

[105] No nos olvidamos de las breves dinastías intermedias entre la Song, y la Yuan: Liao (916 – 1119), y Jin (1115 – 1234), aunque se suelen omitir al hablar de pintura, y mantener la atención focalizada en Song, y Yuan.

reducir de esta forma los parámetros artísticos a una estética muy determinada, la taoísta, se intenta evitar divagar, o hacer extensible el trabajo a artistas y a movimientos artísticos europeos y chinos que, aún siendo relevantes, no son foco de interés ni tienen conexión importante con la temática a desarrollar.

En consecuencia, no se va a exponer en detalle a los artistas del paisajismo europeo que estén fuera de la órbita a investigar: es el caso de Hobbema, Ruysdael, Poussin, Rosseau, Lorrain, por nombrar algunos de los más famosos. Todos ellos son paisajistas reconocidos y de peso, y se traerán a colación sólo en lo que atañe al capítulo sobre el desarrollo del paisajismo europeo, y con brevedad, para así centrar los esfuerzos en las figuras realmente decisivas en los paralelismos a estudiar.

En el caso chino, el hecho de que se hable con más detalle de la dinastía Song reside en una necesidad de referir más extensamente las características de dicho periodo por ser considerado, puesto que ha sido expuesto ya así, como el momento culminante del arte del paisajismo chino, en el que se establecen las bases duraderas de la pintura de paisaje: sus razones, su finalidad, su categoría social, su aspecto espiritual, la figura del letrado, y mucho más. Además se trata de una dinastía estrictamente china, a diferencia de la siguiente dinastía, la Yuan, encabezada por los mongoles,[106] con todo lo que supuso tan dramático cambio para el pueblo chino. Se insiste en que no por ello se deja de lado a los magníficos artistas Yuan.

Sin embargo es bueno citar el asentamiento de un cambio, ya gestado en la dinastía Song, que se produce en este periodo Yuan como dice Fahr-Becker: “Si en la época Song

[106] Para más información sobre el patronazgo artístico durante la dinastía mongol ver: WEIDNER Marsha Smith, *Painting and Patronage at the Mongol Court of China 1260 – 1368*, thesis degree, University of California, Berkeley, 1982.

era importante el ambiente de un paisaje, la representación del contenido de un concepto, ahora predominaba el estado de ánimo del pintor. El concepto intelectual de pintura se traslada de lo representado a la persona que representa. El pintor, su individualidad, pasa al primer plano en su elaboración del motivo del cuadro."[107]

Becker añade más adelante sobre los cuatro maestros Yuan, que son tenidos por los más ilustres artistas de esta dinastía: "Todavía tiene vigencia lo que escribió acertadamente Sirén: que desde el punto de vista estético todos ellos eran «románticos», desde el punto de vista técnico eran «expresionistas» o «escritores de ideas» (*xie yi*), pero todos ellos, por su utilización del pincel y la tinta china, se deben calificar de individualistas." [108]

En la dinastía Yuan eclosionan magníficos artistas paisajistas imposibles de obviar. La cantidad de obras maestras de la pintura de paisaje durante este periodo es abrumadora. Para complementar un poco la información sobre el paisajismo Yuan se acude a Sirén: "The general tendencies of Yüan painting may be said to have been on the one hand, a rather conservative traditionalism, which now as before was supported by officialdom, and on the other, a subjective romanticism cultivated by the hermit scholars and painters, and based on the ideals of the landscape painters of the Northern Sung period."[109].

Hay una dinastía china que no nos interesa tocar a pesar de ser comentada por varios expertos como ejemplo de paralelismos en la obra paisajística: la Tang (618 – 907). En efecto existe un parentesco plástico notorio entre buena parte de los paisajes de este

[107] FAHR-BECKER Gabriele (ed.), *Arte asiático*, Könemann, 1 ed., 2000, Barcelona, p. 174.
[108] Ibíd. p. 177.
[109] SIRÉN Osvald, *The Chinese on the Art of Painting,* Schocken Books Inc., 5ª ed. 1976 (1ª ed. 1963) (edición original de Henri Vetch, Peiping 1936, p. 109 : "Las tendencias generales de la pintura Yuan puede decirse que por un lado han sido de un tradicionalismo conservador -que tanto ahora como entonces era mantenido por la burocracia-, y por otro lado de un Romanticismo subjetivo cultivado por los letrados y pintores ermitaños, y basado en los ideales de los pintores de paisaje de la dinastía Song del Norte."

periodo oriental, incluso anteriores, que se relacionan visualmente con muchos trabajos italianos de los siglos XIV y XV. Ya que nuestro trabajo se centra en la pintura de paisaje taoísta asentada y tipificada por los *Seis Principios*, a partir de la dinastía Song, debemos omitir los estudios relativos a periodos anteriores, eso sí, dejando mención de su existencia, para poder mantener un margen de trabajo más limitado, y no perdernos en las transformaciones plásticas que sufre el paisaje chino antes de la explosión de la pintura taoísta de paisaje.

Los estudios comparativos de estética china y europea se han centrado masivamente en las semejanzas entre la pintura italiana del Renacimiento, e incluso del Quattrocento, con la pintura china y muy especialmente con la de la dinastía Tang, como decíamos en el párrafo anterior, o con las escuelas más tradicionales. Esto es evidente e inevitable, puesto que el trabajo más laborioso, realista, colorista, hierático, y plano de la estética Tang, casa perfectamente con el italiano anteriormente mencionado. Es más, buena parte de los artistas europeos comentados por estudiosos del arte chino, destacados como productores de obras similares a las de la pintura china, poseen en realidad grandes conexiones plásticas con esta pintura de paisaje más antigua, la de la dinastía Tang, cuando las maneras arcaicas de paisajismo dominaban el arte chino, en las que éste todavía no ostentaba un sitio independiente como género.

La teoría Tang del arte del paisaje que han legado los chinos para la posteridad no se puede emplear como apoyo en esta tesis pues, aunque son textos destacados, las ideas emanadas de tales escritos no se habían propagado en la sociedad oriental, ni el paisajismo había alcanzado su cima, ni gozaba el artista del estatus que alcanzaría en la dinastía Song, a pesar de ciertas figuras aisladas, como Gu Kaizhi.

Damos casi por finalizada esta extensa pero necesaria introducción, y a continuación vamos a acometer un añadido importante, que tiene la intención de solventar cualquier duda respecto a la posible influencia de la pintura china en Europa.

ALGUNOS COMENTARIOS DE LOS EUROPEOS SOBRE PINTURA CHINA . RESEÑA DESDE EL SIGLO XVII HASTA EL SIGLO XIX.

En este apartado la información se centra en la imposibilidad de que la pintura china conocida en Europa pudiera haber ejercido influencia significativa en la occidental. Esta tarea es un poco compleja, pues de ella surge la necesidad de demostrar que, si llegaron pinturas de paisajes chinos a manos de artistas occidentales, nunca fueron objeto de buena valoración y, si tuvieron algún peso, fue muy escaso. En realidad, no es posible discernir al cien por cien si todas las obras pictóricas europeas vistas en esta tesis han sido influidas o no en algún grado por el estilo chino, porque la presencia de mercancía china en Europa y el advenimiento de la *chinoiserie*[110] son dos hitos en el desarrollo del arte europeo de gran relevancia, aunque se refieran a otras áreas del arte.

Sin embargo, este trabajo se apoya en la opinión de expertos en la materia, y en referencias históricas, para defender una de las hipótesis de esta investigación: que la poca pintura de paisaje china que pudiera haber sido adquirida en Europa antes del siglo XIX, jamás tuvo un eco relevante en el paisajismo europeo por las razones que se expondrán más adelante. Además se desechan o descartan aquellos paisajistas europeos de los que se

[110] Para más información sobre *chinoiserie* ver: *The Westward Influence of the Chinese Arts. From the 14th to the 18th Century,* A Colloquy held 26 to 29 June 1972, Colloquies on Art & Archaeology in Asia Nº. 3, University of London, Percival David Foundation of Chinese Art, School of Oriental and African Studies, editado por William Watson, 2ª ed. 1976 (1ª ed. 1973).

sospecha, o en los que se ha demostrado una conexión con el arte chino, como es el caso de Alexander Cozens (c. 1700 – 1786), de quien se hablará en otro capítulo.

Pero ¿por qué los europeos fueron incapaces de degustar desde el principio del exquisito manjar de la pintura china?, lo aclara Dawson:

> Hay varias razones por qué la pintura [china] tardó en captar el interés de Europa en relación con los productos del arte chino. En primer lugar, la pintura exige indudablemente una verdadera comprensión de la cultura china para ser apreciada debidamente. Hasta que se entienda plenamente la visión del mundo que representa, la obra del pintor chino parece demasiado tranquila y carente de pasión para el observador occidental. Hasta que se aprecia la actitud del pintor chino, su arte puede parecer reiterativo e incluso plagiario. En segundo lugar, la pintura china no tenía el atractivo de algo completamente nuevo, como las porcelanas y las lacas, y para los ojos europeos no era sino una tentativa fallida de hacer lo que los europeos podían hacer mucho mejor. Además, los chinos han conservado con celo sus verdaderas obras maestras, lo cual es muy natural [...] Y finalmente, el olvido original de la pintura china puede atribuirse en parte al hecho de que los misioneros jesuitas tenían un fuerte motivo para ensalzar la pintura europea y menoscabar los logros de la china: si lograban suscitar el interés de los chinos en la pintura europea, podrían utilizar copias de las grandes obras maestras religiosas para propagar la fe.[111]

Se pueden ampliar las razones de las reticencias europeas a la hora de valorar la pintura paisajista china. Todos los comentarios actuales relativos a esta circunstancia abogan por la misma opción: el desprecio por la pintura china se debe a sus características plásticas, como se constatará en las peyorativas opiniones legadas desde siglos atrás por comentaristas europeos, que serán expuestas en breve. Se observa que en contraposición con la porcelana, o la seda, u otras muestras del ingenio del arte oriental, las pinturas de

[111] DAWSON Raymond, *El camaleón chino. Análisis de los conceptos europeos de la civilización china,* Alianza editorial, El libro de bolsillo nº 271, 1ª edición Madrid 1970, p. 165.

paisaje que pudieron llegar a Europa se encontraron con dos problemas para ser bien consideradas: por un lado, eran trabajos de baja calidad.

La idea de vender fuera del País del Centro (China), a unos “bárbaros”, obras importantes del gran arte del paisaje, era casi impensable. La falta de formación del comprador –el absoluto desconocimiento de los preceptos taoístas que afectan a la pintura, más la barrera idiomática para apreciar las poesías caligrafiadas que acompañan a los paisajes-, le impedía partir de un baremo estético correcto para discernir qué trabajos valían la pena, y en qué consistía la pintura china de paisajes.

Por lo general los paisajes más académicos, realistas y minuciosos, en formatos reducidos o en abanicos, alejados de la aceptación de los grandes críticos chinos, fueron los que pudieron gozar de cierta bienvenida entre los clientes europeos. La mención a tales trabajos es realmente mísera, y no así los comentarios relativos a la porcelana, a la seda, o a otros productos chinos.

Aquellos paisajes cuyas connotaciones espirituales y calidad plástica los hacían superiores al resto, no podían traspasar las fronteras chinas fácilmente por la categoría que tenían, por la baja disponibilidad a la venta, o por el precio que ostentaban, y esto último sería algo incomprensible para el occidental que juzgaba de manera tan baja la pintura oriental. Occidente carecía de los valores chinos para comprender mínimamente su contenido filosófico, alegórico, y espiritual. Y es que la ignorancia de las leyes plásticas y estéticas que presiden la pintura china, sobretodo en lo tocante a la perspectiva, desvirtuaba por completo la correcta percepción de estos trabajos, y el occidental no podía menos que concluir que, semejantes ejemplos, eran penosos ejercicios en los que el correcto

planteamiento de la perspectiva y el volumen no tenían cabida, demostrando la pobreza de los mismos a favor de la excelsa pintura europea.

> La pintura china se dio a conocer entre los europeos primero a través de la decoración pintada de las porcelanas, medio muy limitado en cuanto a temática, estilo y calidad artística, lo que sólo proporcionaría una tosca impresión de los verdaderos logros de ésta.
>
> La incompleta información que llegaba a Europa sobre ella y el fracaso de los europeos al juzgar la misma en base a sus propias normas daría origen, aunque reconocían que los chinos eran buenos pintando pájaros y flores, a un desprecio generalizado por su arte. [...]
>
> Dada la negativa percepción de la misma, no sorprende que su impacto entre los grandes pintores europeos fuera superficial y limitado. Aunque porcelanas chinas aparecen representadas en algunos bodegones de la pintura holandesa del siglo XVII, dando testimonio del comercio holandés con el lejano Oriente y el gusto y poder de esos coleccionistas, no por ello la pintura de bodegón holandés estuvo influenciada por el estilo de la pintura china.[112]

Las muestras de paisajismo que llegaron a Europa procedentes de China debieron ser básicamente decorativas. Se puede afirmar, basándose en los juicios artísticos que han sido revelados por diferentes europeos acerca de la pintura china, que entre todas las manifestaciones del genio creador oriental, la que menos atraía a los occidentales era precisamente ésta por su simpleza de dibujo y color, su falta de realismo, y su lenguaje iconográfico ignoto.

Así pues, a ojos de los coleccionistas de arte en Europa, la pintura china fue tomada como un simple dibujo, como una mala copia del natural, que nada podía hacer frente a las grandes obras paisajísticas europeas plenas de colorido y perspectiva, y del verismo tan estimado durante siglos y siglos, “Durante mucho tiempo las pinturas chinas de los Ts’ing [Qing], que eran, de hecho, las más asequibles a los europeos, fueron consideradas como

[112] SANTOS MORO de, Francisco, *Imágenes de China,* Museo Nacional de Antropología, catálogo, Madrid 1997, p. 15

curiosidades de dibujo poco hábil, de las que se apreciaba [sólo] la riqueza de su carácter anecdótico. Se ignoraban las grandes obras de los siglos precedentes, y los jesuitas instalados en la corte imperial hicieron cuanto estuvo en su mano para modificar los *errores* de perspectiva y enseñar a los chinos a *poner sombras*"[113], como se puede observar en las palabras del padre Mateo Ricci (llamado en chino Li Matu: 1552 – 1610, y que vivió en China desde 1601), que es la referencia peyorativa más antigua que se conoce sobre la pintura china, extraído de su diario:

> Los chinos son un pueblo muy aficionado a la pintura (de la que se sirven mucho en sus obras de arte), pero no pueden compararse a los pintores europeos, y menos aún en la talla de imágenes o la fundición de las mismas. Embellecen las bóvedas y arcos magníficos con figuras de hombres y animales, y adornan sus templos con simulacros de falsos dioses y campanas de bronce. Y si no me engaño, este pueblo, por otro lado tan ingenioso, me parece grosero en este arte, tanto más cuanto que no han tenido jamás relación alguna con los extranjeros a fin de que les ayudaran en este arte, que en otras cosas no cede en nada a las demás naciones. Ignoran lo que es hermosear las pinturas al óleo ni los sombreados, por lo que sus obras pictóricas parecen más muertas que vivas.[114]

La tan cacareada ética china, el valor confuciano, y la aparente incorruptibilidad del gobierno chino que los bienpensantes jesuitas se ocuparon de promocionar desde su llegada

[113] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 538.

[114] *Viaje por la China imperial*, selección de Jordi Groh, ediciones Abraxas, 2000, Barcelona, págs. 70 y 72. Tenemos otra traducción de Rivière, en op. Cit. p. 561: "Los chinos, aún siendo muy amigos de la pintura, no pueden, sin embargo, alcanzar a nuestros artistas, y les falta mucho en la estatuaria y en el arte de fundir [...] No saben pintar al óleo, ni dar sombras. Sus pinturas son muertas y sin nada de vida.". Hay una tercera versión, por parte de Dawson, en op. cit. p. 164: "Nada saben del arte de pintar al óleo o del empleo de la perspectiva en sus cuadros, de lo que resulta que sus obras más se parecen a lo muerto que a lo vivo". También es citado en inglés por Sullivan en su obra *The Meeting...* op. cit. p.43: "The Chinese use pictures extensively even in the crafts, but in the production of these and especially in the making of statuary and cast images they have not at all acquired the skill of Europeans. They know nothing of the art of painting in oil or the use of perspective in their pictures, with the result that their productions are lacking any vitality."

a territorio chino, salvo excepciones[115], caería con el tiempo ante una de las razones más sorprendentes: "All this, however, was bound to produce a reaction among the watch-dogs of religious, especially of Catholic, orthodoxy. To admit that the heathen Chinese, guided only by the light of nature, had been able to attain the best ethics and the best government in the world, was to cast doubt upon the indispensability of the Christian teaching and of the guidance of human affairs by the Church."[116]

De esta manera, lo que en principio fue una empresa evangelizadora, se transformó en un profundo malestar al comprobar que los resultados de su gestión propagandista habían creado elementos de apoyo para el "ateísmo" chino, hecho del que se percataron los propios religiosos de la orden en el siglo XVII, provocando en la centuria venidera una gran reacción en contra de la filosofía y de la política china por parte de la misma iglesia. Ello dio pie a enconados enfrentamientos entre defensores y detractores del pensamiento chino, y alguno que otro pagó por ello.[117] Lovejoy hace un interesante rastreo de las noticias europeas publicadas en favor del arte de la jardinería china, como elemento de peso en el desarrollo del Romanticismo occidental[118], noticias que comienzan con los comentarios de los jesuitas afincados en China.

---

[115] Es el caso del padre Adriano de las Cortes, jesuita aragonés que estuvo preso en China un año tras naufragar en las costas asiáticas, en 1625. En su relato, *Viaje de la China* se queja de la crueldad de los chinos, entre otras críticas. Y para ver la extendida visión inicial de China como reino de justicia y equidad política, ver los comentarios al respecto de Lovejoy en, LOVEJOY Arthur O., *Essays in the History of Ideas*, The Johns Hopkins Press, Baltimore and London, 5ª ed. 1970 (1ª ed. 1948) 102 a 106.

[116] LOVEJOY Arthur O., op. cit. p. 107: "Todo esto, sin embargo, estaba destinado a producir una reacción entre los perros guardianes de los religiosos, especialmente los de la ortodoxia católica. Admitir que los paganos chinos, guiados tan sólo por la luz de la naturaleza, habían sido capaces de alcanzar la mejor ética y el mejor gobierno en el mundo, fue como poner en tela de juicio la indispensabilidad de las enseñanzas cristianas, y de las orientaciones de la iglesia en los asuntos mundanos."

[117] Le ocurrió al filósofo Christian Wolf, de la Universidad de Halle, en la antigua Prusia, que en 1721 por hacer defensa explícita de las excelencias de la filosofía y de la política oriental, fue calificado de "impío", y conminado por el propio rey a abandonar la universidad en un día, y el país en dos días bajo pena capital.

[118] LOVEJOY Arthur O., op. cit. págs. 110 a 135.

El primer artista occidental asentado en China del que se tiene noticia es el jesuita Michele Ruggieri, que en 1583 ya estaba en Cantón. Sorprende al principio encontrar trabajos de estos misioneros y artistas a la manera oriental: ello se debe a que los emperadores les forzaron a trabajar con la técnica y el estilo propio de China, al igual que imponía muchos de los temas. Fue Castiglione[119] (llamado en chino Lang Shinin, Giuseppe di Castiglione: 1668 – 1766) quien consiguió una cierta apertura en el fluir de conocimientos pictóricos entre orientales y occidentales; con su buen hacer se granjeó el respeto del emperador Qian Long (1736 – 1795) y la perspectiva europea se introdujo con fuerza entre algunos artistas chinos. No obstante, antes que él Ludovicus Buglio, monje italiano, ya había enseñado perspectiva europea en la corte china entre 1648 y 1682, y tras él otros artistas misioneros procedentes de diversos países, como Bélgica, Alemania, etc.[120]

La orden de Jesuitas, primero envía a Ricci[121] y al padre Verbiest, junto al padre Gerbillon. Más tarde, en el grupo francés de la misma orden que se dirige a China se encuentra el padre Bouvet, que es encomendado por el emperador, tras residir allí, a que localice en Francia a otros misioneros cualificados en arte y así darle gusto, pues estaba muy interesado en sus artes. Bouvet, ya de vuelta en Europa, se encuentra con el lego Giovanni Gherardini, de Módena, conocido por su habilidad artística sobretodo en arquitectura, y en 1698 salen junto al hermano lego Charles de Belleville (pintor, arquitecto, escultor y miniaturista) y con otros compañeros hacia Beijing, donde llegan en 1699. Más

[119] Para más información sobre la obra artística de Castiglione y de Ricci en China, ver: SANTOS MORO de, Francisco, *Imágenes de China,* Museo Nacional de Antropología, catálogo, Madrid 1997, págs. 17 a 20

[120] Más detalle sobre otros artistas europeos radicados en China, en: SIERRA DE LA CALLE Blas, *Pintura China de Exportación*. Museo Oriental, Valladolid, Catálogo III, Caja España y Museo Oriental editores, Valladolid 2000, p. 421 y 422.

[121] Para ampliar sobre su vida: SPENCE Jonathan D., *El palacio de la memoria de Matteo Ricci. Un jesuita en la China del siglo XVI*, colección Tiempo de memoria Tusquets, Historia nº 21, Tusquets editores, 1ª ed. Junio 2002, Barcelona.

tarde, Castiglione con singular fortuna se instala en la corte y trabaja para el emperador, enfrentándose a la crítica por el estilo técnico que traía de Europa.

Ricci, como ya se ha señalado, fue el primer europeo de proyección que ha legado una constancia crítica y negativa acerca de las pinturas chinas, marcando con sus sentencias y gustos las opiniones de muchos occidentales más. La pintura china fue un pobre competidor para la pintura europea, y viceversa. Quizá un género como el de "Flores y pájaros" tendría mejor acogida dada su similitud con los objetos reales representados, y el virtuosismo del trabajo. Pero el paisaje taoísta nada tiene que ver con los conceptos estéticos europeos, su comprensión e interpretación equilibrada sólo pudo tener lugar en las postrimerías del XIX, y en plenitud bien avanzado el siglo XX.

Los contactos entre China y Europa se han dado desde hace muchos siglos, bien a través de pueblos que comerciaban con ambos, bien a través de la Ruta de la Seda, y más adelante mediante el encuentro directo entre ambas civilizaciones. Ello se debió, como es obvio, al profundo interés que las mercancías chinas despertaron en los europeos, llevándolos finalmente a la búsqueda de una vía de comunicación directa: "Si las naciones marítimas de Europa intentaron introducirse en Asia Oriental a partir de principios del siglo XVI fue porque allí existían corrientes comerciales muy activas: una China de economía exclusivamente rural no las habría atraído en modo alguno"[122].

La seda china ya se conocía en otros países en el siglo III[123], siendo popularizada en Europa mucho más adelante, y qué decir del acogimiento que tuvo la porcelana, la laca, el cloisonné, las especias, el té, el algodón, los espejos de bronce, el esmalte, el jade, los

[122] GERNET Jacques, op. cit. p. 37.
[123] Para mayor información sobre la ruta de la seda en la antigüedad ver: ROBERT Jean-Nöel, *De Roma a China. Por la ruta de la seda en tiempos de la Roma antigua,* Herder, Barcelona, 1996.

muebles de madera finamente trabajados, los abanicos, etc[124]. Las mercancías de China se esparcirían en Europa con mayor fuerza a partir del siglo XVI, como nos relata Dawson: "Incluso antes de terminar el siglo XVI, los objetos de arte chinos comenzaron a circular profusamente en Occidente. Pronto comenzaron los chinos a fabricar objetos destinados especialmente al mercado europeo, y al mismo tiempo los artesanos occidentales empezaron a imitar el trabajo de los chinos y adoptar sus diseños para sus propios fines."[125].

Como se ve, el comercio con China siempre estuvo presente en Europa, primero por vía terrestre a través de los árabes –y de la Ruta de la Seda- que hicieron llegar los productos de la lejana China, luego directamente en Venecia, que en el siglo XV ya tenía una buena oferta de objetos orientales, al igual que Lisboa en los siglos XVI y XVII, y en especial con el gran salto que se produjo en este último siglo en el que Portugal, España, y después todas las grandes potencias europeas buscaron rutas marítimas y puertos de Asia donde recalar y adquirir las codiciadas creaciones asiáticas, que serían traídas a occidente con las boyantes Compañías de las Indias (desde 1600 en adelante).[126]

Incluso al ser comparado un artista tan importante como Rembrandt con paisajistas chinos, que poseía piezas de porcelana china en su patrimonio[127], no es factible que hubiera

[124] Para ver con mayor detalle la influencia del Islam en China de los Tang, ver, GERNET op. cit. p. 247.
[125] DAWSON op. cit. p. 155
[126] Para saber con mayor detalle las relaciones mercantiles y de otro orden entre la China mongola y Europa ver: FRANKE Herbert y TRAUZETTEL Rolf *El imperio chino,* Siglo XXI, col. Historia universal nº19, Madrid nov. 1993, 6ª (1ª ed. dic. 1973), pp. 228 a 231.
[127] Sobre las pertenencias orientales de Rembrandt: "Les artistes s'intéressèrent également à ce mode de peinture et, parmi eux, Rembrandt, grand collectionneur et curieux de toutes choses, se signale par l'abondance de sa documentation. Il possédait dans sa maison de Joden Breedestraat à Amsterdam un cabinet de curiosités où L'Inde, la Chine, la Perse, étaient représentées." ("Los artistas se interesarán igualmente por este modo de pintar y, entre ellos, Rembrandt, gran coleccionista e interesado por todas las cosas, se distingue por la abundancia de su documentación. Tenía en su casa de Joden Breedestraat en Amsterdam un gabinete de curiosidades, donde India, China, y Persia, estaban representadas.") Charles Sterling, op. cit. p. 87.

sido afectado por el arte chino, a pesar de que algunos estudiosos le adjudican igualmente similitudes con la pintura china; ésto nos explica Sullivan:

> It is tempting to believe that Rembrandt might have owned, or see, Chinese or Japanese paintings. But there is no evidence for this at all. Yet when we look at some of his drawings, notably those sketched freely in ink or ink wash, we find a combination of formal clarity and calligraphic vitality in the movement of pen or brush that is closer to Chinese painting in technique and feeling than to anything in European art before the twentieth century. This, in the absence of evidence to the contrary, we must attribute to coincidence and to Rembrandt's unique gifts as a draughtsman. Moreover, if he ever did set his eyes on Chinese paintings, it is unlikely that these would have been the spontaneous ink sketches of the literati and eccentrics, which most resemble his own, for what Europe admired in Far Eastern art was its exquisite, fanciful craftsmanship, and it is highly improbable that any Dutch factor in Deshima would have acquired the sort of sketches that would have struck a responsive chord in Rembrandt.[128]

Para cubrir aunque sea someramente todos los resquicios de esta investigación en la que estamos inmersos, vamos a transcribir una explicación de Michael Edwardes, cuyo planteamiento es un interesante punto de indagación para otras indagaciones:

> But what of the direct influence of Eastern pictorial art on European painters? Such influence implies more than just the superficial use of exotic animals or foliage. These can be found scattered throughout Italian painting from the thirteenth century onwards. To be directly influenced the painter must have seen examples of Eastern art and recognized something of their aesthetic purpose. There is no satisfactory evidence of actual paintings having

[128] SULLIVAN, *The Meeting…,* op. cit., p. 91: "Es tentador creer que Rembrandt pudo haber poseído o visto pinturas chinas o japonesas. Pero no hay evidencia de ello en absoluto. Aun cuando miramos a algunos de sus dibujos, en especial aquéllos abocetados con libertad en tinta o en aguada, encontramos una mezcla de claridad formal y de vitalidad caligráfica en el movimiento de la pluma o del pincel que es más cercana a la pintura china en técnica y en sentimiento, que cualquier otra en el arte europeo antes del siglo XX. Esto, mientras no se pruebe lo contrario, debemos atribuirlo a la coincidencia y a las únicas dotes de Rembrandt como dibujante. Además, si posó alguna vez sus ojos sobre pinturas chinas, es muy poco probable que hubieran sido los bocetos espontáneos en tinta de literatos y excéntricos, que son los que más se acercan a los suyos, ya que lo que Europa admiraba en el arte del extremo oriente era su exquisitez, su imaginativa artesanía, y es altamente improbable que algún elemento holandés en Deshima hubiera adquirido la clase de bocetos que hubieran tocado la fibra sensible de Rembradnt."

> been brought to Europe before the seventeenth century –when Rembrandt, for example, was interested enough to make copies of Indian Mughal miniatures. But it is possible to discern, in a number of earlier works, a use of Chinese forms which betrays knowledge of Chinese pictorial art. There is certainly no reason why Chinese paintings should not have been know in Italy. Although Marco Polo did not mention Chinese art at all, other travelers and merchants may have taken more interest. The Mongols certainly disseminated Chinese paintings, which were copied in Persia and, later, Turkey.[129]

Al principio fueron pocos los europeos enviados a China, y menos aún los que viajaron por cuenta propia a partir del siglo XIII[130]; por fortuna, buena parte de ellos han dejado detallados relatos de sus viajes, pues, "Los contactos del este de Asia con Asia Occidental, Asia Central y Europa existían desde épocas muy antiguas, pero en los siglos XIII y XIV todas las rutas que unían China con el mundo occidental cobraron una importancia mayor, fueron más transitadas y, lo que es muy importante, algunos de los viajeros dejaron

[129] EDWARDES Michael: *East-West Passage. The Travel of Ideas, Arts and Inventions between Asia and the Western World,* Casell & Company LTD, London 1971, p. 89: "¿Pero qué hay de la influencia directa del arte pictórico oriental en los pintores europeos?. Tal influencia implica mucho más que el simple uso superficial de animales y vegetación exóticos. Estos pueden hallarse dispersos en toda la pintura italiana desde el siglo XIII. Para ser directamente influido, el pintor tiene que haber visto ver ejemplos de arte oriental y reconocido algo de sus propósitos estéticos. No existe evidencia satisfactoria de que las pinturas reales hayan sido traídas a Europa antes del siglo XVII –cuando Rembrandt, por ejemplo, se interesó lo suficiente como para hacer copias de las miniaturas indias Mughal. Mas es posible discernir, en un número de trabajos más tempranos, un uso de las formas chinas que revela un conocimiento del arte pictórico chino. Ciertamente no hay razón para que las pinturas chinas no hayan sido conocidas en Italia. Aunque Marco Polo no menciona el arte chino en absoluto, otros viajeros y mercaderes pueden haber mostrado más interés. Los Mongoles diseminaron con certeza la pintura china, que fue copiada en Persia y, más tarde, en Turquía."

[130] El primer viajero occidental conocido en tierras asiáticas, en contra de lo que popularmente se cree no fue Marco Polo ni ningún otro europeo famoso, sino un español: Rabbi Benjamin, cuya experiencia está recogida en,*The Travels of Rabbi Benjamin, the Son of Jonas of Tudela, through Europe, Asia, and Africa, from Spain to China, from the year of our Lord 1160 to 1173. From the Latin versions of Benedict Arias Montanus, and Constantine l'Empereur.* También es conocido como Benjamin ben jonah, de Tudela. Después de él, está Giovanni dei Piano di Carpini, un franciscano italiano de 65 años que fue enviado por el Papa Inocencio IV en el año 1245 junto a Benedicto el Polaco, a Karakorum (Mongolia). Partió de Lyon y tras grandes penalidades llegó a ver al Gran Khan quien le dio una carta exigiendo que el Papa se le sometiera. A su regreso dos años más tarde trajo consigo notas sobre las costumbres mongolas en su obra *Ystoria Mongalorum*, pero que apenas citaba la lejana Cathay a la que no llegó a tener acceso. Su obra adquirió bastante resonancia porque fue incluida en la enciclopedia medieval *Speculum Mundi* de Vicent de Beauvais, y fue la primera en hacer referencia a la escritura china. También se conoce como *Viaje de Giovanni del Piano di Carpini, 1245-1247.*

relatos de sus experiencias."[131] Los móviles de estos desplazamientos tan largos y arriesgados eran por lo general de carácter religioso (sobretodo del nestorianismo al principio, y luego del cristianismo), mercantil (hay pruebas contundentes de presencia fija de mercaderes italianos en China en el siglo XIV), o diplomático[132] (búsqueda de alianzas con los nuevos pueblos).

Tras un periodo de cierta continuidad en los intentos de contactos con la China mongol, y de ir y venir de extranjeros en su territorio en los siglos XIII y XIV, no se observa afluencia de europeos en el siglo XV, dadas las condiciones políticas restrictivas del nuevo imperio chino Ming, hasta que los intereses comerciales de la joven Europa impelen a diversos países a insistir y llegar por vía marítima hasta las costas del gran proveedor de seda y porcelana. Los navíos portugueses recalan en Guangdong entre 1514 y 1516, los españoles en 1543, los ingleses en 1600, y los holandeses hacia el 1602, abriéndose la veda de las mercancías chinas por siglos.

El comercio establecido entre Europa y China acarrea toda clase de objetos preciosos de Oriente a Occidente, y no se puede asegurar ni a favor ni en contra que la pintura de paisaje china no haya sido conocida y empleada de alguna manera como fuente de inspiración para ciertos artistas, sin embargo se sustenta mucho más la idea defendida por estudiosos del arte chino de que los escrúpulos europeos hacia la pintura china, impidieron que esta fuera aceptada o tenida en cuenta en Europa. Parece más arriesgada la opinión de

[131] BOTTON BEJA Flora, *China. Su historia y cultura hasta 1800*, El Colegio de México, 1984, 1ª ed., México, p. 256.
[132] Para un estudio de algunos escritos originales concernientes a viajes de europeos a China y sus relaciones con China ver: *East meets West Original Records of Traders, Travellers, Missionaries and Diplomats to 1852,* de Adam Matthew Publications Ltd. En microfilm, basado en documentos originales de distintas Bibliotecas, y para más información ver su página web: http://www.adam-matthew-publications.co.uk

Hudson, que casi da por sentado que las pinturas chinas llegaron a Europa y terciaron en el estilo de algunos artistas, a pesar de no tener pruebas concluyentes,

> Eighteenth-century Europe knew the manner of Chinese landscape from lacquer and wall-papers and decorated objects generally, but both the buyers and producers of these things aimed at the superficial ornamental effect, and it was hardly through these ordinary commodities of commerce that the deeper inspiration of Chinese landscape art could be communicated. But at the time when everything Chinese was in fashion and indiscriminately admired, there must have been borne in on the flood a few specimens, probably copies of old masterpieces such as were made in China in great numbers, of the classic landscape of the Southern School, or of the more modern «Literary Man's Painting», styles of ink monochrome, which to an artist of genius already made familiar with Chinese forms would have unlocked the gate of a new world of vision. Such works may have reached Europe either as regular hanging pictures or as screen and fan paintings; it is hard now to trace particular varieties of objects brought from China, as items often of personal buying rather than general import. But there is every probability, if not, as far as I Know, full proof that ink sketches adequate to convey the tradition of the great Chinese Landscape painters reached Europe and would have been available along with other Chinese works of art for inspection by European artists.[133]

Sólo Joachim von Sandrart describe en 1675, en su obra dedicada al arte mundial, *Teutsche Akademie,* el aspecto de ciertas pinturas chinas supuestamente conseguidas de

[133] HUDSON G. F., op. Cit. págs. 286 y 287: "La Europa del siglo XVIII conocía el estilo del paisaje chino a través de las lacas y de los papeles para pared y de los objetos decorativos en general, pero tanto los compradores como los productores de estos objetos pretendían conseguir el efecto superficial ornamental, y era muy difícil que a través de estas mercancías ordinarias del comercio, la más profunda inspiración del arte chino del paisaje pudiera ser comunicada. Pero en la época en la que todo lo chino estaba de moda y era indiscriminadamente admirado, ha debido haber entre el flujo de objetos varios ejemplos, probablemente copias de antiguas obras maestras como las que fueron hechas en China en gran número, de los paisajes clásicos de la Escuela del Sur, o de la más moderna "pintura de literatos", al estilo de la pintura monocroma, que para algún artista de genio ya familiarizado con las formas chinas abría abierto la puerta a un nuevo mundo. Tales trabajos pueden haber llegado a Europa tanto como pinturas colgantes normales, o como biombos y pinturas en abanicos; en la actualidad es difícil trazar las particularidades de los objetos traídos desde China, por ser a menudo productos de compra personales mas que de importación general. Pero existe toda posibilidad, o incluso y hasta donde yo sé, pruebas absolutas de que los bocetos en tinta adecuados para expresar la tradición de los grandes pintores chinos de paisaje llegaron a Europa, y pueden haber estado disponibles junto con otros trabajos de arte chino para la observación de artistas europeos."

manos chinas, y que según Sullivan[134] es probable que viera en el Colegio Jesuita de Roma. Joachim von Sandrart, comenta que son de la mano de los más grandes artistas chinos, pero es evidente que está empleando unos parámetros estéticos occidentales para enjuiciar tales trabajos, donde no hay cabida para las bases estéticas y espirituales del arte taoísta sino para las pinturas de gran verosimilitud. En cualquier caso es bueno saber que sí circularon obras de pintura china por Europa, a pesar de no tratarse de las mejores, y que se apreciaran con pleno desconocimiento de la razón de ser del paisajismo taoísta.

Hay otro factor a tomar en cuenta cuando tratamos de establecer posibles paralelismos entre el paisajismo chino y el europeo, y a la hora de desechar o considerar las influencias del arte chino sobre el occidental: está datada la presencia de chinos en países europeos y en América desde muchos siglos atrás, luego no se puede desestimar la posibilidad de que algún oriental ducho en artes se instalara en occidente y realizara, o llevara consigo, muestras de la pintura china; pero jamás sería un gran artista del paisajismo, sino probablemente un simple artesano o una figura de tercera fila que, empujado por la necesidad o la pobreza, emigraban a América.[135] Por otro lado, la estancia en tierras americanas de orientales sí sería un motivo de consideración en la posible influencia del arte oriental en el trabajo de enconchado que tuvo lugar en la Nueva España (México), como remarca Julieta Ávila[136].

---

[134] SULLIVAN Michael: *Symbols of eternity: The Art of Landscape Painting in China.* Standford University Press, Standford, California, 1979, p. 3

[135] En la Biblioteca del CIESAS y en el *Archivo General de la Nación*, en México, así como en la base de datos del CIDA y en otras instituciones en España, se pueden obtener varios datos sobre el intercambio comercial entre España, México y China, al igual que constatar la presencia de chinos en tierras mexicanas desde muy atrás. Por ejemplo, existen manuscritos comentando los contenidos de las partidas de la *Nao de China* que varaba en Acapulco, y hasta un testamento de una mujer china radicada en México que data de 1615, en el que se habla de envíos de artículos orientales desde el siglo XVI, etc. Uno de los papeles del Archivo-Biblioteca Francisco de Zabalburu en Madrid se titula "Cartas sobre la llegada de mercancías de la China al Perú en perjuicio de la economía española", datado en 1594.

[136] Ver su obra completa: AVILA HERNANDEZ Julieta, op. Cit.

Además, se sabe de mayor presencia oriental en América latina desde la implantación de la ruta regular de la famosa Nao de Acapulco, o de la Nao de China, que cubría el trayecto China, Filipinas, México, España. Se llevaban las valiosas mercancías orientales desde las costas filipinas hasta tierras americanas, en concreto hasta Acapulco, donde se celebraba una feria; de allí iban al puerto de Veracruz (de la Vera-Cruz) para partir hacia sus destinos finales: España, América (La Habana, Puerto Rico, Sto. Domingo, Caracas, Cumaná, Margarita, y Cartagena), y Europa en segunda instancia.

Y no sólo se puede hablar de inmigrantes chinos en otros países, sino de asiáticos en general, sobretodo a partir de la segunda mitad del siglo XVI, quienes eran clasificados de forma muy genérica como "chinos" o "indios chinos". También surgieron rutas hasta el puerto de Callao en Perú, y otra hasta Panamá en el siglo XVI[137]. Estos trayectos se iniciaron en 1570; de Asia a América tardaban cerca de seis meses: partían con las mercancías recogidas en Manila, pero: "Había que esperar también el arribo de las pequeñas embarcaciones de la China, que llegaban a Manila con las mercancías que formaban el cargamento más valioso de la nao"[138]. La ruta del galeón de Manila, también llamado "Nao de China", era: de Filipinas a Acapulco, en donde tenía lugar una famosa feria con la mercancía traída de oriente. De Acapulco se llevaban por tierra los objetos hasta México capital, y además, se celebraba otra feria muy importante en Xalapa. Finalmente, parte de la mercancía se trasladaba hasta el puerto de Veracruz, desde el que partía otra nao hacia

[137] La situación derivada de la gran competencia que suponía la presencia de mercancía oriental sin intermediarios hasta Nueva España, provocó no pocos problemas a los comerciantes peninsulares que veían mermadas sus ganancias ante la exquisitez y novedad de las mercancías asiáticas. Las presiones ejercidas por éstos dieron lugar a diversas restricciones en dicho mercado, como por ejemplo la prohibición de pasar telas chinas desde México a Perú en 1587, entre otras cosas, o comerciar directamente entre Filipinas y Sudamérica en el mismo año. En 1593 un decreto real limitó a dos los galeones anuales con mercancía oriental que podían llegar a América. Dicho comercio terminó en 1813 con la supresión de las Naos.

[138] SANTIAGO CRUZ Francisco: *La Nao de China. Figuras y episodios de la historia de México*, nº 113, editorial Jus, México 1962, p. 130.

España para llevar mercancía oriental al puerto español, y otra nao se dirigía a Callao, en Perú, para hacer lo propio.

Una segunda ruta de conexión directa entre Filipinas y España, se abriría en 1766. "La población ordinaria de Acapulco estaba formada por indios y orientales, así como por mestizos y mulatos de todo tipo posible de mezclas. Pocos españoles permanecían en la ciudad una vez que terminaba la feria de los productos del galeón."[139]

Retomando el tema de los viajeros europeos que visitaron el imperio mongol, y/o la antigua Catay[140], se sabe que fueron en su mayoría monjes de diferentes órdenes religiosas (jesuitas, franciscanos, agustinos, y dominicos), y tampoco mostraron interés alguno por la pintura china, ni siquiera al convivir con los chinos o con los mongoles y tener la oportunidad de acceder al estudio de algún artista, o conversar con ellos, especialmente aquellos europeos que lograron un profundo conocimiento del idioma. Este hecho llama poderosamente la atención, pues al conocer los ideogramas y estar en capacidad de leer, podrían haber tenido acceso por libros, o por conversaciones con eruditos chinos, a las bondades de la estética china.

Desde el siglo XIII China vio llegar a los primeros europeos -siglo que coincide con el creciente interés de la recién instalada dinastía Yuan mongola por lo extranjero-, casi siempre con la intención de sembrar sus particulares doctrinas religiosas en un país tan

[139] SIERRA DE LA CALLE, Blas, *Vientos de Acapulco. Relaciones entre América y Oriente,* Museo Oriental de Valladolid, Junta de Castilla y León, y Caja España editores, Valladolid 1991, p. 46.
[140] la palabra *Catay* deviene de la palabra *kitan* que designa a un grupo nómada del norte de China cuyo plural, *kitat*, se populariza como *Kitai* o *Khitai*, y por influencia mongol pasa a ser el denominador de "China" en varios idiomas hablados por dichos mongoles hacia el siglo XIII. Esta pronunciación fue aprendida por los visitantes europeos y por el propio Marco Polo. Antes de emplearse la palabra *Catay* para referirse a China, se empleó en la antigua Roma el término *Sérica* o *Sínica*, por el *País de los Seres*, de donde provenía la seda. En 1492 se conocía China como *Catayo*.

novedoso como atrayente; nestorianismo, cristianismo, entre otros, dejaron en China huella escasa de su presencia.

Desde la visita de Marco Polo (1254 – 1324) a la corte mongol del gran Kan entre 1275 y 1295, se sucedieron muchas otras de distintos personajes, de los que hablaremos pronto, pero entre ellos el nombre de Marco Polo brilla con singular fuerza gracias a su libro, en el que relata en un tono grandilocuente y a veces exagerado lo que vio y vivió durante su estancia en Asia. A pesar de su polémica verosimilitud, Polo dejó una huella imborrable en la Europa de entonces, impronta que se mantuvo siglos después, siendo difícil de equiparar por su perpetuidad y difusión. Su visita, así como la de otros viajeros europeos que le precedieron, se debe a que "Al Khan le complacía ver mercaderes de cualquier raza, pero le gustaba especialmente ver cristianos de Europa. En primer lugar, sabía que los cristianos eran enemigos de los musulmanes y que habían estado luchando contra ellos durante siglos."[141]

A pesar de las tesis que apuntan hacia un posible fraude por parte de Marco o de su escriba Rustichello[142], recientes investigaciones[143] también apuntalan la veracidad de su viaje[144] y constatan con pruebas precisas los numerosos datos que aportó Marco sobre la vida en China y la geografía que recorrió. "Una visión de conjunto de China de los siglos XI – XIII proporciona la impresión de una sorprendente expansión económica e intelectual. La sorpresa de un Marco Polo a finales del siglo XIII no es fingida."[145].

[141] COLLINS Maurice, *Marco Polo*, FCE, Biblioteca Joven, México 1984, 1ª ed. En español en 1955, Págs.: 15 y 16.
[142] Para más información sobre el papel de Rustichello ver DAWSON op. Cit. P. 27 y sobre el viaje de los Polo y las controversias despertadas por el escrito, también DAWSON op. Cit. P.23 a 34.
[143] Véase por ejemplo, en *National Geographic*, los artículos de Mike Edwards que aparecen en los números de mayo, junio, y julio de 2001 bajo el título general de "Marco Polo".
[144] Se encontrará otra opinión sobre los viajes de Marco en: YAP Yong y COTTERELL Arthur, op. Cit., págs. 9 a 13.
[145] GERNET op. Cit. p. 304.

Volviendo al arte chino, no se puede asegurar que ejemplos clave de la cultura china como la caligrafía y la pintura fueran realmente obviadas por Marco, a tenor de los estudios que se han realizado de su obra[146], se sabe que ésta puede haber sido profundamente retocada por Rusticello y además fue remodelada en las distintas versiones o ediciones, y parte pudo extraviarse con el tiempo, como nos comenta Dawson: "El moderno entusiasta de Polo puede hallar consuelo en la creencia de que el silencio de los manuscritos no demuestra que el propio Polo fuera mudo al respecto: buena cantidad de información importante ha llegado a la posteridad solamente en uno de los manuscritos, por lo que resulta plausible suponer que parte de lo contado por Polo no ha llegado hasta nosotros en ninguna de las versiones existentes."[147].

Lo cierto es que Marco Polo solo hace mención de las pinturas vistas en la decoración de las paredes del palacio de Kambalic (actual Beijing) del poderoso Kublai Kan, cuyas temáticas se centran en dragones, caballos, jinetes y batallas; o también de los retratos vistos en el palacio imperial de Hangzhou. "Las murallas de los patios y del recinto relucen a causa del oro y la plata; están pintadas de diferentes maneras, pero, en concreto, vemos en ellas varios episodios guerreros que están representados con vivos colores y todo resplandece de oro."[148]

No podemos olvidar que los grandes paisajes de la pintura china y las obras consagradas ni estaban exhibidas de forma constante, colgadas de la pared, ni serían probablemente mostradas a una persona desconocedora por completo de la estética de la

[146] El escrito de Marco Polo se conoce con diferentes títulos: *Descripción del mundo,* o *El libro de las maravillas,* o *Los viajes de Marco Polo,* o sencillamente *Viajes*.
[147] DAWSON, op. Cit. p. 27.
[148] citado en BALTRUSAITIS Jurgis, en op. Cit. p.188.

pintura china, inculta a ojos orientales, e incapacitada para comunicarse directamente en la lengua del país (a pesar de la insistencia de Polo en su condición de políglota). Además, los gustos del emperador mongol reflejaban menos apego por los delicados paisajes chinos, pero ello tampoco quiere decir que los menospreciara. Para un dirigente guerrero, las temáticas más acordes con su cargo y su realidad lo alejaban de la suave estética Song, de las pinturas hechas para ser contempladas en calma y solitud, por un auténtico diletante de la cultura.

Se debe entender desde la óptica de la época, la situación y el ambiente que encontró Marco Polo[149], y que lo que haya podido ver el veneciano en materia pictórica sin duda fue diferente a la sibarita pintura Song. Hay que insistir en que las pinturas de paisaje de gran categoría no eran mostradas de manera habitual y mucho menos a un simple artesano extranjero, que de seguro ni sabría apreciarlas. Además, es comprensible que Marco Polo, comerciante y ávido observador de las riquezas orientales, se extasiara ante la pintura decorativa mural y no reparara en lo más mínimo en los rollos de paisaje, pues estamos hablando de una época en la que la pintura de paisaje en Europa ni siquiera existía como género. Así mismo, sus sucesores más inmediatos tampoco hacen mención expresa o laudatoria del arte de la pintura china, como Juan de Montecorvino[150], Oderico de Pordenone[151], etc.[152]

[149]Collins hace una sagaz aproximación a la cosmovisión del veneciano y su dificultad para comprender la pintura china, o la poesía china, que le podría haber sido mostrada durante su estancia en Hangzhou, en op. Cit. págs. 142 y 143.
[150] Llegó en 1291, estuvo en China 42 años en misión religiosa.
[151] Franciscano, recoge costumbres chinas, pisa suelo oriental en 1320.
[152] Buena parte de la bibliografía relativa a los primeros viajeros europeos en China, está disponible en la Biblioteca Nacional, en Madrid, de las que se dan los títulos más relevantes: CORTES Adriano de las, *Viaje de la China*. DA PORDENONE Odorico, *Odorichus de rebus incognitis: Odorico da Pordenone nella prima edizione a stampa del 1513*, también en español: *Relación de viaje*. GALENDE Pedro G., *Apología profilipinos; the quixotic life and chivalric adventures of Fray Martín de Rada, OSA, in defense of the early Filipinos.* GODWIN Joscelyn, *Athanasius Kircher: la búsqueda del saber de la antigüedad*. GONZALEZ DE MENDOZA Juan, *Historia del gran Reino de la China,* edición de 1990. GUMMÁ Y MARTÍ Alfredo, *Le Dondiin et les Philippines* (menciona a Pordenone). HAN Gaspar, *Juan*

Ya planteado el principal problema de los contactos artísticos entre chinos y europeos, se pasa a los comentarios que los estudiosos occidentales del arte chino han hecho acerca de la valoración de la pintura de paisaje en la antigua Europa: arguye Rivière, citado por Dawson, que "No ha habido copia por parte del artista europeo de un texto chino, sino parecido encuentro psicológico artístico. [...] Aunque se les cree a los chinos capaces de demostrar una cierta habilidad y se les considera artistas prometedores si fueran sometidos a las debidas enseñanzas, el tono de la crítica europea, desde el siglo XVII hasta el XIX es unánimemente de condescendencia."[153]. Según Dawson, "Las pinturas chinas no comenzaron a ser apreciadas por los aficionados occidentales hasta muy entrado el siglo XIX.."[154].

La anterior no es la única opinión crítica que se ha recogido en este sentido, Julieta H. Ávila también comenta: "Pese a los contactos entre el Extremo Oriente y Occidente, y a la existencia de productos orientales en Europa, tal parece que entre los pintores occidentales no hubo interés alguno por la pintura de Oriente sino hasta el siglo XIX. Es en esta centuria cuando aparece por primera vez la mención de que hay influencia oriental entre los pintores impresionistas, quienes al igual que los chinos o los japoneses, se inclinaron por los paisajes [...]"[155] También nos comenta Boorstin: "En la dinastía Song, las artes de la pintura y de la caligrafía florecieron a la vez. Pero sus obras no se valoraban mucho en Occidente y rara vez los viajeros europeos se traían de vuelta sus cuadros."[156]

---

de Montecorvino, fundador de la iglesia Católica en China. KEIL Luis, *Jorge Alvares, o primeiro portugues que foi a China, 1513*. (También en inglés). PIAN DEL CARPINE Giovanni da, (Arzobispo de Antivari) *Storia dei mongoli*. RUYSBROEK Willen van, *The journey of William of Rubruck to Eastern parts of the world, 1253 – 1255, as narrated by himself. With two accounts on the earlier journey of John of Pian de Carpine* (texto en latín). SÁ Artur Basilio de, *Jorge Álvarez*.

[153] DAWSON op. Cit. p. 164

[154] Ibíd.

[155] AVILA HERNANDEZ Julieta, op. Cit. p. 46.

[156] BOORSTIN Daniel J., op,. cit. p. 388.

Amaury de Riencourt comenta acerca de los primeros europeos que pisaron en China en el siglo XIII:

> Unfortunately, the Westerners had no conception of the real nature of Asiatic civilizations, of the depth and astuteness of the Oriental mind. They carried over with them the whole epic atmosphere of Rome's evangelization of the savage Celtic and Germanic tribes and still thought that they were dealing with uneducated barbarians. Their vigorous narrowmindedness was hopelessly inadequate. When confronted with Buddhist, Taoists or Confucian scholars they usually had the worst of the arguments, and the dynamism of their faith could not compensate their immense inferiority in the world of subtle dialects. Their western mind was still immature and undeveloped, unable to compete with the sophistication of highly civilized Asians.[157]

Es conveniente citar las palabras legadas por aquellos occidentales que se dedicaron a menospreciar la pintura china en general, para afianzar esta tesis de la incomunicación artística entre ambos hemisferios. La idea de supremacía de la pintura europea sobre la china se puede rastrear en variados escritos antiguos, como por ejemplo en el legado por el padre jesuita Adriano de las Cortes, cautivo en China en 1625 quien comenta sobre los pintores chinos: "Los pintores chinos en la misma China son importantísimos en su arte, todo lo pintan sin sombras, pero venidos a la ciudad de Manila, en breve aprenden de los pintores europeos y se perfeccionan"[158].

[157] DE RIENCOURT Amaury, op. Cit. p.137: "Desafortunadamente, los occidentales no tenían idea alguna de la naturaleza real de las civilizaciones asiáticas, de la profundidad y la astucia de la mente oriental. Llevaban consigo toda la atmósfera épica de la evangelización de Roma de los salvajes celtas y de las tribus germánicas, y todavía pensaban que estaban tratando con bárbaros incultos. Su fuerte estrechez de mente fue desesperadamente inadecuada. Cuando se enfrentaron a los eruditos budistas, taoístas o confucianos, generalmente tenían el peor de los argumentos, y el dinamismo de su fe no podía compensar su inmensa inferioridad en el mundo de los dialectos sutiles. Su mente occidental era todavía inmadura y subdesarrollada, incapaz de competir con la sofisticación de los asiáticos altamente civilizados."

[158] DE LAS CORTES Adriano: *Viaje de la China*, ed. De Beatriz Moncó, Alianza Universidad, Alianza editorial nº 672, Ciencias sociales, Madrid 1991, p. 329.

No debemos perder el punto de vista que: "To painters schooled in Renaissance ideals of form and structure, the expressive function of the line and of «empty» space in Oriental art would have had no meaning at all. They would have agreed with the verdict of Giovanni Gherardini, whom we have already encountered decorating the Catholic cathedral in Peking. «The Chinese», he wrote, «have as little knowledge of architecture and painting as I of Greek or Hebrew**.** Yet they are charmed by fine drawing, by a lively and well-managed landscape, a natural perspective, but as for knowing how to set about such things, that is not their affair.»"[159]

El monje jesuita Álvarez de Semedo comentaba en 1635 que los pintores chinos no se defendían mal en la pintura de géneros menores, como *flores y pájaros* e incluso en algunas muestras de paisajismo, pero no se refería a las obras importantes sino a aquéllas academicistas que guardaban gran similitud con la realidad: "In Painting, they have more curiosity, than perfection. They know not how to make use either of *Oyles* or of *shadowing* in this art; and do therefore paint the figures of men without any grace at all: but trees, flowers, birds, and such things, they paint very much to the life. But at present there are some of them, who have been taught by us, that use *Oyles*, and are come to make perfect pictures [por la influencia de Ricci]"[160]

[159] SULLIVAN, *The Meeting*… op. cit. p. 93: "Para los pintores educados en los ideales renacentistas de forma y estructura, la función expresiva de la línea y del espacio «vacío» del arte oriental, no habrían tenido significado alguno. Habrían estado de acuerdo con el veredicto de Giovanni Gherardini, con el que ya habíamos tropezado decorando la catedral católica de Beijing. «Los chinos», escribió, «tienen tan poco conocimiento de arquitectura como yo tengo de griego o de hebreo. Aun cuando están capacitados para el dibujo fino, para una vívido y bien compuesto paisaje, y para una perspectiva natural, aún sabiendo cómo emplear tales cosas, no es su caso.»"

[160] Citado por Michael SULLIVAN en *Symbols...* op. cit. p. 3. "En pintura, poseen más curiosidad que perfección. No saben cómo hacer uso tanto de los *óleos* como del *claroscuro* en su arte; y por consiguiente pintan las figuras humanas sin ninguna gracia en absoluto: pero árboles, flores, pájaros, y esta clase de cosas, las pintan muy parecidas a la realidad. Hoy en día hay algunos de ellos, que han sido enseñados por nosotros, que usan *óleos*, y han llegado a hacer pinturas perfectas [por la influencia de Ricci]"

Y esta es la opinión de Sir William Chambers (1726 – 1796)en su publicación *Designs of Chinese Buildings* de 1757, sobre la pintura china que se aprecia en las casas de los orientales,

> En el centro del fondo de este salón, y sobre una mesa que contiene pequeñas baratijas, cuelgan a veces una gran hoja de papel, cubierta con antiguos cuadros chinos, encerrados en paneles de figuras diferentes. Los chinos sienten gran veneración por tales cuadros, pensando que sus pintores estuvieron muy inspirados. Los expertos se ufanan de conocer las manos de los distintos artistas y tasan a altos precios los que se creen originales. Yo vi varios de estos cuadros. Se trata de representaciones de paisajes o figuras normalmente dibujadas sobre papel blanco con tinta china. Estas piezas suelen estar pintadas con mucho espíritu, aunque son demasiado incorrectas y poco acabadas para merecer una gran atención. Sin embargo, vi algunos paisajes muy bien imaginados, si bien por lo demás resultaban más bien defectuosos.[161]

También se ha recogido el comentario crítico de Pierre Sonnerat, en la edición original del texto, hacia 1777,

> Les arts & les sciences ne seront jamais de progrès à la Chine [...] les hommes n'ont point de génie, point d'activité dans l'imagination, tout se fait machinalement ou par routine. Les Voyageurs s'accordent assez sur cet article; si l'on dépouille leurs ouvrages de l'enthousiasme, on verra qu'ils ne sont consister l'industrie Chinoise que dans des bagatelles: le Chinois riche n'est pas même cultivateur; tout ce que l'on raconte à ce sujet est faux. Il passe la moitié de sa vie à connaître les caractères innombrables de sa langue, & l'autre moitié dans son sérail." […] "On ne trouve pas chez eux un seul Peintre; ils ne mettent ni dessin ni composition dans leurs ouvrages. Il est vrai qu'ils appliquent agréablement les couleurs sur le verre; mais les couleurs pures & tranchantes qu'ils posent les unes à côte des autres, ne peuvent être appelées peintures qu[apolillado]ar ceux qui ne s'y connaissent point. […] Incapables de rien composer, ils calquent tout ce [qu']ils peignent ; & comme celui qui peint la tête & les bras une seconde main, & de-là dans une troisième qui se charge du fond : de plus ils n'ont aucune idée de la

[161] *Viaje por la China imperial*, op. Cit. p. 116.

> perspective, le fond est aussi brillant en couleur que les figures, & c'est dans les nues qu'ils placent les lointains. [162]

Por otro lado, la influencia de los artistas europeos o de sus pinturas, que llegaron a la corte china de la mano de Matteo Ricci y de otros jesuitas a principios del siglo XVI, dieron lugar a una cierta influencia sobre la pintura de retrato, aún discreta, que tendría su mayor eclosión con la llegada de Baltasar di Castiglione a Beijing en 1715, en la dinastía Ming (1368 – 1644). Ambos sacerdotes traen consigo una oleada de información artística de Europa hacia China, que se verá reflejada en varios autores chinos de dicho periodo, y no sólo en el retrato sino incluso en la pintura de paisaje; ésta adquiriría mayor realismo y juego de claroscuros, perdiendo –en los artistas chinos influidos por la escuela de Castiglione- su particular estética tradicional en determinados aspectos (perspectiva y sombreado).

Además, se tiene constancia de los diversos tratados de perspectiva y urbanismo que se encontraban en la biblioteca de los jesuitas en Beijing (siglo XVII), y es justo entonces cuando el interés por el arte europeo crece entre algunos artistas de la corte china. Ya antes de las estancias de Ricci y de Castiglione en China, existía conocimiento de algunas obras pictóricas europeas de carácter religioso o pietista, desde la introducción de las mismas por Juan de Montecorvino: "The first recorded Chinese copies of European paintings had been

[162] SONNERAT Pierre, *Voyage aux Indes Orientales et a la Chine,* Tome Second, 1777, sin editor, p.23 y 24: "Las artes y las ciencias chinas jamás progresarán en China […] los hombres no poseen nada de genio, o de actividad en su imaginación, todo se hace mecánicamente o por rutina. Los viajeros coinciden bastante en este punto ; si se analizan sus obras despojadas de entusiasmo, se verá que la industria china no está consistida mas que de bagatelas: el chino rico no es así mismo cultivado; todo lo que se cuenta sobre ésto es falso. Pasa la mitad de su vida aprendiendo los caracteres innombrables de su lengua, y la otra mayor parte en su palacio. No encontramos en sus casa un solo pintor; no introducen ni dibujo ni composición en sus obras. Es cierto que aplican agradablemente los colores sobre el cristal; pero los colores puros y contrastados que aplican unos a junto a otros, no pueden llamarse pinturas por aquellos que no conocen nada sobre ella [...] Incapaces de componer nada, calcan todo lo que pintan; y así como pinta la cabeza y los brazos una segunda mano, corre a cargo de un tercero el fondo : además no tienen ninguna idea de la perspectiva, el fondo es tan brillante en colorido como las figuras, y es en las nubes donde colocan la lontananza."

made in Peking for the Italian priest Jean de Monte Corvino, who visited China early in the fourteenth century."[163]

Como se comentaba un poco antes, el primer occidental que consigue penetrar y asentarse con buena aceptación en territorio chino, derribando las fuertes reticencias que en las postrimerías del siglo XVI existían contra los extranjeros, es el padre italiano Matteo Ricci (1552 – 1610), que alcanza las afueras de Beijing en 1598, ciudad a la que regresará y entrará en 1601 y a cuya muerte lo acogerá en 1610. Ya se ha referido en páginas anteriores la opinión que le merecía la pintura china, pero ahora se le trae a colación con otra intención, que es la de comentar su influencia en la pintura china.

En ese periodo, se encarga de apuntalar las misiones jesuitas en las ciudades de Nangchang y Nanking, "which during the next fifty years was to become the centre [sic] of the one school of Chinese scholarly landscape painting that seems to show unmistakable signs of European influence."[164] Es aquí donde se debe pasar a hablar claramente de influencia del arte europeo en el arte chino, y ésta es otra razón por la que la pintura taoísta china estudiada en esta tesis se haya circunscrito a las dinastías Song y Yuan, no sólo por ser estos periodos históricos los considerados más importantes para la pintura de paisaje taoísta, sino porque a nivel histórico carecen de influencias occidentales.

Por las mismas razones, no se ha tomado en cuenta artista alguno del periodo Ming, en el que tiene lugar la estancia de Castiglione, y porque los artistas más decisivos y

[163] SULLIVAN Michael, *The Meeting …* op. cit. p. 43: "Las primeras copias chinas registradas de pinturas europeas, fueron hechas en Pekín por el padre italiano Juan de Monte Corvino, que visitó China a principios del siglo XIV."El personaje señalado es Giovanni di Monte Corvino (1247 – 1328), franciscano italiano, que fue enviado por el papa Nicolás IV en 1289, y llega a China en 1291**,** y a Beijing (Cambalic) en 1295, por lo tanto se puede decir que está en China desde el siglo XIII, y no XIV como comenta Sullivan.

[164] Ibíd. p. 42: "que durante los siguientes cincuenta años se convirtió en el centro de la escuela literata china de paisaje, que parece mostrar signos inconfundibles de influencia europea."

mayormente relacionados con la pintura taoísta trabajan masivamente en estas dos dinastías, Song y Yuan, con todo el respeto que merecen los grandes individualistas y grupos artísticos de los periodos Ming y Qing. Sorprende que a pesar de la amistad mantenida por Ricci con intelectuales de categoría en la corte, los breves comentarios que nos ha legado de la pintura china -a través de la versión de Trigault[165]- sean tan poco admirativos, pues sería lógico pensar que dado su nivel de chino y su afinidad intelectual con sus coetáneos orientales, éstos le habrían explicado los principios estéticos y filosóficos que subyacen en el arte chino y muy especialmente en la pintura.

Con la impronta del padre Ricci el arte chino comienza a ser afectado por el arte europeo, en especial por el concepto de perspectiva y por el realismo en los trabajos, cualidades que serían introducidas con mayor fuerza en la pintura china mediante la dotada mano del padre Giuseppe di Castiglione (1668 – 1766) –quien vivirá casi 50 años en China, hasta su muerte, llegando a ser pintor de cámara del emperador Qianlong-, y la de sus colaboradores europeos y chinos.

Entre los europeos se extendió la idea de que el servilismo y la falta de originalidad eran propios de los artistas chinos, aunado a la habilidad de copiar. Los orientales siempre fueron considerados excelentes artífices y artesanos, pero poco imaginativos, e incluso se relacionó este hecho desde siglos atrás con el espíritu de su sociedad, criticado duramente por algunos occidentales, como en las palabras del padre Adriano de las Cortes: “Son fáciles, medrosos, de poco corazón y en una palabra tiene muchísimo de muchachos y mujeres, peor bulliciosos y sin género de vergüenza, dados a carnalidades y a las muy contrarias a la naturaleza, cuales animales brutos, y al latrocinio, como fieras y aves de

[165] Su diario fue publicado por el misionero Trigault en Augsburgo en 1615 en latín con el título de *Cristiana expeditione* (*Historia de la expedición cristiana al reino de la China 1582-1610)*. Está reeditado por Desclée de Brouwer en Paris, en 1978.

rapiña. Son sutilísimos, astutos, engañadores, sin amistad, fidelidad, ni compasión a extranjeros y aún entre sí muy poca [...]"[166].

George Anson dijo de los chinos en 1748: "Desde luego, el principal asunto en el que su excelencia es indudable parece ser la imitación; por todo ello trabajan siempre con la pobreza del genio, que de continuo pertrecha el servilismo de la imitación [...] Tal vez pueda decirse sin faltar a la verdad que estos defectos que se notan en sus artes se deban por completo a la peculiar inclinación de las gentes, entre las cuales no se nota nada de verdadera grandeza, nada que provenga del espíritu."[167]

El particular uso que hacían los chinos de la perspectiva era la causa primordial de la infravaloración occidental a la que estuvo sujeta su pintura, los europeos nunca supieron comprenderla, o leer en los textos de estética china la superioridad que se le otorgaba a la visión del artista, y al aspecto espiritual por encima de la configuración verosímil del espacio. En las palabras de Macartney, que estuviera desde 1793 en China, se pueden ver resumidos claramente estos prejuicios: "Un jardinero chino es un pintor de la naturaleza, y si bien ignora por completo las leyes de la perspectiva, logra producir los efectos más felices mediante la administración o, mejor dicho, la delimitación a lápiz de las distancias [...]"[168] .

El siguiente comentario referido pertenece a Richard Walter (1716 – 1785), y es sobre su experiencia con el arte chino, a cuyos artistas acusa de ser artesanos de segunda fila y tan sólo capaces de realizar trabajos minuciosos:

[166] DE LAS CORTES Adriano, op. Cit., p.263.
[167] Citado en SPENCE Jonathan D., *El gran continente del Kan. China bajo la mirada de occidente,* Aguilar, 1ª ed. octubre 1999, Madrid, p. 96 y 97. Anson estuvo en territorio chino desde 1741.
[168] Ibíd. págs. 105 y 107.

> Si pasamos de sus artesanos a sus artistas de clase superior, como pintores, escultores, etcétera, parecen ser aún peores, y sus pintores, con ser muchos y estar muy estimados, rara vez consiguen dibujar o dar color a las figuras humanas, o componer cuadros mayores; y aunque al pintar flores y aves sus obras son muy admiradas, incluso en ellas parte del mérito debe ser atribuido a la natural brillantez y excelencia de los colores más que a la habilidad del pintor, pues es muy poco frecuente ver la luz y las sombras combinadas justa y naturalmente o encontrar soltura o gracia en el dibujo, todo lo cual encontramos en las obras de los pintores europeos. En otras palabras, la mayor parte de las pinturas chinas tienen una rigidez y una minuciosidad que son extremadamente desagradables; y acaso pudiera decirse con gran verdad que estos defectos de sus artes se deben enteramente a la peculiar naturaleza de la gente, en la cual nada se descubre que sea grande o valeroso.[169]

También sabemos que en 1775 un occidental dejó escrito sobre la pintura china: "[...] falsas luces, falsas sombras, falsa perspectiva y proporciones, colores alegres sin gradación de las tintas, variedad de objetos oscuros e iluminados, y una incoherente combinación de formas de la naturaleza, son en definitiva lo fundamental de la pintura china."[170]

John Barrow dice sobre las pintura china, en su obra *Travels in China*,[171] "En relación con la pintura, éstas pueden ser consideradas como miserables «pintarrajos» o manchones, siendo incapaces de diseñar losa límites correctos de muchos objetos, de dar cuerpo a los mismos, aplicando las luces y las sombras apropiadas y dar los varios matices de colores, para que semejen a los tonos de la naturaleza." También dice William Langdom en el catálogo de la *Chinese Exhibition* (Hyde Park, Londres, 1843) sobre la pintura china, "En China las bellas artes están indudablemente lejos de alcanzar la perfección que éstas tienen en las naciones ilustradas de la cristiandad; aunque un examen de las pinturas de esta colección, ... hará ver la gran injusticia que se ha hecho a los artistas chinos en las opiniones

[169] DAWSON op. Cit. p. 265 y 264.
[170] Citado por Francisco de Santos Moro en *Imágenes de China,* Museo Nacional de Antropología, catálogo, Madrid 1997, p. 15.
[171] Citado por Sierra de la Calle en: *Pintura China...* op. Cit. p. 54.

que de ellos se tenía hasta ahora, respecto a su habilidad y destreza... En la pintura para la exportación ellos intentaron acomodarse a las ideas de sus patronos, introduciendo luces y sombras."[172]

El único trabajo hallado en esta investigación y hecho por un europeo que puede considerarse como muestra evidente de paisajismo al estilo chino, pertenece a Louis de Poirot: *Alce o wapití blanco*, de 1790.[173] Poirot fue uno de los muchos artistas europeos que se asentaron en China, aunque la mayoría de los extranjeros[174] en territorio oriental cultivaron el género *fan kwae*, que se alejaba de la pintura china de paisaje. No creo que se trate del único ejemplo, pues consta, como se verá en breve, que el emperador obligó a Poirot, y a Castiglione, como al resto de los artistas que pintaban para la corte en un momento dado, a pintar según las leyes de la plástica china.

Cuando Sierra de la Calle explica qué son las pinturas chinas de exportación, llamadas *fan kwae,* o *Pinturas del Comercio Chino*, (trabajos realizados por chinos al modo occidental y dedicadas al mercado europeo, o por occidentales radicados en China), habla de la dificultad de mantener este género en China en el siglo XVIII, razón por la que los artistas de la pintura *fan kwae* se trasladaron a Cantón donde radicaban los europeos, gustosos de este estilo. De ellos dice,

> Estos no les defraudaron. Al contrario estuvieron encantados de aceptarles para que trabajasen para ellos, especialmente teniendo en cuenta que el poco arte chino auténtico que ellos conocían no les llamaba la atención. Los occidentales no eran capaces de

[172] SIERRA DE LA CALLE Blas, *Pintura China...* op. Cit. p. 54.
[173] La imagen de esta pintura se puede apreciar en PALEOLOGUE M. *L'Art Chinois*, Paris, Ancienne Maison Quantin, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, novembre 1887, imagen 13a. Este jesuita nacido en Lorraine llegó a Pekín en 1770.
[174] Para más información sobre los artistas europeos que estuvieron viviendo en China desde el siglo XVI en adelante, ver: SIERRA DE LA CALLE, Blas, *Pintura China... op. Cit.* págs. 19 a 29.

> comprender los valores y los criterios del arte chino, del mismo modo que los chinos habían sido incapaces de entender el arte occidental. [...] Los europeos que estaban en China hacia 1800 no aprendieron a leer la pintura tradicional china y la rechazaron con desprecio. Pero estaban satisfechos con el trabajo de los artistas chinos que trabajaban para ellos. Estos habían abandonado la tradición oriental china, acomodándose a os gustos occidentales, bien porque les parecía esencialmente correcta, bien por simple interés comercial.[175]

Es curioso saber que las opiniones que los propios chinos tenían de la pintura europea y el desprecio que sentían hacia el uso del claroscuro en los primeros contactos era auténtico -como se verá en una cita dentro de poco-, de lo que se colige que el malentendido y la ignorancia de las bases estéticas que impregnaban las manifestaciones pictóricas de ambos mundos fue moneda común entre China y Europa durante muchos siglos[176]. Paléologue nos habla de la obligatoriedad de trabajar al estilo chino, impuesta a los jesuitas establecidos en la corte, y que se adelantaba unos párrafos atrás,

> La peinture des PP. Jésuites fut trouvée d'un style trop européen; le modelé des chairs, le clair-obscur, les ombres portées furent jugés déplaisants pour les yeux. L'empereur se mit à donner des conseils, à vouloir ramener les missionnaires aux procédés traditionnels de la peinture chinoise et même à leur imposer la collaboration de peintres chinois. Découragés bientôt dans l'œuvre qu'ils avaient tentée, les deux Jésuites se soumirent ; ils se résignèrent à peindre en teintes plates les figures et les mains dans des compositions où tout le reste était dû au pinceau d'artisans indigènes, et, le 1er novembre 1743, le P. Attiret écrivait à Paris : «Il m'a fallu oublier, pour ainsi dire, tout ce que j'avais appris et me faire une nouvelle manière pour me conformer au goût de la nation… Tout ce que nous peignons est ordonné par l'empereur.»[177]

[175] SIERRA DE LA CALLE Blas, *Pintura China... op. Cit.* p. 55.

[176] Curiosamente, los viajeros de origen árabe de los siglos XIII y XIV sí supieron evaluar la pintura china, como nos comenta Jurgis Baltrusaitis, op. Cit. p.187.

[177] PALEOLOGUE M. op, cit. págs. 291 y 292 : "La pintura de los padres jesuitas resultó tener un estilo demasiado europeo; el modelado de las carnes, el claroscuro, las sombras mostradas, fueron juzgadas desagradables a la vista. El emperador se puso a dar consejos, a querer que los misioneros volvieran a los procedimientos tradicionales de la pintura china, e igualmente a imponerles la colaboración de pintores chinos. Desalentados pronto de la obra que querían llevar a cabo, los dos jesuitas se sometieron; se resignaron a pintar en tintas planas la figuras y las manos en las composiciones donde todo el resto se debía al pincel de los artistas oriundos y, el 1º de noviembre de

Hudson nos aporta datos sobre la falta de interés de los chinos por el arte europeo del rococó: "If Peking was more or less impervious to the attractions of European art, it was because nothing had yet happened to disturb the inner poise of Confucian scholar or to undermine the ramparts of tradition; the mandarins were at once Church, State and «Society», and their world was complete and self-sufficient. In France, with the uncertainty and restlessness of mind which followed the deflation of the Baroque pride, there was opportunity for the intrusion of the exotic."[178].

En este momento viene muy bien echar un vistazo al comentario de un artista chino, Zou YiGui (1686-1772), quien tuvo oportunidad de ver muchas obras europeas realizadas o traídas por los jesuitas, y que dijera,

> The Westerners are skilled in geometry, and consequently there is not the slightest mistake in their way of rendering light and shade [*yang-yin*] and distance (near and far). In their paintings, all the figures, buildings, and trees cast shadows, and their brush and colours are entirely different from those of Chinese painters. Their views (scenery) stretch out from broad (in the foreground) to narrow (in the background) and are defined (mathematically measured). When they paint houses on a wall people are tempted to walk into them. Students of painting may well take over one or two points from them to make their own paintings more attractive to the eye. But these

---

1743, el padre Attiret escribía a Paris: «he tenido que olvidar, por así decirlo, todo lo que he aprendido, y he tenido que hacerme a una nueva manera para acomodarme al gusto de la nación... Todo lo que pintamos es ordenado por el Emperador.» Jean-Denis Attiret, de la orden jesuita, llega a China en 1738. Este sacerdote era pintor, y dejó opiniones sobre el arte chino en general, muy elogiosos en cuanto a la arquitectura, entre otros. Una de sus cartas, escrita en 1743 y publicada en 1749 en las *Lettres édifiantes et curieuses*, vol. XXVII –y más tarde traducida al inglés por Joseph Spence-, dejó una huella importante en las mentes europeas acerca del elevado gusto chino en jardinería y arquitectura.

[178] HUDSON, op. Cit. p. 276: "Si Pekín fue más o menos insensible a los encantos del arte europeo, fue porque nada había ocurrido aún que disturbara el aplomo interior del erudito confuciano o que minara las murallas de la tradición; los mandarines eran a la vez iglesia, estado y «sociedad», y su mundo era completamente autosuficiente. En Francia, con la incertidumbre e agitación intelectual que siguió al deflación del orgullo barroco, había oportunidad para la intrusión de lo exótico."

> painters have no brush-manner whatsoever; although they possess skill, they are simply artisans [*chiang*] and cannot consequently be classified as painters.[179]

George Loehr recoge un importante comentario de una fuente china sobre la presencia y el arte de Ricci. Se trata de un extracto de la obra de Zhang Gong, *Guo Chao Hua Chenglu* (biografía de pintores chinos) publicada en 1735,

> Under the Ming dynasty there was Li Ma-tou (Matteo Ricci), a native of Europe, who, being able to speak Chinese, came to southern capital and lived in the western camp at the Chêng Yang gate… He maintained that the Chinese could only paint flat surfaces, consequently there was no projection or depression (relief) in their pictures. «We in our country» he said, «paint both the light and the dark, so that the result shows projection and depression. A man's full face is light and the side parts are dark. If the side parts are coloured dark in as picture, the face will appear in relief». Chiao acquired this art, and modified his style accordingly, but the result was not refined and convincing. Lovers of antiquity would do well not to adopt this method.[180]

---

[179] SULLIVAN, *The Meeting*... op. cit., p. 80: "Los occidentales son hábiles en geometría, y en consecuencia no existe el más mínimo error en su manera de representar la luz y las sombras [*yang-yin*] y las distancias (cerca y lejos). En sus pinturas, todas las figuras, edificios, y árboles arrojan sombras, y sus pinceles y colores son completamente diferentes de aquellos de los pintores chinos. Sus vistas (paisajes) se extienden desde lo amplio (en el primer plano) hacia lo estrecho (en el fondo) y están definidas (matemáticamente medidas). Cuando la pintura se aloja en una pared la gente está tentada a caminar dentro de ella. Los estudiantes de pintura bien pueden tomar posesión de uno o dos aspectos desde los cuales hacer sus propias pinturas más atractivas al ojo. Pero esos pintores no poseen en absoluto un estilo de pincelada, aun cuando tiene habilidad son simples artesanos [*chiang*] y consecuentemente no pueden ser clasificados como pintores." Especialmente interesante es la obra de LEVY André, *Nuevas cartas edificantes y curiosas escritas desde el Extremo Occidente por ilustrados viajeros chinos durante la Bella Época*, colección Popular nº 452, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed. 1991, México D.F., que ofrece una visión novedosa de las opiniones que la civilización europea generó en algunos visitantes chinos.

[180] Publicado en,*The Westward Influence of the Chinese Arts. From the 14th to the 18th Century,* A Colloquy held 26 to 29 June 1972, Colloquies on Art & Archaeology in Asia Nº. 3, University of London, Percival David Foundation of Chinese Art, School of Oriental and African Studies, editado por William Watson, 2ª ed. 1976 (1ª ed. 1973), p. 33. "En la dinastía Ming estaba Li Madou (Matteo Ricci), un nativo de Europa que, siendo capaz de hablar chino, vino a la capital del sur y vivió en el campo oeste, en la puerta Zhong Yang. Él aseveraba que los chinos sólo podían pintar superficies planas, y en consecuencia no había proyección o depresión (relieve) en sus pinturas. «Nosotros, en nuestro país», dijo, «pintamos tanto la luz como la oscuridad, de manera que el resultado muestre proyección y depresión. El rostro frontal de un hombre es luminoso y las partes laterales son oscuras. Si las partes laterales son coloreadas oscuras, como en la imagen, el rostro aparecerá en relieve.» Jiao aprendió este arte, y modificó su estilo de acuerdo a ello, pero el resultado no era refinado ni convincente. Los amantes de la antigüedad harían bien en no adoptar este método."

Pero la incomprensión[181] de la pintura china por parte de los europeos no es un fenómeno estricto de los tiempos pasados, mucha gente sigue sin entender ni remotamente el porqué de la pintura de paisaje en China, y la compara con la pintura occidental llegando a la conclusión de que la oriental carece de la calidad de la europea por múltiples razones, o que se trata de un estilo opuesto al occidental y poco interesante. Jenyns da una razón sobre este encontronazo,

> Every Chinese landscape contains mountains, waterfalls, rocky water-courses, broad lakes and winding rivers heaped together in one composition. Scenery is most usually treated in panoramic view. The wild confusion of these landscapes is incomprehensible to the European mind. Mountains rise sheer from plains in the foreground, trees tangled with creepers hang over precipices, monasteries are perched high above rivers that surge through the gorges below. It is difficult for us to imagine that such scenery can exist outside the imagination.[182]

---

[181] Sin embargo, el intento por entender la ideología del pueblo chino en términos generales, o más bien las cualidades y formas de pensamiento del pueblo chino, han sido realizados estudios severos por parte de muchos autores, tanto occidentales como orientales, para el público occidental. Sólo como pequeña muestra traemos a colación estos títulos: DE RIENCOURT Amaury, *The Soul of China. An interpretation of the Chinese History.* Harper Colophon Books, Harper and Row Publishers, New York 1965. y FANG Thomé H., *The Chinese View of Life. The Philosophy of Comprehensive Harmony.* Linking Publishing Co. Ltd., 1980, Taipei, Taiwan (también en: The Union Press, Hongkong 1956). Y NORTHORP F. S. C.: *The Meeting of East and West. An inquiry concerning world understanding.* Macmillan Publishing Co., Inc. New York 1974, 5º ed., 1ª: Collier Books 1966. Además, muchos otros autores han profundizao en als relaciones entre Europa y China: Bibliografía sobre relaciones China y Europa: LO SHU Fu, *A Documentary Chronicle of sino-western Relations (1644 – 1820)* 2 vols., Tucson, Arizona, 1966 (muy bueno). BOOTHROYD Ninette y DETRIE Muriel, *Le voyage en Chine., Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen Age a la chute de L'Empire Chinoise,* Paris 1992. LEE Thomas H. C., (edit.), *China and Europe. Images and influences in sixteenth to eighteenth centuries*, Hong Kong 1991. AAVV, *The History of cultural exchange between East and West in the 16th and 17th Centuries. The Galleon Trade and the V.O.C.,* Japón 1998.

[182] JENYNS Soame, *A Background to Chinese Painting*, Schoken Books, New York 1966 (1ª ed. Sidgwick & Jackson, London 1935), p.152: "Todo paisaje chino contiene montañas, cascadas, corrientes de agua montañosas, anchos lagos y serpenteantes ríos, amontonados en una composición. El escenario es mostrado casi siempre con una vista panorámica. La salvaje confusión de estos paisajes es incomprensible para la mente europea. Las montañas nacen escarpadas desde las llanuras del primer plano, los árboles enmarañados por enredaderas cuelgan sobre los precipicios, los monasterios están pertrechados arriba sobre los ríos que surgen a través de las gargantas

La creencia occidental de que los paisajes chinos representados en su arte obedecían a la fértil imaginación oriental, es expresada con acierto en las palabras del médico escocés de la embajada rusa, John Bell, de camino hacia la gran muralla china: "Al reemprender nuestra ruta, seguimos la orilla meridional de un arroyo lleno de grandes guijarros que las lluvias habían desgajado de las montañas. Sobre las rocas en declive distinguimos pequeñas cabañas esparcidas, con algunos terrenos cultivados, semejantes a esos paisajes románticos pintados sobre las porcelanas chinas, y en otros objetos fabricados en ese país. Muchos europeos creen que se trata de paisajes imaginarios, pero lo cierto es que están sacados del natural."[183]

Y con este último comentario damos por terminadas estas útiles referencias sobre la pintura china, para dar paso a una explicación de las peculiaridades del paisajismo en oriente y en occidente, en la primera parte de esta tesis.

---

inferiores. Es difícil para nosotros imaginar que semejante visión pueda existir fuera de la imaginación."

[183] *Viaje por la China imperial*, , op. Cit. págs. 109 y 110.

1. EL ARTE DE LA PINTURA DE PAISAJE EN *ORIENTE* Y *OCCIDENTE*

1.1. LA PINTURA DE PAISAJE TAOÍSTA EN CHINA

1.1.1. Características y términos de la pintura de paisaje taoísta

1.1.1.1. Nacimiento y características de la pintura de paisaje en China, desde el telón de fondo al protagonismo.

> We have no evidence of the existence of landscape art in China before the Chin dynasty (A. D. 265-419) although it seems likely that there were attempts at landscape backgrounds to figures before them. […] During the «Six Dynasties» and the very early days of T'ang, scenery was described with a very delicate type of brushwork; with the increasing popularity of this class of painting, various books of theory were composed and methods of treatment invented, and eventually Wu Tao-Tzû [Wu Daozi] arrived with his strong, unhesitating genius to enfranchise the brush-stroke and set the example for broad bold treatment.[184]

Así comenzamos este capítulo: los primeros síntomas del paisajismo en China se remontan muy atrás, pero es la dinastía Tang el momento histórico que se considera normalmente como el punto de partida del género. En un punto intermedio está quien tradicionalmente ha pasado a la historia del arte chino que como una de sus primeras grandes figuras[185], el gran pintor Gu Kaizhi (344 – 405), y sus paisajes. Aunque los primeros

[184] CHIANG Yee, op. Cit. págs. 151 y 153: "No tenemos evidencia de la existencia de arte paisajístico en China antes de la dinastía Qin (265-419) aunque parece posible que hubo intentos de fondos paisajísticos para figuras, antes de ellos. [...] Durante las 'Seis Dinastías' y en los inicios de los Tang, los panoramas eran descritos con un tipo de pincelada muy delicada; con la creciente popularidad de esta clase de pintura, se escribieron varios libros de teoría y fueron inventados varios métodos de trabajo, y eventualmente Wu Daozi apareció con su fuerte, resuelto genio, para liberar la pincelada y establecer el ejemplo de técnica negra y audaz."

[185] De él nos dice el autor del siglo VII Zhang Yanyuan en su obra *Li dai ming hua*: "En la pintura de Gu Kaizhi, los trazos son prietos y llenos de vigor; se unen unos con otros, según un movimiento circular continuamente renovado. El estilo es soberano y suelto, el ritmo rápido como el del viento y los rayos. Antes de emprender una obra (o de realizar un trazo), el artista posee el Yi («idea, deseo,

trabajos artísticos que podemos considerar propiamente taoístas datan del siglo IV-V, durante la dinastía Jin del Este, estos responden a planteamientos propios de la apenas asentada religión taoísta, y no de la filosofía y mucho menos de la estética del paisaje chino.

Sin embargo, en el periodo de las Dinastías Norte y Sur (A. D. 420-617), se escribe el ensayo *Prefacio a la pintura de paisaje*, de Zong Bing (374-443), escrito que es considerado por los expertos como el primer ensayo sobre paisaje taoísta. La obra tiene por título, *Hua shanshui xu* (*Introducción a la pintura de paisaje*); a pesar de que Zong Bing era un devoto budista, su escrito es catalogado como de carácter taoísta.[186]

La obra escrita de Wang Wei[187] (415-443) supone el antecedente más importante de la estética de la pintura de paisaje, imbuida de un carácter superior, trascendental, de la que no han sobrevivido mas que algunas copias posteriores. Wang Wei nos ha legado escritos o comentarios (en su famosa obra *Xu hua* o *Disertación sobre la pintura*) en los que expone su particular vivencia del paisaje, como se ve en una carta escrita a un amigo: "By natural disposition, I know painting as the crying cranes know their course through the dark. Objects with which I come in contact, I note in my mind and eyes. My love of landscapes has led me on and made me try to represent them."[188] Este gran amante de la naturaleza preconiza lo que iba a ser siglos más tarde el sustento de la pintura taoísta de paisaje. Su famosa obra *Xu hua* o *Disertación sobre la pintura* que es un ensayo sobre la pintura de paisaje, y nos ha

---

intención, consciencia activa, justa visión») de ésta: acabada la obra, el Yi permanece y la prolonga. Por ello la pintura de Gu está siempre animada por el Shen qi («Soplo-Espíritu»)." citado por CHENG, François: "El tiempo en la pintura china", en *El taoísmo chino*, nº triple especial de *El paseante,* Siruela (nºs 20 - 22), 1ª ed., Madrid 1993, p. 83.

[186] Para más detalle al respecto ver BUSH Susan, MURCK Christian: *Theories of the Arts in China,* Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1983, págs. 132 a 134.

[187] No confundir con el otro Wang Wei, pintor (699-759).

[188] SAKANISHI Shio, *The Spirit of the Brush. Being the Outlook of Chinese Painters on Nature from Eastern Chin to Five Dynasties.* John Murray, London 3ª ed. Julio 1957 (1ª feb. 1939), p. 41: "Por disposición natural, conozco tanto de pintura así como las grullas chillonas conocen su camino a través de la oscuridad. Los objetos con los que entro en contacto, los percibo en mi mente y en mis ojos. Mi amor por los paisajes me ha conducido y me ha hecho intentar representarles."

llegado de manera indirecta a través de Zhang Yanyuan y al parecer es una trascripción un tanto libre del original de Wang Wei. En cualquier caso vale la pena referir otro pasaje más extenso para advertir el caldo de cultivo de la estética taoísta que tiene lugar en su trabajo,

> Paintings are not produced by the mere exercise of manual skill, but upon completion, must correspond to the phenomena of the universe as explained in the *Book of Changes* (...) In painting, the form of an object must first fuse with the spirit, after which the mind transforms it in various ways. The spirit, to be sure, has no form; yet that which moves and transforms the form of an object is the spirit. If the spirit is not manifested in the painting, the forms will not move us at all.
>
> Human eyes are limited in their scope. Hence they are not able to perceive all that is to be seen, yet with one small brush I can draw the vast universe. (…) With strokes that run from the bottom to the top, I will represent the T'ai-hua mountain. The solitary cliff is so sublime and mysterious that it appears to emit dark cloud. (…) Gazing upon the autumnal clouds, my soul takes flight as if on wings; bathed in the spring breeze, my thoughts flow afar as if borne on a wide current. (…) I unroll a picture and examine the inscription, and meditate upon mountains and water which are foreign to me. Verdant forests raise the wind; foaming waters stir the torrent of streams. Wonderful indeed! Such a painting cannot be achieved by the skilful use of fingers and hands alone, but only by the exercise of the spirit. This is the true significance of painting.[189]

[189] SAKANISHI Shio, op. cit. págs. 43 a 45: "Las pinturas no son producidas por un simple ejercicio de habilidad manual, sino por conclusión, deben corresponder a los fenómenos del universo tal y como están explicados en el *Libro de los Cambios* (...) En pintura, la forma de un objeto debe fusionarse primero con el espíritu, tras lo cual la mente la transforma de distintas maneras. El espíritu, sin duda, no tiene forma; es más, aquello que mueve y transforma la forma de un objeto es el espíritu. Si el espíritu no se manifiesta en la pintura, las formas no nos conmoverán en absoluto./ Los ojos humanos están limitados en su alcance. Por lo tanto no están capacitados para percibir todo lo que hay para ser visto, sin embargo con un pequeño pincel puedo dibujar el vasto universo. (...) Con pinceladas que corren desde el fondo hacia arriba, representaré la montaña Taihua. El acantilado solitario es tan sublime y misterioso que parece desprender una nube oscura. (...) Contemplando las nubes otoñales, mi alma inicia el vuelo como si tuviera alas; bañado en la brisa primaveral, mis pensamientos fluyen lejos como si fueran llevados por una ancha corriente (...) Desenrollo una pintura y examino la inscripción, y medito sobre las montañas y aguas que me son extrañas. Verdes bosques se elevan al viento; aguas espumosas agitan el torrente de los ríos. ¡En verdad es maravilloso! Tal pintura no puede ser conseguida solamente por el uso hábil de dedos y manos, sino sólo mediante el ejercicio del espíritu. Este es el verdadero significado de la pintura."

Otros escritos artísticos de paisaje tuvieron lugar en la siguiente dinastía, la Tang[190] (618 – 907), y sería en esta época en la que se incubaría la gran pintura paisajista china. Los primeros indicios significativos de arte del paisaje de corte taoísta, dentro de la dinastía Tang, los tenemos en Wang Wei y en Lu Hong, en palabras de Wu Hung: "The famous poet and painter Wang Wei (699-759) and the Daoist hermit Lu Hong (active early eighth century) were two early and rather idealized representatives of this group. Wang is intimately associated with Wangchuan, his country villa in Lantian, south of Chang'an. His poems frequently describe the peaceful local scenery –hills, streams, and bamboo groves, lakeside pavilions and cottages- and he also illustrated the countryside in more than one painting."[191]

Es hacia finales de la dinastía Tang, cuando aparecen por vez primera algunas figuras claves en el arte chino que destacaron por su inconformismo y su particular visión del arte, fuera de los cánones estéticos y reglamentaciones de la época en cierto grado, y que han sido por ello enclavados en la categoría de pintores *yipin*, cuya presencia es rastreada desde el siglo IX en China, como es el caso de Wang Mo (hacia 805).

El auge económico de la dinastía Tang conlleva igualmente un aumento de la capacidad adquisitiva de la sociedad oriental, y como todo cambio que afecte a los estratos sociales y dote de mayores posibilidades culturales al colectivo, produce un cambio en la visión del arte, que vuelve sus ojos hacia el elemento básico del taoísmo -en cuyos dominios reside el *qi*-: el *Tao*, la naturaleza. A ello se añade que la obra es vista también como objeto

[190] Se puede ampliar información sobre la pintura de paisaje Tang en: JAMES Jean M.: "Some rules of composition for figural art during the Han dynasty and the emergence of landscape", en, *Oriental Art,* new series, autumn 1987, vol. XXXIII nº 3, Londres, págs., 261 a 267.

[191] AAVV, *Three Thousand…* op. cit. p. 79: "El famoso poeta y pintor Wang Wei (699-759) y el ermitaño taoísta Lu Hong (activo inicios siglo VIII) fueron dos tempranos y bastante idealizados representantes de este grupo. Wang está íntimamente asociado con Wangchuan, su pueblo natal en Lantian, al sur de Chang'an. Sus poemas frecuentemente describen el tranquilo paisaje local –colinas, arroyos, y bosquecillos de bambúes, pabellones y chozas a las orillas de los lagos- y también ilustra el paisaje campestre en más de una pintura."

de estatus social, impeliendo nuevos bríos al arte chino, que ve favorecido el paisajismo de la mano de cortesanos, emperadores, y hasta comerciantes. March nos amplía los datos sobre esta dinastía y su arte,

> It is in the T'ang dynasty (618 – 906) that the possibility of the landscape's having a truly independent meaning and being, quiet apart from man, begins to be deeply felt. But this realization seems to be have been uncertain, perhaps even a little frightening, and most T'ang writers were unable or unwilling to face the direct experience of an unclothed landscape, in which they glimpsed an inhuman, self-sufficient validity. T'ang poetry is famous for its suggestiveness, its quality of only hinting at the main point, and leaving much up to the reader; and this new conception of landscape is often presented indirectly or through a screen of one kind or another. The landscape retains its old meaning as a place where certain human events transpire, but now the landscape itself has swelled into the space between people, compelling attention as an object in its own right, but almost never faced directly and alone. The naked confrontation of poet and landscape is almost always relieved by another person who is not quite there, but has just left, is about to come, has left a trace, can be heard at a distance but not seen, etc.[192]

En la dinastía Tang el paisaje comienza a concebirse como un medio de unión entre el hombre y lo divino, aunque todavía no es considerado un tema tan importante como en la dinastía Song, parece que, "Desde entonces *ch'i* [*qi*], espíritu o pneuma, empezó a fluir

[192] MARCH Andrew Lee, *Landscape in the thought of Su Shih (1036 – 1101),* (tesis doctoral para doctor en filosofía, 1964), Universidad de Washington, microfilm de University Microfilms Int., An Arbor, Michigan, USA, p. 28: "Es en la dinastía T'ang (618 – 906) cuando el paisaje tiene la posibilidad de poseer un significado independiente y que, estando muy lejos del hombre, comienza a ser profundamente sentida. Pero este logro parece haber sido incierto, quizás hasta un poco asustadizo y la mayoría de los escritores Tang eran incapaces o estaban poco dispuestos a afrontar la experiencia directa de un paisaje desnudo en el cual vislumbraron una deshumanizada, autosuficiente validez. La poesía Tang es famosa por su capacidad de sugestión, su capacidad para acertar en el tema central, y dejar buena parte al arbitrio del lector; y esta nueva concepción del paisaje es a menudo presentada indirectamente o a través de un biombo de una clase o de otra. El paisaje conserva su antiguo significado como lugar donde ciertos eventos humanos se desarrollan, pero ahora el paisaje en sí mismo se ha instalado entre el espacio que media entre la gente, llamando la atención como un objeto individual en su pleno derecho, pero casi nunca enfrentado directamente y en solitario. La confrontación desnuda del poeta y el paisaje es casi siempre aliviada por otra persona que no está exactamente allí, pero que acaba de irse, está a punto de llegar, ha dejado un rastro, puede ser oído a la distancia pero no visto, etc."

libremente entre el hombre y la Naturaleza estableciendo entre ambos una íntima comunión. Un pino, igual que un hombre, tiene ahora su propio *ch'i* [*qi*]. No sólo es eso. La Naturaleza empieza a atraer al hombre por su propia manera de ser *natural* y no artificial. El modelo de autenticidad del ser humano y de su conducta se busca ahora en la misma Naturaleza, en su inocencia y plenitud, y, de este modo, la antigua idea taoísta del *wu wei*, no hacer, cobra su viva actualidad."[193]

No será hasta el advenimiento de la dinastía Song cuando el tema de paisaje emerja con toda su fuerza y con su papel de protagonista. Hay un claro declive de la pintura religiosa más tradicional a favor de la pintura de paisaje y de otros géneros menores (flores y pájaros) en la dinastía Song; incluso las veneradas figuras búdicas, quedan relegadas tras las pinturas de maestros taoístas y budistas *chan*, indicando así la nueva categorización de las artes en China. Este tránsito no es casual, asistimos a un cambio radical en la visión de la realidad, un giro hacia el hombre, lo antropocéntrico; nos encontramos al artista inserto en una sociedad, cuyo estrato más alto es muy culto, interesado por descubrir y clasificar su entorno, deleitándose en él, y reflejándolo en toda clase de piezas de arte.

La sociedad Song se da el lujo de experimentar la cultura en todas sus manifestaciones. Aun cuando esta transformación humanística no afectará a todos los niveles sociales. Es más, su creación más delicada y espiritual, la pintura de paisaje taoísta, ni siquiera arraigará entre todo chino culto, pero sí alcanzará el más alto nivel artístico de todo el arte chino. Esto se verá en detalle más adelante, en el capítulo dedicado a la pintura Song.

[193] KITAURA Yasunari, *Historia del arte de China*, Cátedra, Cuadernos de arte Cátedra nº 28, 1ª ed., Madrid 1991, p. 255.

Ahora bien, ¿en dónde se encontraba el objeto de la búsqueda –el *Tao* en la naturaleza- que proponía el taoísmo, y que fuera tan bien recibido en los círculos artísticos Song?, muy sencillo: "The «new ideal world» was not far to seek, it existed everywhere in Nature. Lao Tzû was not a «transmitter» but a «receiver»; he believed that in quiet receptivity, with mountains and streams, clouds and mist for companions, man would be able to feel the workings of the Universal Spirit. Hence the rise of landscape art in China."[194]

Asimismo, el taoísmo es en sí una doctrina que de forma espontánea genera expresiones artísticas, porque la estética tiene mucho peso en él, al ser un sistema filosófico en el que la naturaleza, fuente de belleza y de orden, es tan importante, "For the Taoist, mode of life is an aesthetic mode of life and the Taoist state of being as a result of its spiritual cultivation, specifically through hsin-chai or the fasting of the heart and mind, is an aesthetic of artistic being, i.e., a man with a beautiful soul which mirrors the soul of Nature on its creativeness."[195] O como dice Fong, "All forms of artistic expression, according to early Chinese thinkers, must embody or convey the Great Way [el Tao], the same Great Way that must be manifested in all human endeavors and institutions."[196] Chiang explica con algo más de detalle la vinculación entre un paisaje, la pintura, y el pensamiento taoísta,

> Nature is infinitely changeable, and shows herself in different garments to different eyes. Every creation is necessarily tinged by its creator's outlook on life; there is no lack of variety in this main form of our artistic expression, landscape painting. A mountain rock, a few

[194] CHIANG Yee, op. cit. P. 73: "No se tenía que buscar lejos para hallar el 'nuevo mundo ideal', existía en todas partes en la naturaleza. Lao zi no fue un 'transmisor' sino un 'receptor'; él creía que en relajada receptividad, entre montañas y ríos, nubes y niebla por compañía, el hombre podía ser capaz de sentir las obras del Espíritu Universal. Desde aquí surge el arte del paisaje en China."

[195] SHEN Shan-hong, op. Cit. p. 199: "Para el taoísta, el modo de vida es un modo estético de vida, y el estado taoísta del ser humano es el resultado de su cultivación espiritual, específicamente mediante xinzhai o el ayuno de corazón y de la mente, es una "estética del ser humano artístico" (expresión idiomática), un hombre con un alma bella que refleja el alma de la Naturaleza en su creatividad."

[196] FONG Wen C., et alt, op. cit. p. 2: "Todas las formas de expresión artística, de acuerdo a los primeros pensadores chinos, debe encarnar o transmitir el Gran Camino [el Tao], el mismo Gran Camino que debe ser manifestado en todos los esfuerzos y creaciones humanas."

> feet of flowing water may stimulate the onlooker with an almost unlimited variety of imaginative thoughts, when they are treated by different artists. A mountain ten thousand feet high, and a river three thousand miles long may both be transferred to a square foot of paper; looking upon them, you will remember what you saw in Nature and your heart and mind expand under the vision of her mightiness. One of the reasons for our admiration of landscape lies in its bond with the philosophy of Taoism.[197]

¿Por qué el estilo y la estética taoísta recibieron tanto empuje por parte de un sector de la sociedad china culta? Entre las muchas razones que se pueden argüir, Shan-hong Shen tiene dos que conviene mencionar: "(1) The awakening and awareness on part of the educated [artistas] of the creative possibilities of the arts as a form of expression of the human spirit and, at the same time, as an outlet of the measured realization of human feelings and emotions, and (2) the long and extremely perilous political situation then confronting the nation which left the intelligentsia with no choice but to use the pen and the brush as the «weapon» of a «noble skeptic» and as a force of moral gravitation."[198] Además, otro aspecto que favorece la inserción exitosa del taoísmo en China y sobretodo en su arte, es que es un movimiento antiguo, genuinamente chino, que también oferta refugio al individuo sensible en tiempos de crisis,

[197] CHIANG Yee, op. cit. p.75: "La Naturaleza es infinitamente cambiante, y se revela a sí misma con distintas vestimentas a diferentes ojos. Cada creación es necesariamente teñida por la visión del artista acerca de la vida; no existe falta de variedad en esta forma dominante de nuestra expresión artística: la pintura de paisaje. Una roca montañosa, algunos pies de agua que fluyen, pueden estimular al observador hacia una casi ilimitada variedad de pensamientos imaginativos, cuando son tratados por distintos artistas. Una montaña de diez mil pies de altura, y un río de tres mil millas de longitud pueden ser ambos transferidos a un pie cuadrado de papel; mirándolos, usted recordará lo que vio en la Naturaleza, y su corazón y mente se expanden bajo la visión de su poderío. Una de las razones de nuestra admiración por los paisajes reside en su vínculo con la filosofía del Taoísmo."

[198] SHEN Shan-hong, op. Cit. p. 234: "(1) El despertar y la conciencia, en parte de los [artistas] educados, de las posibilidades creativas de las artes como una forma de expresión del espíritu humano y, al mismo tiempo, como una salida para la realización comedida de los sentimientos y las emociones humanas, y (2) la larga y sumamente peligrosa situación política que en aquél entonces confrontaba la nación, no dejó ningún remedio a la inteligencia salvo usar la pluma y la brocha como el «arma» del «escéptico noble» y como fuerza de gravitación moral."

> From the most remote periods, the Chinese have literally been in love with nature. This was a romantic ardor, pagan and mystical, that grew out of the age-old ritual worship of the powers of heaven and earth, the attribution of divinity to the five great mountains. In times of national anarchy the wilderness became the only retreat for scholars and poets; so it is nor surprising that, from the earliest times, the Chinese humanist sought and found an absorption in nature that at times amounted to an almost religious fervor for wild places. The cultivation of this idea of retreat into natures in search of a revelation of the all-pervading forces and spirit of the universe had from early times been a part of the religion of Taoism [y de la filosofía taoísta].[199]

Como cualquier otra manifestación religiosa, el taoísmo[200], que es la gran vertiente espiritual genuinamente china, no es ajeno al arte de la sociedad en la que se encuentra inserta y viceversa. El arte fruto del pensamiento taoísta se va a convertir en el gran protagonista de la historia del arte chino. La inspiración taoísta, palpable en el arte, no se hace esperar tras la definitiva implantación del taoísmo, y sus ejemplos comienzan a aflorar en las artes chinas y con especial vigor en la pintura.

Dejando a un lado los motivos populistas, como el complejo de deidades que el taoísmo tiene, el arte taoísta por excelencia es y será siempre el arte del paisaje. No es más que la conclusión directa de las prácticas taoístas llevadas al medio artístico. Si el taoísmo preconiza un regreso al medio natural, al igual que el *Chan*, y este regreso debe hacerse de forma personalizada para vivir de manera individual y única el encuentro con el *Tao*, qué

[199] ROWLAND Benjamin Jr., op. Cit. p. 66: "Desde los tiempos más remotos, los chinos han estado literalmente enamorados de la naturaleza. Este fue un ardor romántico, pagano y místico, que creció fuera de los antiguos cultos rituales sobre los poderes del cielo y de la tierra, la atribución de divinidad a las cinco grandes montañas. En tiempos de anarquía nacional, la naturaleza salvaje se convirtió en el único refugio para letrados y poetas; así que no es sorprendente que, desde los tiempos más antiguos, el humanista chino viera y encontrara una absorción en la naturaleza que en su tiempo llevaría a un fervor casi religioso por los lugares indómitos. La cultivación de esta idea de refugio en la naturaleza en busca de una revelación de las fuerzas envolventes y del espíritu del universo, ha sido, desde los primeros tiempos, una parte de la religión del taoísmo [y de la filosofía taoísta]."

[200] Para ver con más detalle el nacimiento del taoísmo en China y su desarrollo, y su relación con el arte, acudir a, LITTLE Stephen, *Taoism and the Arts of China,* The Art Institute of Ghicago, 1ª ed., 2000, Chicago, Illinois, págs. 33 a 54.

mejor vehículo de propaganda que una rica pintura empapada del *qi*, mostrando una imagen rotunda de la majestuosidad de la naturaleza, permitiéndonos ser partícipes junto a su autor de esa experiencia superior, compartiendo un estadio ensalzado del alma mientras observamos el espectáculo pictórico: "[...] el paisaje al lavado está enormemente influido por el taoísmo. Muchos pintores Sung [Song] fueron taoístas y encontraron en las inmensas posibilidades del pincel y de la tinta china un medio maravilloso para traducir sus estados del alma, su sensibilidad, su concepto del *vacío*, de la maravillosa *vacuidad* taoísta."[201]

Por supuesto, el libro que tuvo un efecto considerable en la estética taoísta, así como en aquellos artistas que fueron influenciados por el taoísmo, es el *Lao Zi*, de donde se extraen algunos conceptos de enorme interés, como el que nos refiere Chiang Yee,

> […] moreover he will approach his subjects in the attitude of the Taoist Sage, putting aside Knowledge, and seeking for that Spirit which is an intrinsic part of all living things from their birth.
>
> In this process, the artist forgets his bodily existence, and this too comes form the training of Lao Tzû [Laozi]. The Sage believed that it was not Knowledge alone that led to unprofitable desire, but also our «substantial» flesh; the great suffering of humans was chiefly to be put down to the body's account if people could get outside flesh, life could be lived on a spiritual plane, there would be no «ego», and men could identity himself completely with the life of Great Nature – that life which Lao Tzû calls «The Way» or «The Unnamed» or just «Being». […] This philosophy of living has had an inestimable influence upon Chinese art; it has enabled those who profess it to identify themselves with all the forms of Nature as they paint.[202]

[201] RIVIÈRE Jean Roger, op. Cit. p. 374.

[202] CHIANG Yee, op. cit. P. 76 y 77: "Además acometerá sus temas con la actitud del sabio taoísta, dejando a un lado el conocimiento, y buscando aquel espíritu que es una parte intrínseca de todas las cosas vivientes desde su nacimiento./ En este proceso, el artista olvida su existencia corporal, y esto también se debe a la formación de Lao zi. El sabio creía que no sólo era el conocimiento el que conducía hacia los deseos infructuosos, sino también nuestra carne 'sustancial'; el gran sufrimiento de las personas era estar sometidos al cuerpo, si la gente pudiera apartar lo carnal, la vida podría ser vivida en un plano espiritual, no habría 'ego', y el hombre podría identificarse completamente con la vida de la gran naturaleza –esa vida que Lao zi llamaba 'El Camino' o 'Lo Innombrable' o simplemente 'El Ser'. Esta filosofía de vida ha tenido una influencia inestimable sobre el arte chino, ha permitido a aquellos que lo profesan identificarse con todas las formas de la naturaleza conforme las pintan."

Y Fang nos comenta lo siguiente de Lao Zi, el supuesto autor del libro del mismo nombre y anteriormente citado, donde se observa el carácter del taoísmo,

> Lao Tzu is the typical exemplar in whom the philosophical reason and the artistic impulse fuse together most closely. And, therefore, he regards the modes of creation, nourishment, growth, nurture, completion, and maturity as exhibiting the fundamental characteristics of the profound Tao and the exalted Virtue. As we said before, life, by its very nature, freely creates itself in its continuous advance towards perfection. The sway of the profound Tao permeates heaven and earth; the gate of the exalted Virtue leads living beings to all sorts of miraculous achievements. Throughout the universe, the Tao and Virtue are «vacuous», and yet inexhaustible; they are spontaneously active, ever given rise to novelties.[203]

Y en el otro libro más destacado de la doctrina taoísta, en el *Zhuang Zi*, se dice: "Los grandes bosques, las colinas y montañas, son buenos para el hombre, porque su espíritu halla en ellos incomparable comodidad y sosiego."[204] Dejando calor desde el principio el efecto de purgante sentimental, de la convivencia con la naturaleza.

Ya que los textos taoístas son parte de la formación de muchos artistas chinos, no es raro encontrar afinidades estrictas entre escritos, y creadores, en cuanto a la postura frente a la naturaleza, "The painter is constantly reminding us that the natural world as it is can be directly experienced as a source of truth. This works because of a concept of totality in which

[203] FANG Thomé, *The Chinese View of Life, The Philosophy of Comprehensive Harmony.* Linking Publishing Co. Ltd., 1980, Taipei, Taiwan, p. 126: "Lao Zi es el típico prototipo en el que la razón filosófica y el impulso artístico se fusionan más estrechamente. Y, por consiguiente, ve los modos de creación, alimentación, crecimiento, crianza, realización, y madurez, como la muestra de las características fundamentales del profundo Tao, y de la Virtud exaltada. Como dijimos antes, la vida, por su propia naturaleza, se crea libremente en su continuo avance hacia la perfección. El movimiento del profundo Tao traspasa los cielos y la tierra; la puerta de la Virtud exaltada conduce a los seres humanos a toda clase de logros milagrosos. Desde el principio hasta el fin del universo, el Tao y la Virtud son 'vacuos', e incluso inagotables."

[204] ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), *Zhuang Zi*, Kairós, 1ª ed., junio 1996, Barcelona., p. 277.

there is an unbroken relationship between what is small and what is large, between what is briefly glimpsed and what is seen in detail. Thus it is often the detail, the fragment that comes through with compelling effect. But is effectiveness rests not in its isolated uniqueness –a kind of scientific specimen transported to the laboratory- but the fact that it lead us beyond itself."[205] Es decir, un paisaje taoísta de la época Song no es más que un microcosmos, que equivale a un macrocosmos real e infinito. En una hoja de papel se vacía el *Tao* innominado con sus múltiples aspectos: montañas, ríos, nubes, torrentes, que reverberan sobre el soporte la universalidad de la realidad natural, logrando así que filosofía y religión se materialicen a través de la mano del artista en un claro mensaje plástico.

El paisaje taoísta debe ser empático, retransmitir al espectador ciertas sensaciones que siempre están dirigidas a mejorar el espíritu de quien contempla la obra: "[…] to the Chinese the theme of a painting is inseparable from its form, and both are the expression of an all-embracing philosophical attitude toward the visible world. He could never accept a work that was not elevating to the spirit, cleansing and refreshing to the mind, or at least charming and agreeable […]"[206]

Esta especie de estado de mancomunidad con el todo a través de cada uno de los elementos de la naturaleza, es una constante de la pintura taoísta y uno de sus grandes

[205] EDWARDS Richard, *The World Around the Chinese Artist. Aspects of Realism in Chinese Painting*, The Distinguished Senior Faculty Lecture Series. College of Literature, Science, and the Arts. The University of Michigan, 1ª ed. 1989, Michigan, p. 30: "El pintor está constantemente recordándonos que el mundo natural, tal cual es, puede ser directamente experimentado como una fuente de verdad. Esto funciona a causa del concepto de totalidad, en el que hay una relación irrompible entre lo que es pequeño y lo que es largo, entre lo que es brevemente entrevisto y lo que es visto en detalle. Por eso, es a menudo el detalle, el fragmento, lo que cala con un efecto irresistible. Pero su efectividad no descansa en su unicidad aislada –una clase de espécimen científico transportado al laboratorio- sino en el hecho de que nos conduce más allá de ella."

[206] SULLIVAN Michael, *Symbols…* op. cit. págs. 1 y 2., "[…] para el chino, el tema de su pintura es inseparable de su forma, y ambas son la expresión de una actitud filosófica global hacia el mundo visible. Nunca puede aceptar una obra que que no sea elevadora del espíritu, limpiadora y refrescante para la mente, o al menos encantadora y agradable [...]"

méritos. Por ello, “A single mountain or stream, a single blossom can give one the impression of living *in* Nature; inexpressible but palpable. From a small painting of a rainy or windy scene, given an artist–philosopher, we may feel the dynamic nature of the universe. Since Taoism teaches that a free soul is not constrained by logic or ethics or man–made laws, but lives in simplicity and harmony and sees life as a whole, figure-painting and the depiction of everyday human affairs has no interest for our artists.”[207]

Racionero nos ofrece esta visión del artista taoísta, conectado con lo universal: “En los grandes maestros chinos se ve cómo estos hombres pretendían dar expresión al sentimiento místico inefable de la integración con lo percibido. El gozo que se siente al experimentar intuitivamente la armonía intrínseca de la naturaleza y su armonía con el cuerpo-espíritu humano. Los paisajistas chinos son taoístas expertos en el arte de la meditación y la contemplación, sabios alquimistas capaces de abrirse totalmente a las percepciones para recibirlas puras. Cuando la percepción no tiene mezcla de pensamientos ni expectativas es cuando puede realizar en el cuerpo la danza suprema: la transformación de emoción en forma, que es la alquimia del arte.”[208]

Y otra vez Racionero, nos amplía la visión de lo que es el taoísmo, para hacernos una panorámica más clara sobre él: “El taoísmo es un pensamiento y un modo de hacer que pretenden reflejar y seguir el modo de ser de la Naturaleza. Simplificando mucho, podría decirse que el taoísmo es la filosofía de la naturalidad y la espontaneidad puras en acción. [...] En los taoístas, entre estímulo y acto hay una respuesta inmediata, espontánea, sin

[207] CHIANG Yee, op. Cit. p. 85: “Una sola montaña o río, una sola flor puede darle a uno la impresión de vivir *en* la naturaleza; inexpresable mas a la vez palpable. En una pequeña pintura de una escena lluviosa o de ventisca, dada por un artista-filósofo, podemos sentir la dinámica naturaleza del universo. Puesto que el taoísmo enseña que un alma libre no está constreñida por la lógica, o por la ética de las leyes humanas, sino que vive en simplicidad y armonía y siente la vida como un todo, la pintura de figuras y la descripción de los asuntos mundanos cotidianos no tiene interés para nuestros artistas.”

[208] RACIONERO Luis, *Textos de estética taoísta*, Alianza ed. (El libro de bolsillo nº 993), 1992, 2ª ed., Madrid, p. 19.

conocimiento, con pleno abandono a la reacción más natural, pero habiendo trabajado el estado de ánimo hasta ponerlo en resonancia con la serenidad y aceptación del Tao."[209]

Para que los sentimientos fluyan de la pintura hacia el observador, debe darse una condición importante: el artista tiene que ser auténtico y sentir dentro de sí, con respeto, aquello que palpita en la superficie de la naturaleza. Por ello, dice el emperador Huizong en su catálogo de la colección imperial: "The mountains give protection, the streams give moving energy, the ocean extension, the earth support. The spiritual beauty of Nature (the Creator), the brightness and darkness of *yin* and *yang*, the distances of thousands of miles, all this can be represented within a few feet. But if one does not carry in the heart the hills and valleys, which are to be represented, one cannot do it.."[210]

Pensemos que, además, la autenticidad del artista no es suficiente por sí sola para que ese momento casi mágico de recepción se dé en el espectador: Éste último también ha de poner de su parte, puesto que al fin y al cabo se trata de una experiencia unipersonal, y se espera que sean dos las almas –la del artista y la del observador- que vibren en consonancia, en la misma sintonía, a través del medio pictórico. Este medio, la pintura, es pues un vehículo sagrado de comunicación, que nos adentra en la contemplación de la *verdad,*

> El único camino hacia la verdad está en la contemplación de la naturaleza; durante esta contemplación, podemos experimentar una visión que rasgará el velo de la apariencia para manifestarnos la

[209] RACIONERO Luis, op. cit. p. 30.
[210] Citado por Sirén, en, SIRÉN Osvald, *The Chinese on the Art of Painting,* Schocken Books Inc., 5ª ed. 1976 (1ª ed. 1963) (edición original de Henri Vetch, Peiping 1936), p. 71: "Las montañas dan protección, los ríos dan energía en movimiento, los océanos extensión, la tierra apoyo. La belleza espiritual de la Naturaleza (el Creador), la luminosidad y oscuridad del *yin* y el *yang*, las distancias de miles de millas, todo esto puede ser apenas representado en unas pocas hojas. Pero si uno no lleva en el corazón las colinas y los valles que van a ser representados, uno no puede hacerlo."

> realidad esencial. De ahí que el hombre no tenga necesidad o tenga poca, de dogmas, ritos o escrituras, ya que la verdad no puede ser comunicada de un individuo a otro. La verdad debe ser descubierta y experimentada por cada hombre en sí mismo. De hecho, la verdad es una cosa subjetiva que sólo puede sernos sugerida desde fuera de nosotros mismos. Puesto que la pintura era uno de los medios de transmitir tal sugestión, los cuadros de «naturaleza», esto es, de perspectiva natural y de paisaje, eran ampliamente usados por los adeptos y artistas Ch'an [*Chan*] (en japonés significa Zen) para expresar lo inexpresable.[211]

Para el artista chino la pintura y la caligrafía, reflejan con claridad y fidelidad la forma de ser del artista a todo nivel, que es lo que los chinos denominan *xin yin*: la impresión de la mente. Esta impresión es la manifestación plástica de una experiencia mística y de comunión con el todo, y que bien podría acercarse a lo que en occidente se entiende por éxtasis, si la imaginamos con el mismo realismo que se describe en este párrafo,

> Chinese painting at the time had already reached a high technical level, mostly due to the very nature of Chinese ideograms and to the many years of calligraphic study required of all scholars. But under the influence of Taoism, the Chinese painter used his art as a medium of expression for mystical and emotional materializations of rare power and beauty, adding great profundity to what had been until that time merely naïve craftsmanship. To the basically irreligious Chinese, art became religion itself, the highest expression of his mysticism. He may be entirely indifferent to metaphysical speculation, completely skeptical as to heavens, gods and the survival of the soul. Yet he will feel with the utmost intensity the timeless reality of artistic emotion which obliterates his ego just as effectively as many years of religious meditation. He then becomes immersed in a vast aesthetic «continuum» without beginning or end, an infinite universe of pure beauty and sheer goodness which is beyond time and space, in which everything is undifferentiated, in which object and subject are totally merged. Taoism teaches him how to lose himself in this incorporeal continuum, how to become one with this unending ocean of bliss and give up all subjective feelings, all individuality. […] This is why Chinese painting gives such an impression of revealing the very soul of nature as if the painter, after several days of motionless contemplation and absorption, was able to paint the landscape from

[211] BRODRICK Houghton A., *La pintura china*, FCE, México 1980, p.34.

> the «inside». If any religious terminology could be applied to the Chinese artist, he could be called a pantheist, or rather an *immanentist* (since he rejects all notion of a supreme Godhead), not a *transcendentalist* like Western man; for him, the spiritual essence of the universe pervades the whole of nature just as much as man himself. This remarkable faculty for penetrating into the very soul of nature and contemplating it from the inside has often prompted the Chinese painter to criticize Western art by saying that we paint it from «outside».[212]

La experiencia contemplativa que se acaba de describir, obedece a esta cualidad mística del taoísmo sobre la que queremos insistir, porque es precisamente debido a ella que alcanza tanta proyección en la sociedad china. Pero no hay que engañarse, no puede ser entendida como un misticismo al estilo de la mística católica, de ascetas puristas, mas que en los casos verdaderamente estrictos de vivencia taoísta.

Para muchos de los artistas que compartieron buena parte de la ideología taoísta, siempre hubo detrás, así como en sus entusiastas clientes, una dosis de pragmatismo muy

[212] DE RIENCOURT Amaury, op. cit. págs. 34 y 35. "En esa época, la pintura china ya había alcanzado un nivel técnico alto, en su mayor parte debido a la misma naturaleza de los ideogramas chinos y a los muchos años de estudios caligráficos, requisito de todo erudito. Pero bajo la influencia del taoísmo, el pintor chino utilizaba su arte como un medio de expresión para materializaciones místicas y emocionales de un poder y belleza poco común, añadiendo gran profundidad a lo que hasta ese entonces, había sido meramente una sencilla artesanía. Para los chinos, básicamente irreligiosos, el arte se convirtió en la religión misma, en la más alta expresión de su misticismo. Puede que sean plenamente indiferentes a la especulación metafísica, completamente escépticos respecto al cielo, los dioses y la pervivencia del alma. No obstante, sentirá con la máxima intensidad la eterna realidad de la emoción artística que aniquila su ego tan efectivamente como muchos años de meditación religiosa. Entonces se ve inmerso en un vasto «continuo» estético sin comienzo ni fin, un universo infinito de pura belleza y bondad total, que está más allá del tiempo y del espacio, en el que todo es indiferenciado, en el que el objeto y el sujeto están totalmente fusionados. El taoísmo le enseña cómo perderse a sí mismo en este continuo incorpóreo, cómo unirse con este océano de júbilo sin término, y renunciar a todo sentimiento subjetivo, a toda individualidad. [...] Es por esta razón que la pintura china da tal impresión de revelar la auténtica alma de la naturaleza, como si el pintor, tras varios días de contemplación y absorción inmóvil, fuera capaz de pintar el paisaje desde el «interior». Si se pudiera aplicar cualquier terminología religiosa al artista chino, se le podría llamar panteísta, o más bien *imanentista* (puesto que rechaza toda noción de un Dios supremo), no un *transcendentalista* como el hombre occidental; para él, la esencia espiritual del universo penetra toda la naturaleza en igual medida que en el propio hombre. Esta facultad sorprendente de penetrar en la mismísima alma de la naturaleza y de contemplarla desde el interior, ha inducido a menudo al pintor chino a criticar el arte occidental, diciendo que nosotros la pintamos desde el «exterior»."

propia de la mentalidad china. Northorp lo explica un poco más: "This characteristic [del taoísmo] is the mysticism which the Westerner usually attributes to the Taoist doctrine. That it is in a certain sense mystical cannot be denied. But it is a mysticism which is fundamentally empirical, realistic, and positivistic; the mysticism arising out of the ineffability which attaches to anything, such as a color or a sound or the all-embracing aesthetic continuum, which is immediately apprehended."[213]

Existe un comentario de Han Zhuo (Zhe) en el famoso escrito *Shanshui Zhun Chuan Ji* (*Un estudio completo sobre paisaje*)[214] -que se debe según algunos autores a Zhang Huai- que encierra muchas de las conexiones básicas de la pintura de paisaje china con el taoísmo más acérrimo,

> Painting distinguishes the «black» of heaven from the «yellow» of the earth, and discloses the secrets of the yin and yang of creation… Whatever can be comprehended through the emblems and numbers of the *Book of Changes* [*I-ching*] may be represented in their physical forms… Since man is the most sentient of all the myriad creatures, he alone is suited for painting. When a painter attains the principles, he is able to describe the wonders of the things; but when the principles are obscure, the truth of the things will be lost. Why is this so? Because [painting] has to do with the heavenly nature [of things] and its secret springs. This nature receives its physical forms from heaven, and its secret springs may be operated by both men and gods. Once the spring sets in motion, a myriad transformations will take place. If a painter can grasp the principles and by following the nature of things discern their wonderful subtleties, his mind will come to meet and his spirit will become one [with the things]. Then, quietly meditating movement or stillness with his painting brush, casting it forward to depict the myriad emblematic forms, he will create both

[213] NORTHORP F. S. C., *The Meeting of East and West. An inquiry concerning world understanding.* Macmillan Publishing Co., Inc. New York 1974, 5º ed., 1ª: Collier Books 1966, p.330 y 331: "Esta característica [del taoísmo] es el misticismo que el occidental usualmente atribuye a la doctrina taoísta. Que en cierto sentido es mística, no se puede negar. Pero es un misticismo que es fundamentalmente empírico, realista, y positivista; el misticismo surgió de la inefabilidad que le corresponde a cualquier cosa, como un color, o un sonido, o el estético continuo que todo lo abarca, el cual es inmediatamente aprehendido."

[214] Escrito en 1121.También lo hemos encontrado referido como *Shanshui Chunquan Ji,* o traducido como *Acerca del paisaje*.

> lively form and substance, as well as spirited breath [*ch'i*] and resonance [*yün*], in his painting.[215]

Y añade, citado por otro autor: "Tradition says: «Painting perfects culture, helps in moral obligations, probes into divine permutations, plumbs deep and recondite things, has the same merits as each of the Six Classics and is in harmony with the passage of the four seasons. It arose from nature and was not created by man.»"[216] Esta idea de la contribución del arte de la pintura al ensalzamiento del alma, es una de las constantes más decisivas del arte taoísta, y muy especialmente de la pintura de paisaje.

Como individuo concienciado con su labor de mejoramiento de la sociedad en la que vive, el artista afín al taoísmo tiene una marcada vena moralista, en la que lo ético se funde con lo estético: "For the Chinese, the ethical is grounded in the aesthetic. Instead of using the aesthetic as the West tends to do, merely as an instrument for conveying moral teachings the

---

[215] Citado por FONG Wen C., et alt, en op. Cit. p. 52, los corchetes son originales del texto, del traductor: "La pintura distingue el «negro» del cielo, del «amarillo» de la tierra, y revela los secretos del yin y del yang de la creación... Todo lo que puede ser comprendido a través de los símbolos y números del *Libro de los Cambios* [*Yi Jing*] puede ser representado en sus formas físicas... Desde que el hombre es la más sentiente de todas las innumerables criaturas, sólo él está habilitado para pintar. Cuando un pintor sigue los principios, es capaz de describir las maravillas de las cosas; pero cuando los principios son oscuros, la verdad de las cosas se perderá. ¿Por qué ocurre ésto? Porque [la pintura] tiene que ver con la naturaleza celestial [de las cosas] y sus secretos manantiales. Esta naturaleza recibe su forma física del cielo, y su manantial secreto puede ser manejado tanto por hombres como por dioses. Una vez que el manantial se pone en movimiento, tendrán lugar una miríada de transformaciones. Si un pintor puede asir los principios, y mediante el seguimiento de la naturaleza de las cosas discernir sus maravillosas sutilezas, su mente llegará a reunirse y su espíritu se volverá uno [con las cosas]. Entonces, meditando tranquilamente el movimiento o la quietud, con su pincel de pintura, arrojándolo hacia delante para representar la multitud de formas simbólicas, creará tanto la forma vívida como la substancia, al igual que el aliento vital [*qi*] y la resonancia [*yun*], en su pintura."

[216] MAEDA Robert Junji, *Two Sung Texts on Chinese Painting, and the Landscape Styles of the 11th and 12th Centuries.* Tesis doctoral, Doctor of Philosophy (1969), Harvard University, Department of Art, Cambridge, Massachusetts, January Garland Publishing Inc., New York & London 1978, p. 9: "La tradición dice: «La pintura perfecciona la cultura, ayuda en las obligaciones morales, investiga las divinas permutaciones, sondea cosas profundas y recónditas, tiene los mismos méritos que cada uno de los Seis Clásicos y está en armonía con el paso de las cuatro estaciones. Surge de la naturaleza y no es creada por el hombre.»"

meaning of which has some non-aesthetic, more purely doctrinal source, the Chinese find the meaning for their ethics in the immediately apprehended aesthetic materials themselves."[217]

Y de la misma fuente, de Han Zhe, parafraseado por un tercer especialista, aprendemos que, "Painting is brush-work in accordance with the revolutions of the mind (or heart). It must be conceived before it takes shape. It is reached only after the rules have been mastered. It is secretly united with the Creator and with the power of Tao. When the brush is grasped, it scatters numberless images, and one may with a tuft of hair sweep over a thousand *li*."[218]

Libre de los excesivos ritos del budismo común, o de la severa reglamentación social del confucianismo,[219] el taoísmo navega en el alma del hombre para conducirlo hacia una iluminación personal y auténtica porque el hombre está unido a la naturaleza de la que proviene y en la que vive cada día, naturaleza que le otorga lo que necesita para subsistir, y a la que es incapaz de dominar. Este sentimiento de "vasallaje" espiritual dota al artista taoísta de una conciencia naturista muy fuerte, respetuosa, feliz y agradecida en ocasiones, temerosa en otras. Aunque el concepto visual de paisaje cambia según las épocas y los autores, el paisaje taoísta es siempre una rendida representación de las fuerzas universales, del *Tao* recorriendo el mundo,

---

[217] NORTHORP F. S. C., op. cit. p.328: "Para los chinos, lo ético se fundamenta en lo estético. En lugar de usar lo estético como tiende a hacer Occidente, como un mero instrumento para trasmitir en las enseñanzas morales el significado de aquello que no tiene un origen estético, [sino] más puramente doctrinal, los chinos encuentran el sentido para su ética en los mismísimos elementos estéticos inmediatamente aprehendidos."

[218] SIRÉN Osvald, *The Chinese…* op. cit. 81 y 82: "La pintura es la pincelada acorde a las excitaciones de la mente (o del corazón). Debe ser concebida antes de que tome forma. Es alcanzada sólo cuando las reglas han sido dominadas. Está secretamente unida con el Creador y con el poder del Tao. Cuando el pincel es asido, esparce innumerables imágenes, y con una se puede, mediante un mechón de pelo, cubrir un millar de *li*."

[219] Para más información sobre la creatividad en el pensamiento neo-confuciano, por Wei-ming Tu, ver págs. 9 a 15 de, AAVV, *Arts and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture,* edición de Christian F. Murck y The Art Museum, y Princeton University Press, New Jersey 1976. Y sobre el uso del pasado en la pintura Yuan de paisaje, por Chu-tsing Li, desde la p. 73 a la 88.

> Our poets and painters alike try to convey a sharp, vivid impression of Nature; we use the word «engraving» for this, in preference to your «impression»; the significance is obvious. The painters of the «Literary» school do not study a landscape tree by tree and stone by stone, and fill in every detail as it appears to them, with brush and ink; certainly they may have been familiar with the scene for months and years, without seeing anything in it to perpetuate: suddenly they may glance at the same waters and rocks in a moment when the spirit is awake, and become conscious of having looked at naked «Reality», free from the Shadow of Life. In that moment they will take up the brush and paint the «bones» as it were, or this Real Form; small details are unnecessary. Space is left around the «bones» for the spectator to add his own flesh and clothing; they are merely adjuncts.[220]

Ahondemos un poquito en el sistema de pensamiento, o más bien, doctrina social de China, que han sido marginalmente mencionado: el confucionismo. Éste no debe ser entendido como religión, sino como sistema social de control en el que las virtudes humanistas, y el favor de la sociedad por encima del individuo, son dos de sus premisas más importantes. El respeto, la moral, las buenas costumbres, la importancia de la sabiduría, son decisivas cualidades. Y es por estas razones que el arte chino, incluso el taoísta, se contagia una parte de estas directrices, no por afinidad filosófica, sino porque se encuentran prácticamente enquistadas en los principios más básicos de la sociedad china. De esta manera, una de las claves del confucionismo, la cultivación personal tanto a nivel moral como intelectual, transciende a los artistas chinos que desarrollan el paisaje.

[220] CHIANG Yee, op. cit. p. 99: "Tanto nuestros poetas como nuestros pintores tratan de transmitir una precisa, vívida impresión de la naturaleza; para ésto utilizamos la palabra 'grabado', en vez de vuestra 'impresión', el significado es obvio. Los pintores de la escuela 'Literata' no estudian un paisaje árbol por árbol y piedra por piedra, ni realizan cada detalle tal y como aparece ante ellos, con el pincel y la tinta; ciertamente han debido estar familiarizados con la vista durante meses y años, sin ver nada en pueda ser perpetuado: de repente pueden echar un vistazo a las mismas aguas y rocas en un momento en el que el espíritu está despierto, y hacerse conscientes de haber visto desnuda la 'realidad', libre de la Sombra de la Vida. En ese momento tomarán el pincel y pintarán los 'huesos', por así decirlo, o esta Forma Real; los pequeños detalles son innecesarios. Se deja espacio alrededor de los 'huesos' para que el espectador añada su propia carne y vestimenta; ellos son simples adjuntos."

Al igual que en el taoísmo, el artista confuciano debe poseer un carácter moral superior, ser puro de espíritu, estar en armonía con el entorno, que para unos será el social y para otros el natural. La tendencia china a domeñar los deseos, se hace sentir en el arte en la forma en la que son representadas las pasiones que gozan de tan poca estima: por lo general a través de la naturaleza, la perfecta conductora de emociones, o de formas alegóricas (la flor del ciruelo representa el orgullo, el caballo es símbolo del héroe, la orquídea del anacoreta, el pino de la dignidad, y muchas más). Y hay que recalcar que la noción de *Tao* es común tanto al taoísmo como al confucionismo, si bien para cada cuál puede poseer diferentes evocaciones: "Para los confucianos, el *tao* representa el ordenamiento eterno del cosmos y, al mismo tiempo, su devenir, mientras que para los maestros de la escuela taoísta es el Uno-todo divino que se puede alcanzar místicamente por medio del éxtasis [...] "[221]

Paralelo al confucionismo, que compartía con el taoísmo determinados conceptos, el último hacía lo propio, incluso en la persona del famoso pensador taoísta Zhuang Zi, que tomó del confucionismo y del taoísmo diversos elementos para unirlos en un solo cuerpo filosófico: "Chuang Tzu as a thinker, synthesizing the philosophical insights of Lao Tzu and Confucius, has brought the consideration of the Chinese ideals of art to the focus and enunciated the principle or comprehensive harmony."[222]

Para que quede claro, quisiéramos recalcar cuál era la actitud del taoísta, y su diferencia frente al confucionismo, que nos amplía Chiang: "Confucianism had tried to rescue a decaying social order from a practical standpoint, but the outlook of our people at this time was such that the world of affairs did not seem to be worth rescuing; they wanted to escape

[221] PISU Renata, op. Cit. págs. 109 y 110.
[222] FANG Thomé, op. cit. p. 131.

from it themselves into a more satisfying sphere of existence. Taoism and Buddhism supplied the need. The Taoist looked at the world with cold eyes, cared little for regulating the conduct of life, less for gain, profit, fame, ambition. Life in close harmony with Nature was the only real Life."[223]

En el arte del paisaje taoísta vamos a encontrarnos con una fuerte carga simbólica. Debemos pensar que en un mundo tan alegórico y metafórico como el de la filosofía china, era lógico caer en el simbolismo artístico. Si los propios textos taoístas se dedicaron a expresar sus ideas en términos ambiguos, en alusiones a veces algo arcanas para el no iniciado, es pues prudente concluir que la pintura derivada de tales influencias se mantenga en la misma línea expresiva, dotando a sus protagonistas de contenidos más allá de su mera apariencia, o de su referencia a lo real. Y no hay que pasar por alto las influencias de otros conceptos y connotaciones extraídos del *fengshui*, del confucianismo, del budismo, y de las costumbres populares.

El énfasis puesto en este simbolismo de los elementos compositivos del paisaje, hace que en ocasiones se recarguen las tintas en la expresividad de los contornos, como por ejemplo en los árboles, para destacar su soledad, su vejez, o su fortaleza, según sea el caso. Este recurso plástico, al no ser comprendido en su magnitud por el antiguo europeo, dio lugar a que se malinterpretara la pintura china, calificándose en ocasiones de extraña, o atribuyéndose la obra a la mano de un loco.

[223] CHIANG Yee, op. Cit. págs. 72 y 73: "El Confucianismo había intentado rescatar un orden social en decadencia desde un punto de vista práctico, pero la perspectiva de nuestro pueblo en esta época era tal que los asuntos del mundo no parecía ser dignos de rescate; ellos mismos querían escapar de él a una esfera de existencia más satisfactoria. El taoísmo y el budismo cubrieron la necesidad. El Taoísta miraba al mundo con ojos fríos, le importaba poco el regular la conducta de la vida, y aún menos la ganancia, la fama, la ambición. La vida cercana a la Naturaleza, en armonía, fue la única Vida real."

Este es un importante aspecto de la pintura china taoísta que no siempre está presente o explicado en los libros, es lo que Chiang Yee denomina "lo Grotesco y lo Exagerado". Se da, como vemos, cuando la imagen de ciertos elementos de la pintura de paisaje, tales como las flores o los árboles solitarios en la inmensidad de un pico, son descifrados erróneamente por los occidentales que, desconocedores de la cultura china, los ven como un ejemplo de locura e irrealidad. En este sentido apunta Yee: "But our painter is not really mad; he merely wants to appropiate Form for the time being to his own ends: the piled-up mountains are his dream-country, composed of familiar constituents, but in a different order; his emphasis, his exaggeration are parts of an individual vision."[224] Y añade en este sentido posteriormente: "Our painters have no preconceived conception of natural form; they are ready to create anew with every fresh presentation; they try to find the true feeling of each natural thing distinct from its superficial appearance. That may well be another source of the grotesque or exaggerated in our art; we try to find, feel, touch the original condition of some beautiful thing, as it may once or never have been on earth."[225]

Además de ser un medio poético de comunicación, cifrada parcialmente para el observador inculto, la pintura era también una manera de aumentar el estatus social del autor, dotándolo de categoría intelectual y filosófica, de virtudes altamente estimadas entre la selecta aristocracia y la corte. Cierto es que algunos autores nunca dieron muestras de tener el más mínimo interés en obtener reconocimiento expreso por parte de nadie acerca de su obras, mas son los menos; muchos se debatieron entre obtener buenas posiciones sociales

[224] CHIANG Yee, op. cit. p. 185: "Pero nuestro pintor no está realmente loco; él simplemente desea aporpiarse de momento de la forma para sus propios fines: las montañas apiladas y su mundo de ensoñación, compuesto por elementos familiares, pero en distinto orden, su énfasis, su exageración, son partes de una visión individual."

[225] Ibíd. págs. 187 y 188: "Nuestros pintores no tienen un concepto preconcebido de la forma natural; están preparados para crear de nuevo con cada espontánea presentación; tratan de encontrar el auténtico sentimiento de cada cosa natural difiriendo de su apariencia superficial. Esto bien puede ser otra fuente de lo grotesco y de lo exagerado en nuestro arte; tratamos de encontrar, sentir, y tocar la condición original de alguna cosa hermosa, como si una vez o nunca hubiera estado en la tierra."

y trabajar en la corte –con familias a las que mantener-, y su atracción por la vida retirada y las costumbres taoístas o budistas; otros prefirieron reflejar en sus pinturas sus pensamientos más filosóficos, sin apartarse de las bondades del reconocimiento adquirido, que tantos beneficios podía traer.

Se aprecia una auténtica lucha interior en muchos paisajistas entre su necesidad económica y de apreciación social, y su intención de parecer artistas individuales desapegados de lo académico e imbuidos de un espíritu religioso o filosófico, que los haría superiores y admirados frente al resto, lo cual conllevaba muchas veces una retribución mayor por las obras provenientes de tales artistas.

En sentido estricto sólo aquellos artistas que realizaron su producción en retiro, o viviendo como ermitaños, o en templos, podrían ser catalogados en su totalidad como artistas taoístas, pero entonces tendríamos que restringir la selección a unos pocos, y olvidaríamos que los elementos taoístas considerados tradicionalmente como básicos en una buena obra de arte (los *Seis Principios*) están presentes con igual paridad en pintores que no profesaron en igual profundidad el taoísmo o el budismo *chan*, o que incluso fueron artistas asalariados en la corte. Ello no desmerece la calidad expresiva, artística o estética de su producción, si bien es habitual encontrar los mejores ejemplos de pintura taoísta en autores que trabajaban fuera del circuito oficial. Es más, parte de los artistas más importantes de la historia china, trabajaron en algún momento en la academia imperial.

1.1.1.2. El *Tao* y lo Universal, y su eterna energía: el *Qi*.

¿Qué es *Tao*?, “Todos los autores, tanto los taoístas como los demás, emplean el término *tao* para caracterizar un complejo de ideas que permanecen muy próximas, incluso

en sistemas cuya orientación es bastante diferente. En el fondo de todas las concepciones del Tao, se encuentran las nociones de Orden, de Totalidad, de Responsabilidad, de Eficacia."[226] Tratemos de definir con mayor exactitud este concepto, que va unido sempiternamente al del *qi*.

Tao puede ser entendido, en cierto grado, como lo Universal, el Absoluto, el Todo, aun cuando no se nos permita esclarecer mucho el asunto, puesto que los propios orientales lo han definido desde el principio como lo *inmominado*, lo que no se puede ver, ni tocar, ni explicar. Es un ente ubicuo, o una presencia supra-natural que engloba cuanto vive, un sustituto neutro y auto-controlado del Dios occidental, no personificado, pero existente.

El arte taoísta es un arte animista: cree en la presencia de una especia de "alma" en todas las cosas (*qi*), que casi siempre es traducido como *energía,* o como *espíritu*. Ésta ha sido la manera de explicar resumidamente lo que vamos a desarrollar en los siguientes párrafos. Tal energía o espíritu, es una manifestación vívida de la existencia del *Tao*, y está presente en todo. Siendo pues, una fuerza que se haya en cualquier elemento de la naturaleza, compartida por supuesto con el ser humano, permite que el macrocosmos se manifieste en lo microscópico mediante ella[227]. Es más, la sola unión con uno de sus elementos más insignificantes puede llevar al individuo que medita, a la fusión con el todo universal, como si cada componente de la naturaleza fuera un receptáculo y paralelamente una vía de conexión inmediata con el todo.

---

[226] GRANET Marcel: *El pensamiento chino*, col. La evolución de la humanidad, UEHA, México 1959, p. 208.

[227] En cuanto a lo anteriormente expresado, Eitel juzga que tiene su paralelismo en la filosofía griega: "Lo que con tanta frecuencia se ha admirado en la filosofía natural de los griegos, que consideran a la naturaleza como algo vivo, que eran capaces de ver un espíritu vivo en cada piedra, en cada árbol, que poblaron los mares con náyades, los bosques con sátiros..., toda esa forma poética, emocional y reverencial de contemplar los objetos naturales es igualmente una de las características de las ciencias naturales en China." En, EITEL Ernest J., *Feng-shui. La ciencia del paisaje sagrado en la antigua China,* ediciones Obelisco, 1ª ed., septiembre 1993, Barcelona, p. 14.

En cuanto al significado de la palabra en sí, *qi*, Maillard nos explica lo siguiente: "La noción más importante del taoísmo es probablemente la del qi (o ch'i). Para representarlo, el taoísmo utiliza tres ideogramas (Huai-Chin Nan, 1990, 55), el más antiguo de los cuales tiene dos partes y reúne así dos significados: «nada» y «fuego». El qi significa entonces «no-fuego», o sea, no-deseo, y por tanto no-pensamiento, quietud mental./ El segundo ideograma representa el aire en la naturaleza, y el tercero, el aire y la respiración."[228] Los dos caracteres que de manera habitual describen el *qi*, son *qi yun*, y simbolizarían el aliento vital, aliento energético que se halla presente en todo cuanto nos rodea y que penetra en el hombre a través de su respiración.[229]

Asimismo, el carácter chino correspondiente al primer fonema, *qi,* posee diversas acepciones, mas son tan sólo dos de ellas las que se interrelacionan en profundidad con el arte chino y curiosamente cada una de ellas deviene de un sistema de pensamiento diferente. La primera se debe al confucianismo y se refiere a la importancia de cultivar al mente, de alimentarla, para refinarse y de tal manera alcanzar una exaltación, u incremento en el conocimiento del ser y en la rectitud. El otro sentido se debe al taoísmo y significa "no al compromiso", es decir, estar libre de ataduras para poseer un radio de acción completamente abierto, para así dar paso a la creatividad en su sentido más amplio, liberándonos de toda clase de prejuicios y preconceptos a la hora de crear. Para poder ser captado el *qi*, es necesario que el individuo se encuentre en un estado de reposo absoluto de la conciencia, de esta manera se logra una concentración de la energía.

---

[228] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 43.

[229] Maillard nos da otra definición de *qi*, a partir del concepto *yin* y *yang*: "Los opuestos complementarios del *yin* y del *yang* impregnan todos los seres, aunque cada uno de ellos pueda decirse que son *yin* o *yang*, por naturaleza. Ambos opuestos, juntos, armonizan el «vapor de la Oquedad» (*qi* o *ch'i*), esto es: la fuerza generadora del *Tao*, el vacío." En Ibíd. p. 36.

El primer canon o primero de los *Seis Principios* estéticos del taoísmo, de los que hablaremos en detalle en la **segunda parte** de esta tesis, es *qiyun*; se acaba de describir el primer vocablo, *qi*, tiene un segundo, *yun*, que tuvo en principio sus primeras conexiones con la música y en especial con los conceptos de "armonía" y "pureza", que ya en las dinastías más tardías se asociaría a la pintura. Sin embargo en el momento de crearse los seis cánones de Xie He, *yun* de aplicaba así: "[…] the «yun» was used in the biographies of many Neo-Taoists and other renowned persons to depict their character which understandably, were manifesting those of the original Taoists, but were now «synthesized» with the cultural ideal of the «feng-liu» spirit. When «yun» is extended to, or embodied in, paint or literature, it will give its expression to a work of art. When «ch'i» and «yun» are combined, the phrase connotes the measured realization of a creative personality in either real life or in art and, with the help of appropriate disciplines, the manifestation of his feelings, emotions and understandings in imaginative forms."[230]

Esta nueva palabra de la filosofía neo-taoísta mencionada hace un momento, *Feng liu*, se refiere al concepto taoísta del *wuwei* que veremos más adelante, la "no-acción", en el sentido de completa libertad de acción, sin barreras ni prejuicios para crear. Esta es una forma de relacionar directamente al hombre con la Verdad: a través de un camino estético de pureza, sin influencias de ninguna clase sobre el taoísta.

[230] SHEN Shan-hong, op. Cit., págs. 243 y 244: "[...] el «yun» era utilizado en las biografías de muchos neo-taoístas y otros personajes de renombre, para representar su carácter que, comprensiblemente, estaba manifestando aquél de los taoístas originales, pero que ahora era «sintetizado» con el ideal cultural del espíritu «fengliu». Cuando «yun» se extiende o es encarnado en pintura o literatura, dará su expresión a la obra de arte. Cuando «qi» y «yun» se combinan, la expresión connota la realización medida de una personalidad creativa, bien en la vida real, o bien en el arte y, con la ayuda de disciplinas apropiadas, en la manifestación de sus sentimientos, emociones y entendimientos en formas imaginativas."

Feng liu se refiere a aquel hombre que engloba una serie de cualidades taoístas, como tener la capacidad de trascender a las cosas y conectarse con lo universal, vivir espontáneamente siguiendo el impulso natural de uno, disfrutar de los sentidos, con cierta elegancia, según el devenir natural de la vida, acorde a uno mismo; nos dice acerca de ésto Feng Youlan: "Confieso que aún no he comprendido plenamente el significado de las palabras «romanticism» o «romantic» en inglés, pero sospecho que ellas son, en mayor o menor grado, equivalentes de *feng liu*. El *feng liu* está vinculado principalmente con el taoísmo. Esta es una de las razones por las cuales he dicho en el capítulo II que las tradiciones confuciana y taoísta en la historia china son, en cierta medida, equivalentes a las tradiciones clásica y romántica en Occidente."[231]

Los términos anteriormente explicados, *qi* y *yun*, van encaminados a la comunión con el todo, con el universo: "Los caminos orientales tienen todos una meta: la transmutación, desde sus formas más groseras a la más sutil, de la energía que constituye el universo en el propio individuo. Se trata de un proceso de ascesis en el que tiene lugar un paulatino despertar de la conciencia. Para ello, existen unas técnicas especiales que coinciden, en las distintas escuelas o tradiciones, en el siguiente objetivo: procurar el aquietamiento físico y mental para la concentración de la energía y la consiguiente facilitación de su ascenso para la abertura de los distintos niveles de conciencia."[232]

Para que se entienda perfectamente la relación entre *qiyun* y *feng liu*, retomamos a Shen: "It may be said that in the Chinese system of aesthetics, the pure «consciousness» of the heart is the «action ground» and «truth» or «creativeness» which is allowed to realize itself freely without any interference is the «substance» and «ch'i-yun sheng-tung» is the

[231] FENG Youlan, op. cit. p. 297.
[232] Ibíd.

«form». Such a philosophy of art is in essence structured and modeled on the Tao Principle, sharing both its «simplicity» of conception and its «comprehensiveness» and «infinity» in manifestation. Chinese painting not only draws its inspiration from Tao Principle but is also the expression, in one form or another, of Nature of Life –the ultimate truth for both man and the world."[233]

Fang extiende un poco más en detalle este tema de la captación del *qi*, y su relación con el arte: "The Chinese susceptibility of beauty, […] finds its philosophical vindication in the great systems of Taoism and Confucianism, according to which those who are aware of beauty in the pursuit of activities that are distinctly artistic whether in moments of creation or appreciation must enter into the sympathetic unity in spirit with the universal flux of life, becoming inseparably one with it and exhibiting the same vital rhythm of perpetual creativity. The works of art, that are characteristically Chinese, whatever forms they take, are nothing more nor less than the expression of exuberant vitality."[234]

Y sobre las características del *qi*, Shen explica lo siguiente, ayudándonos a entender mejor este curioso concepto,

[233] SHEN Shan-hong, op. Cit., p. 261: "Puede decirse que en el sistema chino de estética, la pura «conciencia» del corazón es el «campo de acción», la «verdad» o «creatividad» que es permitida para realizarse libremente sin ninguna interferencia es la «substancia», y «qiyun shengdong» es la «forma». Semejante filosofía de arte es en esencia estructurada y modelada en el principio del Tao, compartiendo tanto su «simplicidad» de concepción, como su «comprensión» e «infinidad» al manifestarse. La pintura china no sólo extrae su inspiración del Principio del Tao, sino que es también la expresión, de una manera u otra, de la naturaleza de la Vida –la última verdad tanto para el hombre como para el mundo."

[234] FANG, Thomé, op. Cit. págs. 131 y 132: "La sensibilidad china de la belleza, […] encuentra su reivindicación filosófica en los grandes sistemas del taoísmo y del confucianismo, según los cuáles aquéllos que son conscientes de la belleza en la búsqueda de actividades que son marcadamente artísticas, ya sea en momentos de creación, o de apreciación, deben entrar en unidad simpatética de espíritu con el flujo universal de la vida, convirtiéndose inseparablemente en uno con él, y mostrando el mismo ritmo vital de creatividad perpetua. Las obras de arte, que son característicamente chinas, sin importar qué formas tienen, no son ni más ni menos que la expresión de una vitalidad exuberante."

> […] for man ch'i is the quintessence of his life force in action, and, in the creative arts such as literature and painting, ch'i is the passage through which [sic] the qualities of his creative work. They become the «wen-ch'i» and «pi-chi'» which means respectively the «style» or «form» of one's «penmanship» in literature and «handwriting» or «brushstrokes» in a painting or calligraphy. Since the ch'i of man (his psycho-physical constitution) is different from one individual to another, the style or form of the work of one artist is different from that of another. But the function of the ch'i in creative art works as a catalytic agent or as a catharsis of emotions is the same in all artists although with different results depending on the «character», the «inner being», i.e., the «ch'i», of a person. Thus, the ch'i for both man and his creative activities are indispensable. For man, ch'i provides the «living» reality for this otherwise abstract ideals and for his art: ch'i is the means whereby his ideals are expressed. [235]

Estas cualidades del *qi*, van desvelando lo que es uno de los puntos más fuertes de controversia del arte chino, cuando es visto a la luz de la ideología estética occidental: su aparente falta de realismo. Dado que el objetivo primordial del artista es representar la esencia de las cosas[236], y no su apariencia, lo demás carece de relevancia,

> Great Chinese landscapes illustrate the first of the Six Principles of Chinese painting, the idea of presenting the spirit or breath of things as revealed in the specific movement and life that vitalizes them in accordance with natural laws. This means that a painting of mountains must make us aware of the essential

[235] Esta traducción es un poco peculiar porque el autor, de origen chino, tiene en algunos momentos una gramática inglesa un tanto difícil de entender: SHEN Shan-hong, op. Cit. p. 242, "[...] para el hombre, el qi es la quintaesencia de su fuerza vital en acción y, en las artes creativas como la literatura y la pintura, qi es el pasaje mediante el cual las cualidades de su trabajo creativo [¿se manifiestan?]. Ellas se convierten en el «wenqi» y en el «biqi», que quieren decir respectivamente el «estilo» o «forma» del «estilo caligráfico» de uno en la literatura, en la «escritura», o en la «pincelada», de una pintura o una caligrafía. Dado que el qi del hombre (su constitución psico-física) es diferente de un individuo a otro, el estilo o forma de la obra de un artista es diferente de la de otro. Pero la función del qi en las obras de arte creativas como agente catalítico o como una catarsis de emociones, es igual en todos los artistas aun cuando tenga resultados diferentes, dependiendo del «carácter», el «ser interior», el «qi» de una persona. Entonces, el qi tanto para el hombre como para sus actividades creativas, es indispensable. Para el hombre y para su arte, el qi provee de realidad «viviente» a lo que, de otra manera, serían abstractos ideales: qi es el medio por el cual sus ideales se expresan."

[236] Respecto a este tema del artista que se centra en reflejar la esencia de todo, de "captar una idea", veremos algunos ejemplos en el capítulo dedicado a **La captación del *Qi*,** capítulo **2.4.1** de la **segunda parte** de esta tesis.

> architecture of their growth in terms of stability as well as structure and suggestion of their appropriate weightiness and mass. We should be able to feel their summits towering into the vastness of the sky and their foothills as massive roots anchored in the earth. Again, it is better to paint a distorted tree that seems to grow than a naturalistic one that is dead and lifeless as a photograph; better to paint a wave that seems eternally to curve and break than a frozen record of momentary light reflected on the surface of a single billow.[237]

Jin Hao (c. 870-c.925, otra versión: c. 855-915), en su obra *Bifa ji* (hacia 920, *Notas sobre el método del pincel*), ya mencionada con anterioridad, establece una conversación con un anciano acerca de la pintura, que comienza instaurando el primer y más importante principio de ésta, que es la captación del espíritu y que el venerable personaje le espeta en estos términos, ante el comentario del autor sobre la importancia de reproducir la realidad tal cual: "-Me apena verlo equivocado. *Hua*[238] [sic, probablemente falta "significa", o "es"] precisamente *hua*. Existe una apariencia externa que no debe tomarse por la verdadera realidad (*chen*)[239]. Considere la apariencia como apariencia y la realidad como realidad. Si no entiende esto, dibujará una mera semejanza, pero *no* captará la esencia real."[240]

Cuando el artista taoísta trata de inhalar el *Tao* mediante la observación y comprensión de las cosas, y luego transfiere esa esencia vital de lo que ve, de forma

[237] ROWLAND Benjamin Jr., op. Cit. p. 67: "Los grandes paisajes chinos ilustran el primero de los Seis Principios de la pintura china, la idea de presentar el espíritu o el aliento de las cosas como es revelado en el movimiento y en la vida específicos, que las vitaliza de acuerdo con las leyes naturales. Esto quiere decir que una pintura de montañas debe hacernos conscientes de la arquitectura esencial de su crecimiento en términos de la estabilidad así como de la estructura y por indicación de su apropiado peso y masa. Deberíamos estar capacitados para sentir sus cumbres elevándose en lo vasto del cielo y sus colinas como raíces masivas ancladas en la tierra. Otra vez, es mejor pintar un árbol distorsionado que parece crecer, que uno naturalista que está tan muerto y sin vida como una fotografía; mejor pintar una ola que parece eternamente curvarse y romperse que un recuerdo congelado de una luz momentánea, reflejada en la superficie de una sola oleada." Este tema de la supuesta falta de verismo del arte chino, se verá con más detalle en el capítulo dedicado al *qi*, en la **segunda parte**, en las similitudes entre oriente y occidente.

[238] *Hua* significa pintura, o pintar.

[239] *Chen* significa captar tanto la forma como el espíritu de las cosas.

[240] LIN Yutang, *Teoría china del arte*, Sudamericana, Buenos Aires 1968, p. 89.

simbólica, al papel, parece como si de un ideograma se tratara que a través de sus líneas dibuja su significado más íntimo:

> Si se estudian detenidamente los lavados a pincel, se comprende en el acto que están dominados por las leyes de la caligrafía china; un carácter de tal caligrafía no representa un objeto, sino su esencia: el árbol no es un árbol, cualquiera y determinado, sino la esencia de los árboles, su símbolo evocador, que tendrá un papel en el espíritu del que lo descifra y lo interpreta. En el cuadro también se da la misma ley: una flor, una montaña, un río, no son solamente objetos, sino símbolos evocadores más allá de sí mismos, significaciones más profundas, hondas asociaciones. Para el pintor, como para el escritor, el trazado de una línea no es solamente un medio gráfico, una técnica de expresión, sino un fin en sí.[241]

Cabe preguntarse cómo se puede participar de esta experiencia de aprehensión vital, de la misma manera que lo hace el artista chino, qué clase de actitud se espera del espectador, del practicante. Racionero nos sugiere unos pasos a seguir: "Quien desee captar el *chi* [qi] de todas las cosas debe penetrar bajo los aspectos superficiales, captar y ser poseído a la vez por el ritmo vital del espíritu. Detengámonos en nuestro paseo meridiano por el jardín del arte chino y contemplemos esa rosa de oro. Mirémosla atentamente parando todos los ruidos de la mente; poco a poco el espacio entre la rosa y al persona desaparecerá: con él se irá el yo, la dualidad sujeto-objeto, y sólo quedará el fenómeno de la percepción hombre-rosa percibiéndose a sí mismo. Entonces, dicen los taoístas, el *chi* está pasando."[242]

Para transmitir el *qi* el artista debe pasar por un cierto ritual a la hora de trabajar. No basta con tener la posición correcta, y la disposición de ánimo adecuada, también hay que seguir ciertas reglas acerca de la forma en la que se coge el pincel, y detalles de carácter

[241] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 54.
[242] RACIONERO Luis, op. Cit. p. 49.

técnico; los pintores *chan* nunca siguieron una metodología técnica, pero sí una preparación de cuerpo y de mente, a modo de iniciación del proceso de meditación que antecede a la búsqueda del *Tao*,

> El artista chino, una vez conseguida la empatía, pretende captar los movimientos vitales del espíritu a través de los ritmos vitales de la naturaleza. Para comprender bien lo que esto quiere decir hay que saber de antemano que los chinos, como los hindúes y los japoneses, postulan la existencia de una energía, el *chi*, que es la sustancia fundamental constituyente de todo lo que existe en el mundo físico. Seres vivientes o inanimados, sólidos o gaseosos, la luz y el calor, todo lo que existe en el mundo material es una formación de esta energía primordial. [...] Los artistas chinos, poniendo su estado de ánimo en una perfecta calma interior y deteniendo los movimientos de su mente en completo silencio psíquico, reciben el *chi* emanado por los objetos que van a pintar y comprenden el estado de ánimo de cada cosa: el movimiento vital de su espíritu. Entonces se aplican a comunicarlo poniendo en su pintura el ritmo, movimiento y tensión vital de cada cosa.[243]

A veces unas pocas palabras pueden ser más demostrativas y elocuentes que muchas hojas de trabajo escrito, veamos qué nos puede aportar Guo Xi[244] en este tema del *qi*: "Water (in a painting) which does not flow and murmur may be called dead water. Clouds which are not alive may be called frozen clouds".[245]

O también es muy clarificador escuchar la opinión de un artista de la antigüedad sobre la presencia del *qi* en la obra de otro artista, y por eso citamos a Huang Gongwuang (1269-1354), quien dijo: "You should climb up on towers and contemplate the *ch'i-yün* [el

[243] RACIONERO Luis, op. Cit. págs., 46 y 47.
[244] A Guo Xi se debe uno de los escritos más famosos sobre estética china o pintura, de toda la historia del arte chino. Titulado *Elevados mensajes de los bosques y las fuentes* (*Linquan gaozhi*), es publicado en 1080 y también es conocido como *Las instrucciones de un padre* (recopilado por su hijo Guo Roxu); abarca gran cantidad de aspectos importantes de la pintura china.
[245] Citado en GROUSSET Rene, *Chinese Art & Culture*, Wang Dun Pin editor, 1970, p. 254: "El agua (en una pintura) que no fluye y murmura puede llamarse agua muerta. Las nubes que no están vivas pueden llamarse nubes congeladas." Guo Xi era un letrado de la corte de Kaifeng y el más famoso paisajista de la tradición Song norteña.

primer principio de Xie He, captación del *qi*] of the wide empty space; you should look at the variegated colours of the clouds. Such views can be seen from the tops of the mountains. Li Ch'êng as well as Kuo Hsi used this method, Kuo Hsi painted rocks like clouds. These are what the ancients called pictures opening to heaven."[246]

Culminamos este apartado con una breve sentencia de Riencourt: "The supreme goal of Chinese civilized life was always the individual's integration into the Totality, into the Tao. This is the most distinctive notion of Chinese culture and, like many other Chinese notions, largely indefinable."[247] Y de la captación del *Tao*, reflejada maravillosamente en la obra de Juran, *Buscando el Tao en las montañas de otoño* (fig.1), y del *qi* pasamos a los *Seis Principios*, en los que precisamente está recogida la importancia de este vínculo entre *Tao*, *qi*, y el arte.

1.1.1.3. Los *Seis Principios* de la pintura china

Una extensa parte de la investigación sobre los paralelismos plásticos y estéticos entre la pintura taoísta de paisaje en China y la pintura de paisaje europea, se va a realizar a través de los denominados *Seis Principios* (*Liu fa*) de la pintura china, que son la base dogmática de ésta; son las reglas que todo pintor, taoísta o no, debe respetar y cumplir en su

[246] SIRÉN Osvald, *Chinese Painting. Leading Masters & Principles, part II: The Later Centuries, volume IV, The Yüan & Early Ming Masters.* The Ronald Press Company, New York, 1958, p. 68: "Deberías subirte en unas torres y contemplar el *qiyun* [el primer principio de Xie He, captación del *qi*] del amplio espacio vacío; deberías mirar a los jaspeados colores de las nubes. Tal clase de visiones pueden ser apreciadas desde lo alto de las montañas. Tanto Li Cheng como Guo Xi usaban este método, Guo Xi pintaba rocas como nubes. Estas son lo que los antiguos llamaban pinturas abiertas al cielo."

[247] DE RIENCOURT Amaury, op. Cit. p. 81: "El fin supremo de la vida china civilizada fue siempre la integración del individuo en la Totalidad, el Tao. Esta es la noción más distintiva de la cultura china y, como muchas otras nociones chinas, en mayor parte indefinible."

obra. Estos principios datan de muchos siglos atrás, aunque han sufrido cambios con el tiempo.

Las primeras referencias a ellos se encuentran en la obra de Xie He (activo en dinastía Qi del sur: 479 - 502), teórico del arte chino nacido en Nanking, pintor, que escribió la obra *La antigua compilación de pintores clasificada*[248] (*Gu hua pin lu*). En ella se dedica a hablar de cuarenta y tres pintores antiguos, y los clasifica en categorías contabilizando una totalidad de seis. Su teoría corresponde a una época en la que la autonomía de la pintura de paisaje no estaba establecida, y mucho menos la importancia de plasmar los sentimientos del artista a través de su obra, por lo tanto sus planteamientos en cuanto a la interpretación del paisaje son demasiado apegados al verismo estético. De los seis principios que nombra, dos se mantienen durante toda la historia del arte chino, relacionados con conceptos taoístas; los restantes se refieren a los elementos formales de la obra pictórica. Estos dos elementos primarios son: el reflejo del *qi* (*qiyun sheng dong*), el aliento vital taoísta, es decir, insuflar vida a lo representado comprendiendo su esencia, su ritmo, su resonancia musical. El segundo es el empleo del pincel (*gu fa yung bi*). Este manejo debe llevar a la creación de la armadura del motivo, es decir, reproducir el contorno, la morfología reconocible de lo que se pinta. Pero antes de entrar de lleno en su significado, hablemos primero un poco de la huella que supuso la sugerencia de estos principios.

Xie He puede presumir de un hecho singular, sus: *Six Canons of Painting has, incredible as it may seem, remained to this day the criteria for Chinese art criticism.*[249] Al parecer la razón por la que tales principios han pervivido a través de tantos siglos se

[248] También traducido como *Catálogo clasificado de Pinturas antiguas*, o *Notas sobre la clasificación de los cuadros antiguos*.
[249] SHEN Shan-hong, op. Cit. págs. 237 y 238: "[...] Seis Cánones de Pintura, por increíble que parezca, han mantenido hasta hoy en día el criterio a seguir para la crítica de arte chino."

sustenta en la universalidad de su aplicación, pues se podían administrar a cualquier clase de obra artística y están enquistados muy profundamente en el alma china por su cercanía con la filosofía taoísta. Y añade al respecto Shen:

> Painters and writers in Chinese history have come to the unanimous conclusion that while the Sixth Canon deals with the learning experience or process of a student of art, the other four canons (after the first) constitute the ways and means to achieve the qualities that make art art which is summarized in the First Canon. And on these four, the second, i.e., bringing about the structure of a painting through the use of brushstrokes, as evidenced by the direction of the Chinese painting towards the ink-monochrome wen jen hua (literati painting) which considers that close adherence to the verisimilitude and color of things is all but eliminated is most important. However, while the role of wen jen hua in Chinese painting can hardly be overstated, the First Canon epitomizes what Chinese painting is all about and is the «end-result» of the successful orchestration of qualities prescribed by other canons in a work of art.[250]

Los *Seis Cánones* o *Principios* de Xie He no fueron totalmente originales. En cierto sentido lo que hizo fue amalgamar ideas que circulaban desde hacía tiempo en los círculos artísticos; lo que sí se le debe es la perpetuación de la estructura de este sistema de medición de la calidad artística en China. De la obra de Xie He reproducimos este extracto, ya traducido,

> La circulación del *ch'i* [qi] produce el movimiento vital.
> El pincel crea estructura.

[250] SHEN Shan-hong, op. Cit. págs. 238 y 239: "Los pintores y los escritores de historia china, han llegado a la conclusión unánime de que mientras el Sexto Canon trata de la experiencia o proceso de aprendizaje de un estudiante de arte, los otros cuatro cánones (después del primero), constituyen las maneras y los medios para alcanzar las cualidades que hacen que el arte sea arte, lo cual es resumido en el Primer Canon. Y de estos cuatro, el más importante es el segundo: genera la estructura de una pintura mediante el uso de pinceladas, como se evidencia en la dirección de la pintura china hacia la tinta monocroma wenrenhua (pintura de letrados), que considera que una cercana adhesión a la verosimilitud y al color de las cosas casi debe eliminarse. Sin embargo, aunque el papel de wenren hua en la pintura china difícilmente puede ser exagerado, el Primer Canon resume todo lo que trata la pintura china, y es el «resultado final» de la orquestación exitosa de las cualidades prescritas por los otros cánones, en una obra de arte."

Dibujad conforme al objeto.
Aplicad el color de acuerdo con la naturaleza del objeto.
Organizad la composición con los elementos en sus lugares apropiados.
Al copiar, intentad transmitir la esencia de los métodos del maestro.[251]

Según la traducción de Kitaura, éstos son los *Seis Principios* o *Cánones* de Xie He, explicados en base a los caracteres chinos originales (los corchetes indican, según Rivière, otra pronunciación para ese ideograma),

1) *Qiyun shengdong*: movimiento o presencia viva de espíritu (*qi*).
2) *Gufa yung bi shi ye*: firmeza y precisión lineal en el uso del pincel.
3) *Yingwu xiang xing shi ye*: fidelidad en la captación de las formas.
4) *Suilei fu zai [cai?] shi yie*: según cada cosa su color.
5) *Jingying wei chi [zhi?] shi ye*: componer los elementos situando cada uno en su l ugar adecuado.
6) *Chuanyi mu xie shi ye*: copiar lo modelos clásicos de forma que la tradición se perpetúe.[252]

Estos seis principios originales pueden explicarse un poco más de la siguiente forma: el primero se refiere al espíritu del objeto, pero con el paso del tiempo se referirá a la capacidad expresiva del artista a través del manejo del pincel, a la espiritualidad de su autor. El segundo refleja la importancia de estructurar correctamente el objeto, su esqueleto. El tercero implica veracidad en la captación de la realidad, y podríamos decir que se trata del principio más formalista. El cuarto habla de la necesidad de dotar de colores veraces a la obra. El quinto expresa cómo se han de ubicar bien los elementos compositivos, los planos y las distancias. El sexto menciona un aspecto clave de la pintura china: la importancia de aprender de los maestros antiguos para ampliar nuestros propios conocimientos y a la vez hacer perdurar su arte por este sistema.

[251] RACIONERO Luis, op. Cit. p. 164.
[252] KITAURA Yasunari, op. Cit. p. 150.

Lo que en verdad pretendía Xie He era instaurar un sistema de medición, para dar categoría al arte, subordinando a la captación del *qi* todos los demás principios: "Resumiendo, al jerarquizar de esta forma los conceptos, Xie Ho [Xie He] quiso hace entender que lo fundamental de una obra pictórica reside en si está o no presente el alma viva de las cosas (figuras) conformadas con pinceladas firmes, aprendidas tanto de lo natural como de los grandes maestros del pasado."[253]

Pero la estricta relación entre los principios de Xie He y la copia fiel de la naturaleza iban a ser transformados y criticados por comentaristas posteriores del arte, como es el caso de Jing Hao (hacia 900-hacia 960), quien en el periodo de las Cinco Dinastías escribe *Bifa ji* (*Apuntes acerca del método del pincel*), donde "Pone el acento en la diferencia entre la apariencia y la verdad de las cosas, siendo esta última el objetivo final de la pintura. La Naturaleza captada solamente por su aspecto externo, muere, y no puede constituir una obra de arte."[254] Sus seis principios hacen referencia mucho más al aspecto interior y espiritual de la obra de arte: 1) *qi*: espíritu, 2) *Yun*: ritmo, 3) *si*: pensamiento o idea, 4) *jing*: paisaje o naturaleza, 5) *bi*: pincel, 6) *mo*: tinta. Por la claridad con que han sido expuestos los principios de este autor por Isabel Cervera, reproducimos la cita completa acerca de dichos principios extraídos de su libro *El Arte chino* (vol. I):

> *1. qi: libre movimiento que guía al pincel*, traducido también como *espíritu*, y definido por Xie He (siglo V a.C.) en su idea *qi-yun, shen dong*. Es el principio que anima a el artista [sic] en la creación por encima de aspectos técnicos. El pintor o calígrafo guarda en su mente la idea que transmitirá con el pincel, guiando a éste.
>
> *2. yun*: ritmo, consonancia, principio musical, con el que se debe expresar la armonía entre las formas y la idea. Para ello se debe omitir los detalles descriptivos, siendo

[253] YASUNARI Kitaura, op. Cit. p.152. Para otra interpretación de los 6 principios de Xie He, ver FONG Wen C., op. Cit. p. 4.
[254] Ibíd. p. 250.

sólo necesarios aquellos que enfaticen la idea representada. Puede considerarse un freno al exceso de originalidad, puesto que se establecen a priori qué elementos deben estar presentes o no a la hora de transmitir un estado anímico determinado.

3. si: intención del pintor, en la que éste debe percibir el esquema de la composición y penetrar mentalmente en la escena. Define los aspectos compositivos: proporción, estructura..., conseguidos por medio de la pincelada y sus categorías.

4. jing: define la necesidad del artista de expresar los cambios en la naturaleza en su aspecto anímico que conduzcan al espectador a una comunión espiritual con el artista. Es importante mostrar los escenarios adecuadamente.

5. bi: habilidad con el pincel. Principio que va más allá de su valor técnico. La habilidad y el conocimiento de las posibilidades del pincel permite dar forma al espíritu de la obra fluidamente, traspasando los límites de su valoración como instrumento técnico. Al representar una idea, el pincel ha de fluir al ritmo de la mente, que sólo se conseguirá a través de un correcto dominio de éste.

6. mo: habilidad con la tinta. Categoría unida al pincel por ser su soporte material. Se puede adquirir habilidad con el pincel (apariencia formal), pero carecer de ella con la tinta (apariencia interior). El buen conocimiento de la tinta permite crear espacio y luz, como dotar a las formas de sutiles matices por medio de la aguada. De un artista que recoge en su obra estos principios se dice: tiene pincel, tiene tinta.[255]

Sus conceptos no alcanzan de lleno a los de los posteriores artistas letrados o *wenren*, pero están más cerca de los postulados de estos últimos que los principios de Xie He; sin embargo, en su escrito ya se aprecia que la obra depende de las ideas artísticas del autor, a pesar de hacer referencia a la necesidad de similitud con la realidad. Es más, Jing Hao hace una clarísima división entre la idea y la materia, aunadas en un solo sistema pictórico: la mancha tiene casi tanta relevancia como la línea y ambas coexisten armónicamente en el espacio de la pintura.

Sus seis principios pueden ser resumidos de la siguiente manera: espíritu o *qi*, ritmo, planeación o idea, escenario o motivo, pincel, tinta. Su principal aportación respecto a los

[255] CERVERA Isabel, *El Arte Chino*, Historia 16 (nº 23, vol. I) 1989 Madrid, págs. 104 y 106. nota: Para un estudio aún más definitivo de estos seis principios según Xie He, existen siete traducciones diferentes en el libro de Van Briessen en una interesantísima comparación: VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. págs. 109 a 111. También se cuenta con una excelente traducción al inglés, junto al texto original de Xie He, en: REYNOLDS B. ACKER William, op. cit.

seis principios de su antecesor, Xie He, es que la tinta y el pincel ocupan lugares propios mientras que Xie He los englobaba dentro de la categoría de la estructura de la obra. No le dio importancia a la copia de antiguas obras, y se centra en la pintura monocromática, dando así un paso adelante en el desarrollo de la gran pintura china. Clasifica a los artistas en *divinos* (aquellos que alcanzan un resultado maravillosos sin esforzarse siquiera), *sublimes* (aquellos que poseen gran talento aunque quizá no sena muy originales), *maravillosos* (igual que el grupo anterior), y *habilidosos* (los que no son buenos artistas y tratan de disimularlo exagerando el estilo). Hay quien ha visto en su trabajo la influencia del budismo *chan*, o zen,

> In Ching Hao there is thus early exhibited a clear indication of the Zen principle of art, which came to its full development in the Sung dynasty. Through a discipline so detailed and so exacting that it would seem to destroy any freedom or exertion of personality, there emerges an immediacy and spontaneity which are nearly perfect. The æsthetic vitality which survives that discipline and appears with renewed vigour is Ching Hao's ideal of art. In such a scheme there is no room for logical reasoning or laborious skill. What the artist does comes from his irresistible inner soul.[256]

Existe un detalle de su famosa obra *Bi fa ji* que ha de tenerse muy en cuenta: en ella el artista entabla conversación con un sabio taoísta que le revela las condiciones en las que se de pintar, y los secretos del paisajismo. Esto da una connotación filosófica y espiritual fortísima a su teoría artística, y refuerza la huella imperecedera que el taoísmo tiene en el arte de la pintura de paisaje en China, pues se trata de un escrito de gran divulgación y fama, como otros tanto igualmente influidos bien por el taoísmo, bien por el *chan* o por el confucianismo incluso, aunque en menor medida éste último. Además, las referencias al

[256] SAKANISHI Shio, op. cit. p. 85: "De esta manera, en Jing Hao se muestra una clara indicación del principio del arte Zen, que alcanzó su completo desarrollo en la dinastía Song. A través de una disciplina tan detallada y exacta, que pareciera destruir toda libertad o ejercicio de personalidad, emerge una proximidad y una espontaneidad que son casi perfectas. La vitalidad estética que sobrevive a la disciplina y aparece con renovado vigor, es el ideal de arte de Jing Hao. En semejante esquema no hay espacio para razonamientos lógicos o habilidades manuales. Lo que el artista hace viene de su irresistible alma interior."

realismo siempre se basan en la necesidad de captar la esencia de las cosas, y no su "ropaje" exterior.

En el periodo Song, época de esplendor de la pintura de paisaje taoísta, Lin Daochun dicta las *Seis leyes esenciales* y *Seis cualidades* que, según él, debe poseer la gran obra de arte, en la línea de los *Seis Principios*:

> Primer Esencial: La acción del *ch'i* y la pincelada poderosa van unidas.
> Segundo Esencial: El diseño básico ha de ser según la tradición.
> Tercer Esencial: La originalidad no debe pasar por alto el *li* (naturaleza interna, principio estructural o esencia) de las cosas.
> Cuarto Esencial: El color, si se usa, debe enriquecer.
> Quinto Esencial: El pincel se debe manejar con *tzu jan* [zi ran] (espontaneidad).
> Sexto Esencial: Aprended de los maestros pero evitad sus faltas.
> Primera Cualidad: Desplegar el poder de la pincelada con buen control del movimiento.
> Segunda Cualidad: Poseer vigorosa simplicidad con el refinamiento del verdadero talento.
> Tercera Cualidad: Tener delicadeza en la habilidad con vigor en la ejecución.
> Cuarta Cualidad: Exhibir originalidad, incluso hasta la excentricidad, sin violar el *li de las cosas.*
> Quinta Cualidad: Al representar el espacio dejando intactos la seda o el papel, ser capaz de sugerir matices de tono.
> Sexta Cualidad: Conseguir profundidad y espacio en el lienzo plano.[257]

A Deng Chun se debe un interesante comentario sobre el primer canon, comentario que realizó en su obra *Hua ji* (1167 d.c.): "The function of painting is indeed vast. The ten thousand things which fill between the Heaven and Earth could all be depicted in their true forms through the process of reflective thinking and the manipulation of a saturated ink-brush.

[257] RACIONERO Luis, op. cit. p. 165.

It is made possible through one method. What is this one method? It is nothing but the method of transmitting the soul (of a thing) which is ch'i-yun sheng-tung. (Hua Chi)."[258]

Finalmente, los *Seis Principios* han quedado reducidos a seis leyes sencillas, que son las empleadas en esta tesis como punto de partida para establecer una parte de los paralelismos a estudiar: 1) captación del *qi*, 2) empatía, 3) yin y yang, 4) comunión con el medio, 5) el pincel, 6) la tinta. Están descritos en detalle en la **segunda parte** de esta tesis.

Como en cualquier cultura, en el arte chino ha habido estilos y modas en profusión, y los contemporáneos a las grandes figuras del arte chino dejaron toda clase de opiniones acerca de ellos a favor o en contra, así como largas explicaciones del aspecto y características de sus obras. Lo que sí es cierto es que los *Seis principios* que regulan la calidad estética y espiritual de las obras paisajísticas chinas tuvieron una impronta más que profunda, de hecho se convirtieron en la referencia por excelencia, dejando clara la vinculación entre taoísmo y arte excelso, entre el artista como seudo chamán que es capaz de interpretar y revelar el Tao y el espectador que recibe de él las fuerzas todopoderosas de la naturaleza a través de la pintura.

[258] TENG Ch'un: "Hua Chi", en *Chung Kuo I Shu Ching Shen*, p. 162: "Efectivamente, la función de la pintura es muy amplia. Las diez mil cosas que median entre el Cielo y la Tierra podrían ser todas representadas en sus formas verdaderas por medio del proceso del pensamiento reflexivo y la manipulación de un pincel saturado de tinta. Esto es posible gracias a un método. ¿Cuál es este método? No es sino el método de trasmitir el alma (de una cosa) que es qiyun shengdong. (Hua Ji)."

1.1.1.4. El *Wuwei*, y la importancia de la espontaneidad

(...) we Chinese prefer the inexplicit, the merely inferred.[259]

Para el taoísmo, el hombre no tiene un lugar privilegiado en la naturaleza, su importancia no es mayor a la de un pájaro o a la de una flor, es parte del ecosistema vital de la tierra. De esta forma, el ser humano se ve despojado de sus atributos "conquistadores" en la obra paisajística taoísta: está a merced de las fuerzas ingobernables, del eterno discurrir del *tao*, de la naturaleza indómita: "Nunca intentó el artista chino imponer una armonía humana a la naturaleza, dominar el paisaje, sino que encontró su verdadera alegría en una comunión última con la naturaleza, con la aceptación del *Tao*".[260]

Esta comunión respetuosa con la naturaleza, hace que el artista chino estime en gran medida la fusión natural con el decurso de los acontecimientos, sin forzar la acción, hecho que radica en la noción de *wuwei* o no-acción (no intervención), que pasamos a explicar: "El verdadero carácter de *wu wei* [*wuwei*] no es la mera inactividad sino la *acción perfecta*, porque actúa sin actividad. En otras palabras, es una acción que no se lleva a cabo con independencia del Cielo y la Tierra y en conflicto con el dinamismo del todo sino en plena armonía con el todo. No es meramente pasiva, pero sí una acción que parece, al mismo tiempo, fácil, sin esfuerzo y espontánea, porque es realizada «correctamente», en perfecto acuerdo con nuestra naturaleza y con nuestro lugar en el esquema de las cosas. Es completamente libre porque en ella no hay ni fuerza ni violencia. No está «condicionada» o

[259] CHIANG Yee, op. cit. p. 90: "(...) nosotros chinos preferimos lo inexplícito, lo meramente inferido."
[260] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit., p. 64.

«limitada» por nuestras necesidades y deseos individuales, por nuestras propias teorías e ideas."[261]

La idea taoísta de *wuwei*, es pues, la legitimación del *fatum*, del destino, la no-acción frente a los hechos, que ya preconizaran los griegos en el movimiento filosófico estoico,[262] lo que mueve al taoísta a aceptar el devenir sin grandes aspavientos, y a no intervenir en el sentido de *no interponerse al discurrir de la naturaleza*. Para ello, debe guardar distancia con los asuntos más mundanos, meditar en soledad y tratar de vaciar su ego en posición de absoluto desprendimiento, de vacío mental, para poder llenarlo con el espíritu de las cosas.

El taoísmo no es una doctrina basada en el concepto del pecado, como el cristianismo, y su relación con el medio es de extremo respeto e integración, "El taoísmo no sigue lo natural ni intenta mejorarlo ni reprimirlo: desea purificarlo hasta un perfecto estado de indiferencia en el cual se aceptarán sin resistencia todos los impulsos del destino más allá del bien y del mal."[263] En este sentido se parece peculiarmente, como acaba de indicarse en el párrafo anterior, a la doctrina estoica greco latina, que también contempla la vivencia de este mundo casi desde una perspectiva de espectador, sin implicarse emocionalmente en ello y dejando que el devenir de los hechos siga su curso natural.

Los chinos taoístas han ido más allá y lo han denominado *wuwei,* la "no-acción", la no alteración del desarrollo natural de los hechos. Ello no quiere decir que el taoísta sea un

[261] MERTON Thomas, *Reflexiones sobre oriente. La filosofía oriental a la luz del misticismo occidental,* Oniro (col. El viaje interior), 1ª ed., 1997 Barcelona, p. 26.
[262] Para ver los paralelismos del *wuwei* y la *ataraxia* de los epicúreos, al igual que en la obra de Lucrecio, ver las opiniones de Needham al respecto en, NEEDHAM, Joseph: "El sentido taoísta de la naturaleza", en *El taoísmo chino*, nº triple especial de *El paseante,* Siruela (nºs 20 - 22), 1ª ed., Madrid 1993, págs. 37 a 47. También se han observado similutes con el filósofo estoico Epicteto, en su *Enquiridión*, o *Manual*, y en las *Cartas a Lucilio* de Séneca, entre otros, por parte de la autora de este trabajo.
[263] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 348.

individuo insensible, impermeable, todo lo contrario, simplemente acepta mejor las circunstancias según se van sucediendo porque las toma como parte constituyente de la realidad del *tao*, de su discurrir.

En el *wuwei,* hay que enfatizar que no se expresa como inacción[264], sino como aceptación del devenir natural de las cosas. Ir contra la corriente de la naturaleza, es contrario al *Tao* y pernicioso a la vez. Se puede entender como ataraxia, es decir, como impermutabilidad de los hechos, como también comenta Needham:

> [...] Son innumerables los pasajes de escritos taoístas donde se describe la ataraxia. Un ejemplo excelente es la escena imaginada a la muerte de Lao Zi (Lao Tse). Al entrar Qin Shi en la cámara y lamentarse de una manera mecánica, uno de los discípulos le reprendió; pero él repuso:
>
> Todo este dolor (excesivo) es «violar el principio de la Naturaleza» (*dun tian*) y doblar la emoción del hombre, olvidando lo que hemos recibido de la Naturaleza. A esto lo llamaban los antiguos el castigo de violar el principio de la Naturaleza. Cuando el maestro vino, fue porque tuvo ocasión de nacer. Cuando se fue, no hizo sino seguir el curso normal. Los que están callados (*an*) cuando hay que estarlo y siguen el curso de la Naturaleza, ni el dolor ni la alegría les pueden afectar.[265]

Y añade Needham en cuanto al sentido de la palabra *wuwei*, para aclarar aún más su significado*:* "Prácticamente todos los traductores y comentaristas han optado por la palabra «acción» [para el vocablo *wei*] a secas, de suerte que la expresión *wu wei*, que vino a ser uno de los mayores lemas del taoísmo, aparece como «no acción» o «inactividad». Yo creo que en esto se ha equivocado la mayoría de los sinólogos, y que el sentido de *wu wei* era, en

[264] Acerca de la inacción, se nos comenta en la introducción de este libro:ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. págs. 12 y 13, que "[...] el No-actuar (*wu wei*) es la otra idea cardinal del pensamiento taoísta. No se trata de la pura inacción o de la pasividad absoluta, sino de una reposada y serena no-intervención en el curso de los acontecimientos. El No-actuar presupone una ausencia de intencionalidad, y así *wu wei* también podría traducirse perfectamente por «espontaneidad»."
[265] NEEDHAM, Joseph: "El sentido...", op. cit. p. 36.

los primeros filósofos taoístas protocientíficos, «abstenerse de actividad contraria a la Naturaleza», esto es, no empeñarse en contrariar la tendencia de las cosas, no pretender que los materiales desempeñen funciones para las que eran inadecuados, no emplear la fuerza en asuntos humanos cuando el hombre perspicaz podía darse cuenta de que estaría condenada al fracaso, y de que con otros métodos de persuasión más sutiles, o sencillamente con dejar que las cosas siguieran su curso, se alcanzaría el resultado apetecido."[266]

Y para terminar de hablar de esta característica de la inacción del *wuwei*, veamos con quien se compara el concepto chino de *wuwei*, según Shen: "We also recall that Tao is characterized as wu-wei (inaction or non-ado) which almost correspond to Plotinus' image of Nature which entails no planning, not being or action, but Contemplation, and whose creative act is simply the possession of its own characteristic Essence."[267]

Es patente que el destacado papel que va a tener en el arte taoísta la espontaneidad, como "efecto secundario" de la no-acción[268], tiene su origen en el *Lao Zi*: "Es claro el desprecio del *Lao zi* por la práctica y la experiencia, por cuanto no son de ninguna utilidad para llegar a captar el *dao*. Más aún, suponen un obstáculo en la búsqueda del *dao*. Por eso dice que cuanto más lejos se viaja (cuanto mayor es la experiencia y el conocimiento del mundo sensible), menos se conoce (la verdad del *dao*). El conocimiento sensible queda, pues, descartado. Su teoría del conocimiento es de marcado carácter idealista. El único

[266] NEEDHAM, Joseph: "El sentido...", op. cit. p. 41.
[267] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 190: "También recordamos que el Tao se caracteriza como wuwei (la inacción o no-hacer) que casi corresponde a la imagen de Plotino de la Naturaleza que no implica ninguna planificación, no es ser ni acción, sino Contemplación, y cuyo acto creativo es simplemente la posesión de su propia Esencia característica."
[268] Para mayor detalle sobre las ventajas del no-ser, ver LAO TSÉ, op. cit. p. 13.

camino para conocer al *dao* es una especie de intuición mística, una introspección reflexiva superadora de toda objetividad."[269]

Además, la idea de espontaneidad está íntimamente ligada a la de naturaleza: "El término taoísta que nosotros traducimos como «naturaleza», es *tzu-jan* [*ziran*], que significa espontáneo, aquello que es lo que es en sí mismo."[270] Y a la vez, *ziran,* lo espontáneo, se identifica con lo que por naturaleza ha de ser: "Se debe permitir a los sentidos, sentimientos y pensamientos que sean espontáneos (*tzu-jan*) [*ziran*], en la confianza de que se ordenarán a sí mismos armoniosamente. Tratar de controlar la mente de un modo violento es como tratar de aplastar las olas con una tabla, de lo que sólo resulta una mayor perturbación."[271]

La espontaneidad o *Ziran* es definida así por Maillard: "La acción libre requiere de un estado de vacuidad interior que toda carga mental perturbaría, condicionando el gesto en uno u otro sentido. Los conocimientos constituyen trabas para la acción espontánea, disponiendo el ánimo para las respuestas-tipo y la repetición. [...] La sabiduría consiste en lograr la simplicidad (*yu*) y la ignorancia de un niño. Volver a ser como un niño, después de haber desandado el camino aprendido. [...] La acción espontánea es la acción que corresponde a la actitud de naturalidad y simplicidad, el «ser-sí-mismo» [...]"[272]

Este estado de vacío interior se consigue a través de la meditación a la que conduce el *wuwei*, la no-acción. El *wuwei* debe ser interpretado como un método de catarsis personal,

---

[269] *Lao Zi*, op. cit. p. 176. Palabras de Iñaki Preciado Ydoeta. Entre los artistas occidentales, el que hace referencia a la importancia de respetar el devenir de la naturaleza, es Friedrich: "El sentimiento nunca puede ser contrario a la naturaleza, siempre es coherente con ella." citado en ROSEN Charles y ZERNER, *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX,* Hermann Blume (Serie Arte. Crítica e Historia) , 1ª ed. 1988, Madrid, p.75.

[270] WATTS Alan, *El camino del Tao,* Kairós, sep. 1991, 5ª ed. (1ª ed. noviembre 1976), Barcelona, págs. 90 y 91.

[271] Ibíd. p. 154.

[272] MAILLARD Chantal, op. cit. págs 39 y 40.

de estado contemplativo, de comunión con el todo. Se necesita tanto de la espontaneidad como del *wuwei* para lograr la meta del taoísta:

> De la observancia de estos dos principios depende que el artista pueda captar el ritmo del universo, introducirse en él y expresar las relaciones. Entrar en armonía con la ley del Tao es imprescindible; solamente así podrá el artista trazar las líneas que corresponden al movimiento interno de las cosas o describirlas poéticamente. El no-hacer supone un estado contemplativo; la espontaneidad o *aseidad* exige una mente abierta y despojada. La mente habrá de reflejar, como un espejo, lo que percibe, para luego plasmarlo sin intervención de la memoria reconstructiva, con la inmediatez que el contacto directo con el objeto permite.[273]

La captación del *qi* solo puede tener lugar desde la espontaneidad del sujeto: "Lao-tzû, while accepting the joy of the senses, apprehends the presence of the One among the many; he feels the power of the Spirit which unifies and energizes all things. But he seems to apprehend this creative spirit by intuition, not by processes of thought; and instead of seeking a refuge from cares and troubles in a citadel of changeless calm he seeks to identify himself with that spirit as it is manifested in the world."[274]

Los orientales no son los únicos que han otorgado importancia a la idea de espontaneidad, como nos recuerda Shen:

> In the discussion of Taoism, it was point out that intuition is the faculty from which the Taoist mental cultivation is supposed to

[273] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 63.
[274] BINYON Laurence: *The Spirit…* op. cit. págs. 75 y 76: "Mientras acepta el juego de los sentidos, Lao Zi aprehende la presencia del Uno entre lo diverso; siente el poder del Espíritu que unifica y energiza todas las cosas. Pero parece que él aprehende este espíritu creativo por intuición, no por procesos de razonamiento; y en vez de buscar un refugio de las preocupaciones y problemas en una ciudadela de calma inmutable, busca identificarse a sí mismo con ese espíritu, así como se manifiesta en el mundo."

> develop. This concept later had an incalculable impact on the development of Chinese creative arts, especially painting. Western philosophers and aestheticians also put similar importance on intuition or intuitive knowledge. Russell for one considers that «… our intuitive knowledge, which is the source of all our other knowledge of truth, is … and pure a priori knowledge, which gives us connections between universals, and enables us to draw inferences from the particular facts given in empirical knowledge. Our derivate knowledge always depends upon some pure a priori knowledge…»[275]

Pero no lleguemos a la conclusión de que a base de tanta espontaneidad, el artista chino desdeña la razón y los métodos artísticos de aprendizaje:

> A veces, se critica el taoísmo como irracional y negador de la razón. Sin embargo, el taoísmo lo que hace es moverse en una continua dialéctica de razón-vivencia, dando siempre la primacía y el máximo valor a la vivencia. La razón tiene un valor positivo, ya que sin la razón el hombre no puede alcanzar los conocimientos ordinarios de la vida. No se puede prescindir de la razón, ni como punto de partida, ni como medio para llegar al conocimiento de la realidad en sus aspectos fenoménicos, que son un paso necesario para llegar a lo esencial. Pero, tiene el valor negativo de que busca absolutizar e imponer sus construcciones, no ya como una explicación relativa de los fenómenos, sino como la esencia misma de lo real.[276]

Ahora bien, esta naturalidad llevada al terreno del arte chino tiene grandes frutos que dar. March nos habla de la impronta de este concepto en la obra de Su Dongpo y de otros autores de corte taoísta: “This implication is present in the very spontaneity and irresistibility

[275] Citado por SHEN Shan-hong, en op. cit. p.196: “Discutiendo sobre el Taoísmo, se señalaba que la intuición es la facultad de la cual se supone que se desarrolla la cultivación mental Taoísta. Después, este concepto tuvo un impacto incalculable en el desarrollo de las artes creativas chinas, especialmente la pintura. Los filósofos y estetas occidentales también le dieron una importancia similar a la intuición o en el conocimiento intuitivo. Un ejemplo es Russell, quien considera que «… nuestro conocimiento intuitivo, que es la fuente de todos nuestros conocimientos restantes de la verdad, es… y un conocimiento a priori puro, que nos proporciona conexiones entre los universales, y que nos permite hacer inferencias de los hechos particulares dados en el conocimiento empírico. Nuestro conocimiento derivativo siempre depende de algún conocimiento puro a priori.»”.

[276] ALVAREZ José Ramón, op. cit. págs. 114 y 115.

of art. The artist does not plan, choose, or discipline his art, nor weigh its consequences, any more than a tree or a stream does; it is an activity which completely bypasses and denies his sense of a unique «I» which might control and rationalize it. Art, like the landscape experience, is associated with dreams, druknesses, and other states which dissolve the ties of the self to a point in space, time, and society."[277]

Incluso, se llega a equiparar en un momento determinado el proceso para alcanzar la *espontaneidad*, con el *olvido*, de la siguiente forma: "We can recall that, for the Taoists and also the Confucianists, mental discipline is to induce a state of hsu (void or nothing) and ching (repose or quietude) for one's mind such that one is completely free from preconceptions and distractions […]. Such a state is also called the state of «forgetfulness», i.e., to forget all things which one should forget in order to be able to concentrate."[278] Es también lo que en taoísmo se conoce como *fan*, que nuevamente es clarificado por palabras de Shen: "[…] the Taoist process of «fan», which has been variously translated as the reversing, negating or unconfirming of everything, is in reality to evacuate or to empty out the spiritual ground of man –his consciousness- in order to confirm new, creative and truthful things which reveal themselves spontaneously and continuously if not interrupted."[279]

[277] MARCH Andrew Lee, op. cit. p.78: "Esta implicación está presente en la gran espontaneidad e irresistible atracción del arte. El artista no planea, ni elige, ni disciplina su arte, ni sopesa sus consecuencias más que un árbol o un arroyo; es una actividad que se sobrepone y reniega completamente de su sentimiento de un único «yo» que pudiera controlarla y racionalizarla. El arte, al igual que la experiencia del paisaje, está asociado a los sueños, a la borrachera, y a otros estados que disuelven las ataduras del yo a un punto en el espacio, en el tiempo, y en la sociedad."

[278] SHEN Shan-hong, en op. cit. p. 195: "Recordamos que, para los taoístas y también para los confucianos, la disciplina mental equivale a inducir a la mente de uno, a un estado de xu (el vacío o la nada) y de jing (reposo o quietud), de tal manera que uno está completamente libre de preconcepciones y distracciones […]. Tal estado también se llama el estado del «olvido», olvidar todo lo que uno debe olvidar en función de poder concentrarse."

[279] Ibíd. p. 200: "[...] el proceso taoísta de "fan", que se ha traducido como la inversión, la negación, o la negación de todo, en realidad significa el evacuar o el vaciar el fondo espiritual del hombre –su conciencia– para confirmar cosa nuevas, creativas y verídicas que revelan a sí mismos de manera espontánea y continua si no son interrumpidas."

En el *Tao te Ching* (*Dao de Jing*)[280], existe un pasaje que habla, en su singular lenguaje alegórico y hasta contradictorio, de las cualidades del *Tao*, si es que se pueden dar algunas, puesto que *Tao* es, entre otras cosas, lo innombrable. Este extracto que hemos traído habla de *fan* y de *wuwei*, términos que acabamos de ver; conviene tener el punto de vista de un texto taoísta original, para comprender mejor qué se quiere decir con estos vocablos:

> El movimiento del *dao*,
> es transformación de contrarios (*fan*).
> El *dao* se manifiesta,
> en la debilidad.
> Las cosas del mundo nacen del ser (*you*),
> el ser nace del no-ser (*wu*).[281]

La actitud del adepto, deseoso de alcanzar el *Tao* y la comunión con el todo, pasa forzosamente por la contemplación; lleno ya de ese espacio hueco requerido para alcanzar la espontaneidad, que es paso obligado en la dinámica del taoísta, el aspirante prosigue su ciclo empático: "La contemplación es un acto, pero un acto realizado en pasividad. Es un acto receptivo; más que acto debiera decirse actitud: una actitud de receptividad, una «pasiva actividad» en la que la atención está despierta, pero el ánimo quieto y receptivo. Es activa porque requiere una absoluta atención; pero es pasiva porque no incide sobre el objeto con ningún tipo de expectativa o recuerdo, ni ningún proceso asociativo que los implique."[282]

[280] Este libro también se vende como *Tao te Ching*, porque a pesar de que esta romanización no es pinyin, está muy difundida en España. Además puede conocerse como *Libro de la Virtud*, o *Libro del Te*, o incluso *Libro del Camino de la Virtud.*
[281] *Lao Zi*, op. cit. p. 9.
[282] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 68.

La importancia de la meditación es grande, no en el sentido que más tarde se le daría en el budismo *chan* o *zen*, sino con la idea de adquirir el vacío interior y de tal manera poder fundirse con el todo para asimilar el tao, como se describe en el *Zhuang Zi* cuando Yan Hui explica cómo es meditar hasta el olvido: "Olvidarme de mis miembros, anular mi intelecto, abandonar el cuerpo, suprimir los conocimientos, y hacerme uno con el gran Tao. A eso llamo meditar hasta el olvido."[283]

Y poco a poco llegamos al aspecto más definitivo del *wuwei*: la noción de *vacío*. Ya hemos visto que se requiere de una oquedad interior para, desde la espontaneidad de espíritu y mente, lograr el éxtasis taoísta. Pero ¿qué es exactamente el vacío para los taoístas?: "El vacío es probablemente la noción más importante de la estética china, como lo es del taoísmo en general y, aunque con otras connotaciones, también del budismo. La noción de vacuidad puede estudiarse de dos maneras en la experiencia estética: con respecto al método y con respecto a la expresión o, dicho de otra manera, como reparación del estado de espíritu mediante la contemplación y como aplicación en la obra."[284]

Según las palabras de Maillard, ya hemos visto qué es el vacío en cuanto a método contemplativo. Para saber qué corresponde a su segunda aplicación, su uso en el arte, vamos a hablar de espacio vacío en la obra pictórica como sistema de sugerencia y de comunicación, como lo hace Binyon: "So space becomes not a terrifying wall and to human questioning, but a home of the liberated spirit, where it flows with the flowing of the Eternal Spirit: the universe is one unbounded whole. This is the inspiration of the landscape art of China. It is also the secret of that use of emptiness in pictorial design which is peculiarly

[283] ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. p. 90.
[284] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 67.

Chinese."[285] Veremos con más detalle esta relación arte-vacío, después de revisar con detalle las cualidades del *wuwei*. Por ahora, vamos a centrarnos todavía en el vacío.

El dao es vacío, pero su eficiencia nunca se agota[286]

Esta breve sentencia, es la clase de aforismos que el taoísmo gusta de emplear en su limitado afán explicativo. De todas las doctrinas o sistemas de pensamiento de China, es con diferencia la menos concisa, por su rechazo reiterado a la metodología, junto al budismo *chan*. Por fortuna, la idea de vacío está recogida en numerosos escritos, y ha sido estudiada a fondo, consiguiendo darnos una amplia perspectiva de lo que quiere decir, como por ejemplo: "El *Tao* es la Oquedad, el vacío, la nada-de-ser de donde surge el ser; es una Oquedad llena de *Te*: poder de expansión. Y por ello puede decirse que la eficacia del *Tao* reside en su vacío, así como, sin vacío, sin oquedad, nada podría producirse. La utilidad de una rueda no reside en los radios que la conforman sino en su vacío (*wu-you*: su no-ser), esto es, los espacios intermedios entre los radios."[287]

Para explicaciones estrictas, lo mejor es irnos nuevamente a las fuentes originales del taoísmo. Dice el Zhuang Zi: "Mediante el cultivo y perfeccionamiento de la propia naturaleza, se retorna a la Virtud, y quien ha alcanzado la Virtud se hace uno con el origen del universo. Hacerse uno con él es Vacuidad, y Vacuidad es grandeza. Confundirse con el canto de los pájaros; y en esa confusión con el canto de los pájaros alcanzar la gran confusión con el Cielo y la Tierra. Esta gran confusión es el total desvanecimiento, que aparece como

[285] BINYON Laurence, op. cit. págs. 76 y 77: "Así, el espacio se transforma no en un muro terrorífico y en una interrogante humana, sino en un hogar del espíritu liberado, donde fluye con el fluir del Eterno Espíritu: el universo es un ilimitado todo. Esta es la inspiración del arte del paisaje en China. Es también el secreto de ese uso del vacío en el diseño pictórico, el cual es peculiarmente chino."
[286] *Lao Zi*, op. cit. p. 97.
[287] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 36.

simplicidad y también como oscuridad. Nómbrase a esto Virtud Profunda, y se identifica con la gran armonía."[288] Aquí vacuidad, o vacío, es entendido como el momento de compenetración con el todo, en el que hemos perdido nuestro *yo* y entramos en comunión: ya no tenemos sentido de nuestra individualidad.

Esta poética del vacío, de lo neutro, y de lo insípido[289], va todo aunado en una misma idea central que se desarrolla en el taoísmo, la idea de que en la aparente neutralidad de las cosas, en su negación, reside su potencial energético,

> Efectivamente, según los taoístas de la Antigüedad, el fundamento mismo de la realidad es lo que, en su plenitud y su renovación infinitas, se manifiesta ante nosotros de manera «insípida» y «desabrida» (*dan hu qi wu wei*):
>
> *La música y los manjares*
> *hacen que se detenga el viajero.*
> *Al pasar por nuestra boca,*
> *el Tao es insípido y desabrido:*
> *no puede ser percibido,*
> *no puede ser oído,*
> *pero es inagotable*.[290]

Y añade más adelante Jullien: "Todo viene de la fase de la indiferenciación, y todo retorna a ella. La virtud de la insipidez consiste precisamente en hacer que coincida nuestro espíritu con este estado fundamental de las cosas: en la medida en que ningún sabor nos atrae más que otro, ni está privilegiado respecto a otro, mantenemos la balanza «equilibrada» entre todas las virtualidades (sentido de *qi*), y dejamos la lógica inherente a la existencia desarrollarse espontáneamente. [...] Por lo tanto, al igual que el «vacío», la «tranquilidad», la «indiferencia», la «insensibilidad», o el «no-actuar», la «insipidez-

[288] ZHUANG Zi, op. cit. p. 129.
[289] Para ver la relación entre lo insípido y la pintura china, ver JULLIEN François, *Elogio de lo insípido,* Siruela (Serie mayor. Biblioteca de ensayo 6), 1ª ed., Madrid 1998, págs. 147 a 156.
[290] JULLIEN François, op. cit. págs. 31 y 32.

desapego» caracteriza el fundamento de la realidad y sirve de asiento a cualquier existencia."[291]

García-Ormaechea también ha ahondado en esta característica de lo *insípido* del arte chino, que queremos exponer con todo detalle por su gran importancia y su dimensión espiritual:

> Lo insípido (lo neutro, el agua, el remanente de sabor) no reina como el vacío en el pensamiento de extremo oriente pero, como acabamos de ver, está muy relacionado con él y aporta además un valor ético al arte. El artista de lo insípido nunca intenta incitar ni seducir, no trata de retener la mirada ni de forzar la atención; nada destaca de la insipidez del conjunto porque quiere expresar su propio desapego interno respecto a todos los motivos particulares. Esta neutralidad establece una dimensión moral de la experiencia estética, porque si la emoción del espectador se despierta ante algo universal y no particular, será más profunda por cuanto se conmueve ante algo importante. Lo insípido nos lleva a emocionarnos por lo esencial. Así la empatía, cuanto más profunda es, más moral.[292]

La estética taoísta gira alrededor de este concepto de vacío, que puede tener muchas acepciones -como ésta de *insipidez* que acabamos de contemplar-, según el contexto del escrito. Shen hace un enunciado pormenorizado de sus connotaciones, en relación a como lo expresa Zhuang Zi: "Chuang Tzu's aesthetic thought is derived from Taoism's central theme of «hsu ch'ing-chih-hsin», meaning the mind or being of «emptiness» or «nothingness» and other analogies such as «quietude», «repose», «silence», «equilibrium», «equanimity», «harmony», «detachment», «remoteness», «loneliness», «placidity» and

[291] JULLIEN François, op. cit. págs. 35 y 36.
[292] GARCÍA-ORMAECHEA QUERO, Carmen: "Pintando una poesía. Peindre un poème", en, *Doce notas preliminares*, Revista de Arte y Música, nº 10, dedicado a "Improvisación, crear en el momento. L'improvisation, créer au moment même", ed. De Gloria Collado, Madrid, diciembre 2002, p.. 81.

«insipidity». This state is the essence of Nature or Tao and is the «ideal image of the world» and, as such, it is also held as the «ideal image of man».”[293]

Otros eruditos han excavado en los cimientos del *wuwei* con la intención de hacerlo más asequible a nuestra mentalidad occidental, y parece muy adecuado referir sus opiniones; por ejemplo, Feng Youlan nos dice del *wuwei*: “Según la teoría de «no tener actividad», un hombre debe restringir sus actividades a lo que es necesario y natural. «Necesario» significa necesario para el logro de cierto propósito, sin excederse. «Natural» significa seguir el *de* propio sin ningún esfuerzo arbitrario. Al hacer esto, hay que tomar la sencillez como el principio guía de la vida. La sencillez (*pu*) es una importante idea de Lao Zi los taoístas.”[294] Acerca del *wuwei* argumenta Watts:

> [...] el principio de la «no-acción» *(wu-wei)* no puede considerarse como inercia, pereza, *laissez-faire*, o mera pasividad. Entre los diversos significados de *wei*, encontramos el de ser, hacer, realizar, practicar, representar; y en la forma de [sic][295] significa falso, fingido, imitado. Pero en el contexto de los escritos taoístas significa, de un modo absolutamente claro, compulsión, entrometimiento y artificio; en otras palabras, trata de actuar contra la corriente de *li*. Así, *wu-wei*, en el sentido de «no forzar», es lo que queremos expresar cuando nos referimos a seguir la corriente, penetrar con el punzón, nadar con la corriente, orientar las velas con el viento, seguir la marea en su fluir y adaptarse para conquistar. [...] *wu-wei* es el estilo de vida de quien sigue la corriente del Tao, y debe ser entendido principalmente como una forma de inteligencia, o sea como una forma de conocer los principios, estructuras y tendencias de las

[293] SHEN Shan-hong, op. cit. págs.199 y 200: “El pensamiento estético de Zhuang Zi se deriva del tema central del taoísmo de «xu qing zhi xin», lo cual quiere decir la mente o el ser del «vacío» o la «nada» y otras analogías tales como «quietud», «reposo», «silencio», «equilibrio», «ecuanimidad», «armonía», «desapego», «lejanía», «soledad», «placidez» y «insipidez». Este estado es la esencia de la Naturaleza o Tao, y es la «imagen ideal del mundo» y, como tal, se considera también como la «imagen ideal del hombre».”

[294] FENG Youlan, , op. cit. p. 135.

[295] Aquí hay un espacio vacío en el texto original, debe estar destinado a otra de las acepciones de este ideograma, como puede comprobarse en el diccionario de chino, ver: MATEOS Fernando, S.J. et alt: *Diccionario español de la lengua china, Espasa-Calpe*, 1977 Madrid, 1ª ed. p. 1052, ideograma nº 5507.

> cuestiones humanas y naturales tan bien, que uno utiliza la menor cantidad de energía para ocuparse de ellas.[296]

De las metáforas más bonitas sobre la noción de *wuwei*, traemos a colación una del mismo autor, de Watts: "*Wu-wei* implica fluctuar con las experiencias y sentimientos tal como estos van y vienen, como le ocurre a una pelota en un torrente montañoso, ya que en realidad, no hay pelota que pueda escapar a las circunvoluciones y serpenteos del torrente mismo. A esto se le llama «fluir con el momento», aunque sólo se da cuando existe la absoluta certeza de que no se puede hacer otra cosa, ya que no puede haber una experiencia si no es *ahora*."[297]

Se habla ahora de sugestión, de evocación, de sugerencia. Esta idea de la sugestión está interconectada con el principio del transmisión del *qi*, porque para que este último se produzca, se requiere que haya un flujo empático de la obra hacia el observador a través de la participación del mismo en el paisaje representado. El espectador culmina el trabajo con su propia participación, terminando el vínculo que inició el artista con la naturaleza, y todo ello se lleva a cabo no sólo gracias a la correcta evolución del trabajo y de su apreciación, sino a que el espectador no es un ente pasivo sino *activo*, que ayuda con su personal vivencia de la pintura al éxito de su misión. Por estas razones es tan necesario que exista un espacio de sugerencia, de misterio.

Las zonas de vacío, de libérrima nada, latentes, plenas de potencialidad expresiva, convocan los sentimientos más profundos del espectador y le incitan a entrar en el juego, usando su imaginación. Lo que está oculto se sugiere a través de los espacios sin llenar, o

[296] WATTS Alan, op. cit. págs. 111 y 112.
[297] Ibíd. p. 135.

de masas indefinidas como por ejemplo las brumas, las nubes, el vapor (que corresponde a uno de los ocho elementos de la naturaleza y de los ocho trigramas o *Bagua*); todo aquello que dificulta la percepción clara de las cosas y que forma parte del estado gaseoso del agua -puesto que lo intangible e indefinible de este estado acuoso, tiene su paralelo en el *Tao*-, forma parte de la idea búdica de la utilidad del vacío, que se va a ver en breve. Es más, lo que está velado parcial o totalmente, y que proyecta una visión incompleta, es capaz de recrear un sentimiento *sublime*. Sobre la importancia de la sugestión en China nos comenta Feng Youlan,

> Los aforismos, alusiones y ejemplos [de la filosofía china en general] no son suficientemente claros. Su falta de articulación queda compensada, sin embargo, por su sugestividad. La articulación y la sugestividad son, desde luego, incompatibles. Cuanto más articulada es una expresión, tanto menos sugestiva es; y cuanto más prosaica es una expresión, tanto menos poética es. Los dichos y escritos de los filósofos chinos son tan inarticulados que su sugestividad es casi ilimitada.
>
> La sugestividad, no la articulación, es el ideal de todas las artes chinas, de la poesía, la pintura y todas las demás. En poesía, lo que el poeta intenta comunicar no es, con frecuencia, lo que dice directamente el poema, sino lo que él no dice.[298]

Y viene perfecto a nuestras intenciones de explicar la vasta impronta de lo sugerente, dentro del taoísmo y del arte chino, en este conocido cuento taoísta:

> En una región remota y antigua había un valle en cuyo centro crecía un árbol esplendoroso. La hierba crecía a sus pies, los pájaros cantaban a la sombra de sus hojas, el agua clara sonaba entre sus raíces, y por la noche, cuando la vida del valle descansaba, la luna venía a acariciar sus más altas ramas. Un día pasó por allí un poderoso mago que al ver el árbol quedó prendado de él y lo convirtió en un arpa. El arpa maravillosa fue regalada al emperador Muig-Huang [Mui Huang] pero ninguno de sus músicos fue capaz de tocarla. Por más que se esforzaban, ni un solo sonido salía de las

[298] FENG Youlan, op. cit. págs. 28 y 29.

> cuerdas del árbol dormido. El emperador mandó llamar al músico más famosos de China, que vivía retirado en las montañas. El maestro Peiwoh [Pei wu] contempló largo rato el arpa y empezó a cantar suavemente. De pronto del arpa comenzaron a brotar sonidos maravillosos que se unían a la voz del maestro creando una melodía que dejó a todos los presentes extasiados.
>
> ¿Cómo has podido conseguirlo con tanta sencillez, cuando los mejores músicos de la corte han probado durante semanas sin conseguirlo?
>
> Le he hablado del valle que le vio nacer, de la hierba que crecía a sus pies, de sus amigos los pájaros, del torrente, de la luna en sus ramas... [...][299]

Por lo tanto, en el arte juega un papel destacado aquello que sugiere, que nunca muestra del todo lo que hay, para sugestionar al espectador, y que a veces viene referido en estética como *yinxian*: "En la representación de las formas mediante la pincelada, una noción importante es la del *yinxian*, «invisible-visible». Se aplica sobre todo a la pintura paisajista, donde el artista debe cultivar el arte de no mostrarlo todo, a fin de mantener el aliento vivo y el misterio intacto. Esto se traduce por la interrupción de las pinceladas (las pinceladas muy apretadas entre sí ahogan el paisaje), y por la omisión parcial o total de figuras en el paisaje."[300]

Será más fácil apreciar este sentimiento de atracción por los vacíos, por los recovecos sugestivos, a través de las palabras de un pintor de la antigüedad: Wang Wei, quien dice en este sentido: "La cúspide de una torre se pierde en el cielo y su base debe permanecer invisible. Las cosas deben estar a la vez presentes y ausentes, sólo se ve la parte de arriba o la de abajo. De las hacinas o de los terraplenes, mostrad tan sólo una mitad; de las chozas y de los pabellones, señalad tan sólo una pared o una cornisa."[301]

[299] RACIONERO Luis, op. cit. p. 22.
[300] CHENG François, op. cit. p. 69.
[301] Ibíd. p. 69.

También Guo Xi, el gran artista Song, ha dejado reflejadas sus ideas sobre este particular: "Un hombre en la montaña sugiere un sendero; un mirador en la montaña sugiere que desde allí se tiene una vista excelente; los bosques de la montaña, con sus luces y sombras, indican la proximidad y la lejanía; los arroyos de la montaña, aquí continuos, más allá interceptados por barrancos y valles, revelan la profundidad de las aguas; las barcazas y los puentes descubren la actividad humana; los botes de pesca y los aparejos indican los propósitos del hombre."[302]

Alrededor del tema que nos ocupa, la sugerencia, circula otra cualidad de la misma que posee un regusto especial, que es la idea de que lo sugerido deja un poso, una especie de eco en perpetua transmisión, y que Racionero ha sabido expresar muy bien: "En el arte chino, cuando las formas terminan, el significado continúa más allá, como los ecos se prolongan lejanos tras la voz extinguida. Parece como si para los chinos el aroma fuera más importante que el sabor, el regusto que el gusto; como los grandes vinos, la obra de arte china es mejor en la retirada que en la entrada. Con el aroma desconocido que queda flotando en el aire cada obra taoísta deja una fragancia de sugerencias que acarician la imaginación [...] "[303]

La sobresaliente función de la sugerencia es común tanto a la pintura taoísta como a la pintura *chan*: "El taoísta, o el artista *Ch'an* [*Chan*], en cambio, esbozará un caballo para indicar el salto y, más allá, en los espacios blancos, esa energía que siendo, por azar, caballo, es no obstante, la posibilidad de ser el salto, el caballo, y todas las demás cosas. El

[302] RACIONERO Luis, op. cit. p. 66.
[303] Ibíd. p. 50.

receptor habrá de borrar mentalmente los signos para completar el vacío y hallará, entonces, antes que la composición, la huella invisible de la Posibilidad."[304]

El espacio vacío tiene la función de sugestionar a la imaginación del espectador, es un área de comunicación libre, abierta, en la cual depositar sus percepciones e imágenes más allá de los designios del artista. Estos vacíos engloban no sólo los espacios vacuos, sino también los elementos de la naturaleza que encubren parcial o totalmente a nuestros ojos su realidad: nieblas, brumas, nubes, etc.; las sugestivas nieblas que ocultan los secretos de la naturaleza, están presentes con rotunda fuerza en la pintura china de paisaje y especialmente en la taoísta, como por ejemplo en la obra de Mi Fu (Mi Fei 1051 – 1107) *Montañas y pinos en primavera* (fig.2). Según Shen, "All these works [el de Mi Fu y otros] are excellent examples of space made ambiguous and equivocal through the introduction of vast spans of mists, fog, clouds and large floating stretches of emptiness which harmonize silently together."[305]

En esta pintura, obra de Cao Zhibai (1272-1355) titulada *Paisaje* (fig.3), se puede apreciar un magnífico empleo de las brumas para sugerir el nacimiento de las montañas, pero dotándolas de un aura mística, dada su vaguedad. El paraje se adivina mayestático, y la presencia del hombre es, como en tantas otra ocasiones, diminuta. Obsérvese cuánto espacio de la composición es dejado al libre albedrío del observador, incitándolo a participar en su relleno.

[304] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 70.
[305] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 309: "Todas estas obras son excelentes ejemplos del espacio convertido en ambiguo y dudoso mediante la introducción de vastas extensiones de nieblas, neblina, nubes y grandes extensiones flotantes de vacío que armonizan juntas silenciosamente."

Como estamos viendo, casi todos los pintores de renombre en China han hecho acopio de estos espacios destinados a elementos vacuos, difusos, poco definidos, "Indeed the use of space is one of the Chinese painter's most coveted secrets, one of the first thoughts in his head when he begins to plan his composition. Almost every space in our pictures has a significance: the onlooker may fill them up with his own imagined scenery or with feeling merely."[306]

La importancia de sugerir, de decir las cosas de forma no explícita, mediante la reticencia, es una de las grandes virtudes del pintor taoísta y un pilar básico del arte del paisaje, así como de todo el arte chino, en especial en la poesía. Esta invitación a rellenar, a completar la historia de los afectos y de las sensaciones transmitidas por una pintura, es un inestimable vínculo comunicativo entre el artista, la naturaleza, y el espectador de la obra. El flujo de sentimientos y de *qi* va más allá de las meras impresiones del artista: permite al observador que tome parte activa en la consecución del cuadro finalizándolo, "rellenando" los espacios y las formas con su propia perspectiva, con sus sentimientos.

Este concepto capital va a ser llevado al extremo por la escuela *Ma-Xia*, escuela de corte taoísta que se afanaba en dejar expuestas tres esquinas de la pintura, ya fuera a través de vacíos o de vahos, de brumas sugerentes, para dejar a la libre imaginación, al corazón del espectador una oportunidad de arreglar el rompecabezas.

El simbolismo tan presente en la obra de arte taoísta guarda una estrecha relación con la resonancia, es decir, la idea de sugerir. La costumbre de dejar un espacio abierto al

[306] CHIANG Yee, op. cit. págs. 189 y 190: "Efectivamente, el uso del espacio es uno de los secretos más codiciados del pintor chino, uno de los primeros pensamientos en su cabeza cuando empieza a planear su composición. Casi todo el espacio en nuestras pinturas tiene un significado: el espectador puede llenarlos con su propio paisaje imaginado, o meramente con sentimiento."

diálogo con el espectador, el hecho de permitir que éste "termine" la obra, la interprete según sus sentimientos y finalice con su vivencia lo que el artista empezó, tiene mucho que ver con esa característica del lenguaje chino a la que hacíamos referencia: es un idioma que se da a numerosas interpretaciones. Un solo ideograma puede contener multiplicidad de connotaciones según el contexto en el que se encuentre. Tal situación enriquece la capacidad expresiva del lenguaje chino y paralelamente conlleva un sutil abanico de degradados semánticos, donde la precisión tiene un camino tortuoso a seguir. Sugerir es mejor que explicitar. Rellenar el vacío dejado, su utilidad. El símbolo es un vehículo poético, más dado a la insinuación que la clara exposición de los hechos. También los poetas y los pintores taoístas crean poesías abiertas, sugerentes, simbólicas, donde el lector o el observador deben cerrar el círculo por sí solos.

Algunos han conectado este estado de sugerencia con la *resonancia*, de forma similar a aquél *eco* que mencionábamos un poco atrás; es el caso de Racionero: "Y la posibilidad de transmitirlos [los sentimientos a la obra] estriba en la existencia en el universo de fenómenos de resonancia entre seres o sistemas diversos. Y la posibilidad de resonancia se basa en la existencia de isomorfismos (o similitud de estructuras) entre los diversos seres, que es el viejo postulado chino de la armonía universal."[307] Linn lo ha explilcado con un poco más de detalle, exponiendo qué es ésto de la resonancia: "Finally, the work tell us that nature is not a static entity but that it is a system of resonances. There is a rhythmic vitality in nature. Kuo [se refiere a Guo Xi y a su obra *Otoño en el Valle del Río*] sees nature as consisting [sic], not of rocks, hills, trees, and water, but of the way in which of all these elements interact with each other. The way in which the elements of nature interact with each other forms their

[307] RACIONERO Luis, op. cit. p. 42.

essential character. The essential quality of an object, then, are those visually and metaphysically relational properties of a generic nature that cause a thing to be what it is."[308]

Nos ha llegado otra interesante opinión, esta vez acerca de la distinción entre obra y experiencia, para el taoísta; es un punto de vista novedoso, que aporta un comentario reflexivo a la cuestión de la *resonancia*: "La obra realizada es a la experiencia espiritual del artista lo que el gráfico registrado por el sismógrafo es al terremoto." Con este rotundo símil describe Syckman dicha relación en el arte chino, que extiende de la siguiente forma: "Lo que realmente cuenta es la experiencia en sí, siendo la obra una consecuencia accidental de ésta, su efecto secundario, su residuo visible (o audible), no es más que «la huella precaria, dejada al azar en la nieve, por un cisne salvaje». Ésa es la razón por la cual la sustancia material de la pincelada, o la sustancia sonora de la nota musical, se ven, en ocasiones, aligeradas, afinadas, para desvelar mejor el gesto que las origina y que las sobrentiende [...]"[309]

Por otro lado, varios autores relacionan igualmente la sugerencia con la idea de *música*, o de *musicalidad*: "Inevitably one is reminded of the analogy of music. A Chinese painting is like a piece of music brought to life again by a brilliant pianist or violinist –coaxed out of an orchestra by the conductor's baton, as splendid and beautiful as ever, but in clumsy hands painfully bad. Chinese painting is often nothing more than a new rendering of a well-

[308] LINN John William, *The Phenomenological Analysis of Sung Painting*, tesis doctoral para doctor en filosofía, Universidad de Georgia, Georgia, EEUU, 1975. microfilm de University Microfilms Int., An Arbor, Michigan, USA. P. 187: "Finalmente, la obra nos dice que la naturaleza no es una entidad estática sino que es un sistema de resonancias. Hay una vitalidad rítmica en la naturaleza. Kuo [se refiere a Guo Xi y a su obra *Otoño en el Valle del Río*] ve la naturaleza como un compuesto, no por las rocas, colinas, árboles, y agua, sino por la forma en la que todos esos elementos interactúan unos con otros. La forma en la que los elementos de la naturaleza interactúan unos con otros, forma su carácter esencial. La cualidad esencial de un objeto, consiste entonces en aquellas propiedades visual y metafísicamente relativas a una naturaleza genérica que hace que una cosa sea lo que es."

[309] RYCKMANS Pierre: "Poesía y pintura", en *El taoísmo chino*, nº triple especial de *El paseante,* Siruela (nºs 20 - 22), 1ª ed., Madrid 1993, p. 141.

known piece, a variation on a theme, or simply an etude. The important thing is the quality of the performance."[310]

Cabe añadir, que toda esta insistencia en la sugestión, en los vacíos, y en las resonancias, también se refleja a nivel estilístico en el trabajo, en el hecho de que esté más o menos acabado. Además de la importancia de la espontaneidad, que ya vimos, la necesidad de centrarse en la esencia de las cosas es la auténtica fuerza motora de la plástica china. El hecho de que muchas de sus pinturas tengan a ojos occidentales el aspecto de bocetos, no se debe a un desconocimiento de cómo reproducir lo real, sino a una intencionado abandono de la realidad para centrase en la esencia: "This was particularly so because the «finished» work, unlike the Western oil painting, was –or was supposed to be- juts as free and spontaneous in its execution as the slightest sketch. Only the inspired or considered statement mattered; the rest, like the daily exercise of a pianist, was merely a means to that end."[311]

Para terminar con este apartado, Grousset explica la conexión búdica y taoísta de esta noción de vacío con la idea de que las cosas son pasajeras, insustanciales, y de ahí el profuso empleo por parte de los pintores Song, de brumas y otros elementos naturales de gran carga expresiva:

[310] VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. p. 35: "Inevitablemente uno se acuerda de la analogía de la música. Una pintura china es como una pieza musical, de nuevo vuelta a la vida por un brillante pianista o violinista –sonsacado fuera de la orquesta por la batuta del director, tan espléndida y hermosa como siempre, pero que en manos torpes es dolorosamente mala. La pintura china a menudo no es más que una nueva representación de una pieza bien conocida, la variación sobre un tema, o simplemente un estudio. El aspecto importante es la calidad de la actuación." Spengler hace una preciosa relación entre la presencia de fondo, espacio y paisaje en la pintura occidental, con la música, en las páginas 310 y 311 de su obra SPENGLER Oswald, op. cit. tomo I.

[311] SULLIVAN Michael: *Symbols of...*, op. cit. p. 9: "Esto era particularmente así, porque la obra «acabada», a diferencia de la pintura europea al óleo, era –o se suponía que era- tan libre y espontánea en su ejecución como el más insignificante de los bocetos. Sólo importaban el inspirado o el considerado como una declaración; el resto, como el ejercicio diario de un pianista, era simplemente un medio para llegar a un fin."

> Inspired by these conceptions, Sung wash-drawing was to transpose nature (to use the Buddhist formulas once more) on the «plane of ideals» (*dharmadhatu*), to the state of all-ideality (*Cittamatra, vjiañamatra*). The visions of space in which the Sung masters were to delight were such as to express the sentiment, both Ch'an and Taoist, that things are but ideality, that all the apparent concrete is but an «assemblage of mists». Cloud, haze, mist –mist above all- is in Buddhism as in Taoism the very image of universal impermanence and insubstantiality. (The concept of impermanence, in the texts of both religions, is evoked in every line). Behind the interposed mists that separated the various planes in the Sung wash-drawings, the mountains themselves float as if they had no real existence. All concreteness becomes dissolved, to reveal, in the very heart of the universal void of Buddhism (*sunyata*) which lies behind the moving veil of «this world of dew», a glimpse of the ancient *tao* of Chuang-tzu, which is identical with the supreme t'ai-chi of the Chu Hsi school: the essence of the cosmos, the ultimate reality.[312]

1.1.1.5. *Li* , o el orden de las cosas

Una de las nociones destacadas del pensamiento chino, que debe su existencia al filósofo neo-confuciano de la dinastía Song, Zhu Xi (1130-1200), es el *li* (la norma), que es el principio que albergan todas las cosas, y que ha sido comparado por varios estudiosos con el concepto de *idea* en Platón[313]. *Li* es: [...] *the metaphysical principles that underlie and*

[312] GROUSSET Rene, op. cit. p. 251: "Inspirado por estos conceptos, el dibujo a la aguada Song pasaría más allá de la naturaleza (para utilizar las fórmulas budistas una vez más) al 'plano de los ideales' (*dharmadhatu*), al estado de 'completa-idealidad' (*Cittamatra, vjiañamatra*). Las visiones espaciales en las que los maestros Song se deleitaban, eran aquellas que expresaban el sentimiento, tanto chan como taoísta, de que las cosas no son más que idealidad, que todas las apariencias concretas no son más que una 'reunión de niebla'. Nubes, neblina, niebla –niebla sobretodo- es tanto en el budismo como en el taoísmo la auténtica imagen de la no permanencia e insubstancialidad universal. (El concepto de no permanencia, en los textos de ambas religiones, es evocado en cada línea). Tras las nieblas sobrepuestas que separan los distintos planos en los dibujos a la aguada Song, las montañas por sí mismas flotan como si no tuvieran una existencia real. Toda concretización se torna disuelta para revelar, en el mero corazón del vacío universal del budismo (*sunyata*), que descansa tras el movedizo velo de 'este mundo de rocío', un vislumbre del antiguo *tao* del Zhuang zi, que es idéntico al supremo taiji de la escuela de Zhuxi: la esencia del cosmos, la última realidad."

[313] Para ello, acudir a BOTTON BEJA Flora, op. cit. p. 230.

transcend the physical universe.[314]. El *li* es el envoltorio, y el *qi* la materia energética que fluye de todos los seres. *Li*, aplicado al arte, supone que todos los objetos poseen una naturaleza interior, una estructura, una especie de ley, independientemente de si su aspecto externo varía o no, y que sólo puede ser captada por una persona de cualidades espirituales elevadas. No importa que esta idea se deba a un pensador neo-confuciano, recordemos el constante intercambio doctrinario entre confucianismo, budismo, y taoísmo, que se dio en China.

Aunque la aceptación de *li* dentro del cuerpo filosófico chino tenga lugar en la dinastía Song, su enunciado ya se puede rastrear en el siglo IV, en las palabras de Zong Bing (375-443 d.C.): "Si la representación es maestra, lo que entre por los ojos y despierte respuesta en el corazón por ser forma verdadera de las cosas, también entrará por los ojos y despertará respuesta en el corazón de los observadores. Cuando se establece este contacto espiritual se realizan las formas verdaderas y se recobra el espíritu. ¿Y no es eso tan bueno como ver las montañas mismas? Además, el espíritu no tiene forma propia, sino que toma forma en las cosas. La ley interna de las cosas (*li*) se puede representar por la luz y las oscuridad. Si estas cosas se representan con maestría, son la verdad misma."[315]

Wong nos ayuda a entender mejor este concepto de *Li*: "The idea of *Li* is the main issue of neo-Confucian metaphysics of the Sung Dynasty (960 – 1279 A.D.). As *Tao* refers simply to the what, *Li* is the who or the why. The reason behind things taking shape, things changing, things being affected by or affecting other things can be traced to an all-pervading constant principle. Also, *Li* imposes a particular order upon the occurrence of one thing, and a

[314] FONG Wen C., et alt, op. cit. p. 27.
[315] RACIONERO Luis, op. cit. págs. 175 y 176.

general order upon all things, to be followed without exception."[316] Por todo ello, el artista necesita conocer el *Li* de las cosas para poder representar correctamente a la naturaleza.

Sullivan es otro de los expertos que nos amplía la información sobre lo que es *li*: "Central to Neo-Confucian teaching was the concept of *li*, «principle». Everything has its *li*: there is a *li* of good government, a *li* of relations between father and son, a *li* of the wind and the storm, a *li* of rocks and of bamboo. If only one could, by intensive study, grasp the *li* of individual objects and phenomena, one could eventually come to an understanding of the universe."[317] Como se aprecia, *li* no es una noción privativa de la esfera artística. Lo que está claro es que cada ser posee un li, y en tanto que respete éste, su vida participará de la armonía universal: "Si cada cosa sigue su propio *li*, armonizará con todas las otras cosas –que siguen a los suyos-, no a causa de una norma impuesta desde arriba, sino por su mutua resonancia (*ying*) e interdependencia."[318]

Incluso un artista de la talla y fama de Su Dongpo (Su Shi, 1036 – 1101), ha dejado constancia de la presencia del *li* en la pintura, que es la razón por la que hemos traído a colación este concepto dentro de nuestra investigación: "Cuando hablo de pintura, acostumbro a decir que, si bien ciertas cosas poseen una forma constante –como las figuras humanas y animales, las casas, los utensilios, etc.-, existen otras –montañas y rocas,

[316] WONG Wucius, *The Tao of Chinese Landscape Painting, Principles & Methods,* Design Press, New York 1991, p. 18: "La idea de *Li* es la cuestión principal de la metafísica neo-confuciana de la dinastía Sung (960 – 1279). Así como el *Tao* se refiere sencillamente al qué, *Li* es el quién o el por qué. La razón por la que las cosas toman forma, cambian, y son afectadas por o afectan a otras cosas, puede ser delimitada por un principio constante que todo lo impregna. Además, *Li* impone un orden particular a seguir sin excepción sobre el acontecimiento de una cosa, y un orden general sobre todas las cosas."

[317] SULLIVAN Michael: *Symbols...* op. cit. p. 71: "El concepto de *li*, «principio», era decisivo en las enseñanzas neo-confucianas. Todo tiene su *li*: hay un *li* del buen gobierno, un *li* de las relaciones entre padre e hijo, un *li* del viento y de la tormenta, un *li* de las rocas y del bambú. Si tan sólo uno pudiera, mediante un estudio intensivo, comprender el *li* de los objetos y de los fenómenos individuales, uno podría eventualmente llegar a un entendimiento del universo."

[318] WATTS Alan, op. cit. p. 101.

árboles y bambúes, ríos y olas, brumas y nubes, etc.- que no tienen una forma constante, pero poseen un Li («principio interno constante»)."[319] De ahí se colige que si un elemento o un cuadro no poseen *li* o no está bien representado, el resto de las habilidades técnicas expuestas en el cuadro no sirven de nada, pues falla la estructura interior del tema. La insistencia en la interrelación *li*-arte en el pensamiento chino, es bastante fuerte. Cahill, uno de los más grandes eruditos en pintura china, así lo corrobora: "There is a li (natural order) in painting as well as in nature. In the ideal act of creation, this li governs the transformations of art as it governs those of nature. Forms produced according to it will have, to be beholder, an inherent «rightness» and «naturalness»."[320]

El trabajo de línea de la pintura china se subyuga en gran medida al concepto de *li.* Si *li* es la naturaleza interna de las cosas, en cierto modo puede ser considerada como su estructura básica inherente, lo común a todos los ejemplos de una misma especie o ramas: todas las rocas tienen cierta clase de estructura, así como todos los pinos, todas las nubes, etc. Ello no es óbice para que se produzca variedad en la captación plástica de su realidad: a la piedra le corresponde la fuerza, la predominancia del ángulo quebrado y la solidez pero puede ser enorme o pequeña, más abrupta o más lisa; el pino se muestra recto y erguido o de tronco tortuoso, según sea el caso; a las nubes les corresponde un carácter etéreo, vacuo, pero en ocasiones es pesado y plomizo.

Watts va más lejos y atribuye al *li* el mismísimo nacimiento de la pintura de paisaje en China, al asegurar que a través de la valoración de éste se da semejante circunstancia: "*Li*

[319] Citado en CHENG François: "El tiempo...", op. cit. p. 83.
[320] CAHILL James F., *Wu Chen, a Chinese Landscapist and Bamboo Painter of the Fourteenth Century,* thesis Doctor of Philosophy, University of Michigan, 1958, microfilm de University Microfilms Int., An Arbor, Michigan, USA, 1983, p. 61: "Existe un li (orden natural) en la pintura, al igual que en la naturaleza. En el acto ideal de creación, este li gobierna las transformaciones del arte tal y como hace con las de la naturaleza. Las formas producidas de acuerdo a ello tendrán, al ser percibidas, una «corrección» y una «naturalidad» inherente."

es el orden asimétrico, no repetitivo y no reglamentado que reconocemos en los dibujos que forma el agua al moverse, en las formas de los árboles o de las nubes, en los trazos que deja la escarcha en los cristales o en la distribución de los guijarros en la arena de la playa. Fue gracias a la apreciación de *li* como la pintura paisajística surgió en China –mucho tiempo antes de que los europeos cayeran en la cuenta- y en nuestros días, los pintores y los fotógrafos nos muestran constantemente al belleza indefinible de la cadencia de las cascadas y de las burbujas de espuma."[321]

Si pensamos en el *li* como en la bastidor interior de cualquier objeto real, estaremos más cerca de la comprensión de esta idea, que ha sabido ver con claridad Ocampo: "El ritmo que se desea expresar en el carácter, lo hemos dicho, es un ritmo viviente. Para la plástica china la fuente de inspiración es la naturaleza, aunque no su forma exterior, sino su fuerza creativa, sus líneas de crecimiento, sus expresiones dinámicas. Este concepto, que toca tanto a la teoría del arte como a la cosmología, está sintetizado en el concepto de *li*, línea interna de las cosa o línea de fuerza vital. El trazo en el carácter pretende ser en el papel lo mismo que *li* es en la multiplicidad de las cosas: esqueleto pero también principio animador."[322] Además, la idea de *li*, o del orden interior de las cosas, entronca con la noción *yin yang* ya que habiendo una buena distribución de ambos el *li* parece estar asegurado, y viceversa.

Esa forma de ser intrínseca del elemento ha de sentirse visualmente en su representación. Y ese *li* tiene también mucho que ver con el desarrollo del objeto en sí: con cómo crece, cómo vive, y hasta de qué manera deja de existir pues estas etapas son parte del todo al que da forma el *li*. Para comprender mejor este concepto podemos acudir a las

[321] WATTS Alan, op, cit. págs. 94 y 95.
[322] OCAMPO Estela, op. cit. p. 34.

palabras del ya mencionado Su Dongpo, cuando habla de la obra de su primo Wen Tong (1019 – 1079), conocido como Yuke:

> He sido de la opinión de que los hombres, animales, casas y muebles tienen una forma constante. Por otro lado, las montañas, y las rocas, los bambúes, los árboles, y las ondas, las neblinas y las nubes no tienen forma constante (*hsing*) [xing], pero sí una naturaleza interna constante (*li*, la ley interna de su ser). Cualquiera puede detectar inexactitud en las formas, pero incluso los especialistas en arte a menudo no notan los errores en la representación de la naturaleza interna de las cosas. Por eso, para un artista es fácil engañar al público y ganar prestigio pintando objetos sin forma constante. Sin embargo, cuando se comete una equivocación en la forma, la equivocación se confina a ese objeto particular; pero cuando la equivocación recae sobre la naturaleza interna de las cosas, toda la pintura está estropeada. Hay innumerables artesanos que pueden copiar todos los detalles de la forma, pero la naturaleza interna sólo puede ser entendida por los espíritus excelsos. Las pinturas de bambúes, rocas y árboles secos de Yü-k'o [yu ke] realmente han captado esa naturaleza interior. El entiende cómo viven y mueren estas cosas, cómo se doblan y retuercen, cómo se bloquean y comprimen y cómo florecen y prosperan el libertad. Las raíces, tallos, nudos y hojas pasan por variaciones infinitas, nunca iguales pero siempre correctas; son representativas de la naturaleza y dan satisfacción al espíritu humano.[323]

Las palabras del genial poeta chino, son suficientes por sí solas para poner de manifiesto la profundidad de este concepto filosófico, y la magnitud de su impronta en el arte de su país. Sólo ofrecemos una muestra más de su famosa relación de la manera en la que pinta su primo YuKe que, aunque venga al caso en otro capítulo, preferimos exponer ahora mismo por su conexión con las palabras anteriores del poeta:

---

[323] RACIONERO Luis, op. cit. págs.173 y 174. En inglés, traducido directamente del chino, y no como en la versión en español de Racionero, que es traducción de traducción, se dice: "In bamboos and rocks, and leafless tress, Yü-k'o can be truly said to have grasped their principle: now they are alive and now dead, now twisted and cramped, and now regular and luxuriant. In the roots and stems, joints and leaves, in what is sharp and pointed or veined and striated, there are innumerable changes and transformations never once repeated; yet each part fits its place, and is in harmony with divine creation and accords with man's conceptions. Is it not because of what the accomplished scholar has lodged in it?", citado por BUSH Susan, MURCK Christian, op. cit. p. 267.

Cuando Yuke pinta... (Su Dongpo)

cuando Yuke pinta bambúes
todo es bambú, nadie es gente.
¿Dije que no ve a la gente?
Tampoco se ve a sí mismo:
Absorto, bambú se vuelve,
Un bambú que crece y crece.
Ido Zhuangzi, ¿quién otro tiene
Este poder de irse sin moverse?[324]

1.1.1.6. El *fengshui* en el arte

Este es uno de esos vocablos (cuyos ideoagramas literalmente significan *aire* o *viento*, y *agua*), cuyo sentido se pierde en el imaginario popular. La explicación más habitual, vanalizada incluso a través de las publicaciones europeas sobre ella, y acerca de sus múltiples usos en el hogar, en el trabajo, hasta en el amor, termina por desvirtuar lo que ha sido, desde tiempos inmemoriales en China, una fuente profunda de comunicación con la naturaleza, y hasta de exégesis de la morfología del paisaje en el que se habita. Cervera nos introduce de forma convincente en el significado de *fengshui*: "[...] nombre con el que se designa el estudio de las corrientes aéreas y subterráneas. Con ello se pretende determinar las fuerzas electromagnéticas del espacio conocidas como energías positivas y negativas. Su estudio está muy relacionado con el taoísmo religioso, y es la base teórica previa en la planificación de las ciudades, y cada uno de sus elementos (viviendas, palacios, templos, tumbas y jardines)."[325]

A medida que se lee literatura sobre el *fengshui*, una serie de conceptos van a ir surgiendo mientras intentamos comprender la esencia del mismo: positivo y negativo, macho

[324] Poesía de Su Donpo, citada por RYCKMANS Pierre en, op. cit. p. 156.
[325] CERVERA Isabel, *Arte y cultura en China. Conceptos, materiales y términos. De la A a la Z,* ediciones Del Serbal, 1ª ed., Barcelona 1997, p. 79.

y hembra, *venas del dragón*, *tigre*... Veamos qué quieren decir exactamente, y cuál es su posición en el sistema del *fengshui*:

> El sistema topográfico de Fêng-Shui –el viento y el agua- «incomprensible como el viento, inasible como el agua», se basa enteramente en este principio. Forma parte de los dogmas astrológicos, pero es la tierra la que transmite las influencias celestes. Por eso, el dibujo de sus asperidades tiene el mismo valor que las constelaciones y se lee como ellas.
>
> Fuerzas secretas animan la corteza terrestre. Se componen de dos corrientes: la corriente macho y la corriente hembra, positivo y negativo, dragón azul y tigre blanco. La naturaleza respira y vive con esas bestias cuyo perfil se advierte en el contorno del suelo. El tronco y los miembros del dragón se dibujan en las montañas y en las colinas. Allí encontramos sus venas y arterias. Pero el dragón jamás está solo. Junto a él siempre se desliza el tigre. Los cuerpos de los monstruos no están inertes. Por el contrario, se mueven y liberan una energía espiritual parecida a una exhalación. Es como el hálito de la tierra que vivifica sus fuerza secretas. Hay un hálito pernicioso y otro benéfico que se intensifica hacia la mitad del cuerpo del animal y se debilita en las extremidades. Cada lugar está dominado por esta respiración animal. Para medir su potencia, es preciso localizar la posición exacta del verdadero dragón y del verdadero tigre. Otros elementos tienen su importancia: así, determinadas cumbres corresponden a planetas (el pico agudo a Marte, el pico cimero, pero redondeado, a Venus,) cuya irradiación reflejan. Una montaña en forma de campana, cuya cumbre presenta los rasgos de Venus, difunde una luz mortal sobre la Osa Mayor. Las colinas que presentan el aspecto de un ojo de caballo, una tortuga o una cesta, son muy maléficas. Todo cuenta en la topografía de un lugar, cada accidente del suelo ejerce una influencia sobre el destino de los hombres que habitan en él.[326]

Como se deduce del texto citado, el *fengshui* no sólo es apreciable en toda la naturaleza -y más manifiestamente en la orografía del terreno-, sino en la suerte del ser humano. La vida del hombre, va a depender en cierto grado de las condiciones favorables o desfavorables del lugar en el que se asienta, del juego de fuerzas preestablecidas ahí, antes de que él lo hollara. Sobre la apariencia de estas energías, personificadas en los elementos

[326] BALTRUSAITIS Jurgis, op. cit. págs. 214 y 215.

naturales, nos dice Eitel: “Allí donde haya un verdadero dragón también habrá un tigre, y la presencia de ambos podrá distinguirse en los perfiles de las montañas o colinas que siguen un curso tortuoso y curvado. Además, serán discernibles el tronco y las extremidades del dragón, e incluso las mismas venas y arterias de su cuerpo surgiendo del corazón del dragón en forma de riscos o cadenas de colinas. Por lo tanto, se producirá una acumulación de viento vital cerca de la cintura del dragón, mientras cerca de las extremidades de su cuerpo es mucho más probable que se haya agotado la energía del viento de la naturaleza.”[327]

La parte que más nos interesa del *fengshui*, como del *li*, es la relación entre éste y la pintura de paisaje. Esto no quiere decir que tengamos que buscar imágenes cabalísticas en una pintura taoísta de paisaje, sólo que debemos tomar en cuenta que algunos autores estuvieron influenciados por estas teorías, de moda a partir de la dinastía Song, y que así lo testifican sus pinturas en las que los perfiles de las montañas y de los demás elementos compositivos, son una reminiscencia plástica de las creencias en el *fengshui*. Esta presencia de formas y perfiles del terreno en los que se aprecian extraños ecos, como recuerdos tangibles de otros elementos bien humanos o bien animales y cuya manifestación más importante es el dragón, existe en lo que los chinos llaman las *venas del dragón* o *longmo*, que han sido descritas atrás. Veamos qué relación guardan con la pintura de paisaje.

Esta teoría del *fengshui*, básica en el análisis estructural de un espacio donde se va a edificar, es, como se acaba de decir, aplicable a la pintura china, y en concreto en lo que atañe no sólo al aspecto visual de su orografía, sino también a la técnica con que se trabaja, donde están presentes las *venas del dragón*: “The dragon veins of a painting are the invisible inner relationships which bind the parts together –the web of aesthetic interdependence, the spatial interlocking, the cohesive strength which draws the observer irresistibly into the

[327] EITEL Ernest J., op. cit. págs. 74 y 75.

depths of the painting. In them shines the inner power of the painting. And it is these dragon veins, especially when they are weak, that are often accentuated and strengthened by the addition of dots."[328]

Las venas del dragón o *longmo* tienen también mucho que ver con el estilo y la expresión de la pincelada: "The *lung-mo,* dragon veins or life-giving arteries, were evidently rhythmically arranged lines or brush-strokes giving movement and structure to the pictures."[329] O como comenta Graham, son las manchas de la técnica pictórica las que son destinadas a resaltar las venas del dragón en la pintura, entre otras funciones: "The primary function of dots is to emphasize distant trees, moss, or brushlike vegetation. Another function is to emphasize the painter's compositional intentions by either stressing or softening linear forms. Still another use is in reinforcing the invisible connections of a painting by underlining the general flow or inner relationships, called the «dragon veins»."[330]

Y dentro de las *longmo* se dan otros conceptos de interés, que también influyen en la pintura: "En esta relación montaña-agua animada por el vacío se sitúa una noción fundamental que rige a la vez la pintura y la geomancia: *longmai*, «venas de dragón», noción

[328] VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. p. 57: "Las venas del dragón de una pintura son las relaciones invisibles internas que vinculan a todas las partes juntas –la red de la interdependencia estética, el engranaje espacial, la fuerza cohesiva que atrae al observador irresistiblemente a las profundidades de la pintura. En ellas brilla el poder interior de la pintura. Y son estas venas del dragón, especialmente cuando son débiles, las que a menudo están acentuadas y fortalecidas por la añadidura de manchas."

[329] SIRÉN Osvald, op. cit. p. 92, nota nº 1: "Las *longmo*, venas del dragón o las arterias que dan la vida, eran evidentemente líneas rítmicamente arregladas, o pinceladas que daban movimiento y estructura a las pinturas."

[330] GRAHAM Mary L., *A Study of Li T'ang's Landscape Painting as Related to Northern & Southern Styles,* California State University, Department of Art, Long Beach, M.A., December 1983, University Microfilms International, October 1987, p. 27: "La función primordial de los puntos es enfatizar los árboles lejanos, el musgo, o la vegetación simulada por el pincel. Otra función es la de enfatizar las intenciones compositivas del pintor tanto mediante la acentuación como el suavizado de las formas lineales. Otro uso más es el de reforzar las conexiones invisibles de una pintura mediante el subrayado del flujo general de las relaciones internas, llamadas las «venas del dragón»."

que trae a su vez la de otros dos binomios: *kaihe*, «abertura-cierre» u «organización contrastiva del espacio», y *qifu*, «subida-bajada» o «secuencia rítmica del paisaje». La imagen de las venas del dragón evoca, una vez más, un paisaje dinámico animado por los alientos vitales, y cuya ondulación rítmica revela, más aún que lo manifestado, lo oculto y virtual. Un cuadro sólo tiene vida si el pintor ha dominado el *kaihe* y el *qifu*."[331]

Y ahora veamos la relación *fengshui* y pintura de paisaje, en las palabras de Goepper:

> También la ciencia china autóctona de la geomántica o geognómica (*fengshui*, «viento y agua»), tiene su reflejo en la evolución de la pintura del paisaje puro. Según esta teorías, la naturaleza, e incluso una parte determinada del paisaje, representa un organismo jerárquicamente estructurado, animado por el pulso de la fuerza vegetativa del *qi*, que tiene importancia también para la teoría del arte. Esta fuerza se concentra y se acumula en las montañas y rocas, que son consideradas como los huesos de este organismo; fluye como la sangre por fuentes y ríos, fertilizando a la naturaleza. La plantas y los árboles representan la piel y el cabello del organismo natural.
>
> El ser humano, impregnado asimismo por el *qi*, debe insertarse en el microcosmos como macrocosmos de la naturaleza, y la teoría de la geomántica, que diagnostica las formas de un paisaje en cuanto a sus influencias positivas y negativas, le indica dónde debe situar preferentemente su vivienda, su tumba, e incluso toda una ciudad.[332]

Fong también ha querido aportar su visión del *fengshui* y de la pintura china, en especial en relación con la pintura de paisaje Song: "As the macrocosmic image of a moral and orderly universe, Northern Song landscape painting is said to embody contemporary theories of physiognomy [*feng sui*] as well as the Neo-Confucian philosophy of social order. Kuo Hsi describes mountain scenery in anthropomorphic terms: «A mountain has

[331] CHENG François, op. cit. p. 78.
[332] GOEPPER Roger, *La antigua China. Historia y cultura del Imperio del Centro*, Plaza & Janés, 1988, 1ª ed., Barcelona, p. 426.

watercourses as its arteries, grass and trees as its hairs, mist and clouds as its complexion… Waters has the mountains as their face, pavilions and kiosks as their eyebrows and eyes, and fishing and angling to give them animation».”[333]

Para que nos quede una impresión aún más clara de lo que se está tratando, vamos a elegir un ejemplo pictórico: una pintura previamente analizada, que verse sobre el *Tao* y el *fengshui*: “The title of Juran’s *Seeking the Tao* [fig.1] *in the Autumn Mountains* fully expresses the meaning of this remote and dynamic landscape. Situated in a ravine, sitting under the eave of a thatched dwelling and entertaining a guest, a recluse contemplates the vital energy (*qi*) of the mountains that visibly swirls around his retreat. The landscape in this painting is a symbol of cosmic process, and simultaneously a symbol of the inner spirit-landscape of the human body. «Seeking the Tao» here suggests that the adept is aware of the **numinous** life-force that creates and gives form to the terrestrial landscape, and of the fact that what seems solid is actually in flux –a flux generated by the flow of *qi* through the earth. These ideas lay at the heart of the Chinese discipline known as *fengshui* (geomancy).”[334]

[333] FONG Wen C., et alt, , op. cit. p. 47: “Como la imagen macrocósmica de un universo moral y ordenado, la pintura de paisaje Song del Norte, se dice que reúne tanto las teorías contemporáneas de fisonomía [*fengshui*] como la filosofía neo-confuciana de orden social. Guo Xi describe un panorama montañoso en términos antropomórficos: «Una montaña tiene sus cursos de agua por arterias, hierbas y árboles por cabellos, niebla y nubes por complexión... Las aguas tienen a las montañas por rostro, pabellones y kioscos por cejas y ojos, y la pesca y la pesca con caña, les dan animación.»” los corchetes son originales del autor.

[334] LITTLE Stephen, , op. cit. p. 360: “El título de Juran *Buscando el Tao en las montañas de otoño* [fig.1] expresa completamente el significado de este paisaje remoto y dinámico. Situado en un barranco, sentado bajo el alero de una morada techada de paja y entreteniendo a un visitante, el recluso contempla la energía vital (*qi*) de las montañas que visiblemente se arremolina alrededor de su retiro. El paisaje en esta pintura es el símbolo de los procesos cósmicos, y simultáneamente es un símbolo del espíritu interior del paisaje del cuerpo humano. «Buscando el Tao» aquí sugiere que el adepto es advertido de la fuerza vital que crea y da forma al paisaje terrestre, y al hecho de que lo que parece sólido está en realidad fluyendo –un flujo generado por el fluir del *qi* a través de la tierra-. Estas ideas se asientan en el corazón de la disciplina conocida como *fengshui* (geomancia).”

Por nombrar a algún artista más, del que se tenga constancia estricta de la relación de su obra con el *fengshui*, citamos a Vandier-Nicolas, que le atribuye a Wang Meng una notable influencia de éste en su arte : « Wang Meng composait ses paysages en fonction de ce dynamisme qu'une attention profonde aux phénomènes naturels lui permettait d'éprouver. Il n'attachait pas à la ressemblance formelle plus d'importance que Ni Zan. L'espace qu'il représentait, il l'avait d'abord construit en lui. Il ne jouait pas avec son pinceau, il cherchait à rendre le rythme des paysages dont il ressentait le puissance dramatique. »[335]

Pongamos un ejemplo práctico de interpretación de un elemento único en un paisaje, desde la óptica del *fengshui*: la montaña en forma de pico. Ésta se asocia con Marte, y con el fuego. El fuego se relaciona con el punto cardinal Este, mientras que en otros libros el fuego viene interconectado de esta forma: fuego = sur = rojo = ordenamiento = expresión = pulmones = gallo = Marte = verano = huesos = niños = hermanos mayores y menores. Lo que tratamos de mostrar, es que todo está relacionado en el *fengshui*: una forma determinada en la naturaleza será presagio de algo, positivo o negativo, pues indica en qué estado se encuentran las energías que subyacen en ese sitio concreto. A su vez, cada elemento atribuido a una forma natural, tiene su correspondencia con un diagrama del *Yi Jing*.

Baltrusaitis también ha percibido estas curiosas formaciones en la pintura china, y su causa: "Un conjunto de procedimientos para detectar los organismos vivos en el interior de bloques inanimados se encuentra, pues, incluido en la doctrina del mundo. Se trata de un

[335] VANDIER-NICOLAS Nicole, *Peinture chinoise et tradition lettrée, Expression d'une civilisation,* Office du Livre, Fribourg, 1983, Francia, p. 178: "Wang Meng componía sus paisajes en función de ese dinamismo que una atención profunda a los fenómenos naturales le permitía comprobar. No estaba vinculado a la semejanza formal en mayor grado que Ni Zan. El espacio que representaba, lo había construido primero dentro de sí. No jugaba con su pincel, buscaba representar el ritmo de los paisajes en los que sentía el poder dramático."

pensamiento metafísico que implica, sin embargo, un estilo y una concepción del artista y nos da la clave de estos paisajes alucinantes de la pintura china en los que las montañas se alzan en un combate de bestias y gigantes o se adormecen –como criaturas prehistóricas- con sus crestas humeantes. En los acantilados que se yerguen en un paisaje pintado probablemente en la época T'ang [Tang], podemos reconocer perfiles de fieras y de hombres. [...] Jao Tzu-jan [Rao Ziran], teórico de la época Song, se expresa como un geomántico: «Las montañas deberán tener pulsaciones, de suerte que sean como cuerpos vivos y no como cosas muertas». A cada momento, las expresiones técnicas mencionan esta doble acepción. Chan Yen-yuan [Zhan Yenyuan] (siglo X) compara los picos de las pinturas Wei con los dedos separados de la mano al final de un brazo tendido."[336]

La sistematización del *fengshui* se debe a Zhu he (1126-1278, din. Song). Tras una explicación del origen de las cosas muy similar al punto de vista taoísta, el autor de esta teoría habla de la energía vital (*qi*), y de cómo se mantiene a través de los poderes masculino y femenino de la naturaleza, siempre en constante interconexión, ayudándose mutuamente. También está presente en esta teoría del *fengshui*, el *li*: el principio ordenador, el orden subyacente en la naturaleza de todas las cosas, que ya viéramos con anterioridad.

Para ser justos, hay que contar que aunque el momento histórico de eclosión del *fengshui* como cuerpo sistematizado se da justo en la dinastía Song, ya se venía gestando mucho antes, pues este sistema metódico de geomancia se remonta a la dinastía Han (206 a. c. A 220 d. C.). Y es en efecto en la dinastía Song, cuando alcanza toda su fuerza, para quedarse permanentemente implantado en la sociedad china, incluso hasta nuestros días. Así pues, el *fengshui* nació y se desarrolló, quizá aunado a la impronta chamánica de la cultura china, "Pero no fue hasta la llegada al poder de la dinastía Sung [Song] (960 d. De

[336] BALTRUSAITIS Jurgis, op. cit. p. 215.

C.) cuando todos los elementos anteriormente mencionados del arte geomántico se reunieron en un gran sistema, construido sobre una base filosófica y desarrollado metódicamente para combinar cada forma de influencia que el cielo pudiera ejercer sobre la Tierra, y que tanto el cielo como la Tierra ejercían supuestamente sobre los asuntos humanos."[337]

Como se ha visto, el *fengshui* también emplea el sistema de diagramas (hexagramas) del *Yi Jing*, aunque no de igual forma. En principio son cuatro los diagramas que dan lugar a una serie de interpretaciones. Cada hexagrama se asocia a un animal, un punto cardinal, etc., y dos principios generatrices dominan la teoría: el dragón celeste o principio masculino, y el tigre blanco o principio femenino. Tales principios poseen su diagrama correspondiente, que a su vez generan dos más haciendo el cuarteto básico, y de estos se pueden extraer cuatro más, generando ocho. Estos dos símbolos iniciales personificados zoomórficamente, son referencias a la eterna dualidad *yin yang*, y a las fuerzas de la naturaleza empapadas de *qi*.

Llama la atención que en la pintura de paisaje domine la presencia de la curva tan fuertemente, ya que, causalmente, en el *fengshui* se considera que el peor augurio lo traen las líneas rectas, sobretodo las de los ríos; ésto nos recuerda igualmente a la oposición de la curva romántica hacia la rectitud lineal del neoclasicismo, hecho que se verá estudiado en la **segunda parte.**

[337] EITEL Ernest J., op. cit. p.112. Para más información acerca de la historia del *fengshui*, ver págs. 93 a 115 de este libro.

1.1.2. La pintura de paisaje taoísta en la dinastía Song

1.1.2.1. Características de la pintura de paisaje Song

Durante la dinastía Song (960 –1279) el arte toma plena conciencia de su papel renovador y espiritual como vehículo del pensamiento neo-confuciano, y más especialmente del taoísta: pensamiento hondamente preocupado por la interrelación hombre – orden universal, que era un tema de profunda inquietud filosófica en aquel entonces. Por ello, el concepto que se tenía de la pintura de paisaje se transforma, cobrando ésta una categoría superior respecto a cualquier otra temática pictórica. En consecuencia, la importancia del verismo o del simple parecido con la realidad en la obra de arte, es relegada aún con mayor fuerza que en épocas pretéritas hasta posiciones secundarias; lo que interesa es captar la esencia, el *qi*, el *tao*, la inmanencia del espíritu, y la interpretación que de ésto haga el artista. Vamos a ver con cierto detalle lo que se acaba de exponer.

La pintura en la dinastía Song alcanza su más alta cumbre, "La pintura, liberada del contexto religioso [alusión a las pinturas de figuras búdicas especialmente], se volcó hacia la naturaleza. En Song se desarrolló lo que ahora consideramos la pintura china por excelencia: la pintura monocroma, impresionista, en donde la naturaleza domina al ser humano. Estas pinturas son casi tratados filosóficos de la concepción del universo y del lugar del ser humano en él."[338]

La pintura Song es brillante, magnífica, en muchas de las obras que han sobrevivido al tiempo y a las circunstancias históricas. Algunos de sus ejemplos más representativos se

[338] BOTTON BEJA Flora, op. cit. p. 235.

han convertido en obras maestras de la historia del arte chino según los más calificados expertos, si bien en siglos pretéritos ya estaban rodeados por un aura reverencial ante la sociedad culta china, "La pintura Song proporciona algo más: una comprensión intuitiva de la naturaleza, y una aprehensión directa del mundo, la búsqueda del orden escondido del universo; la pintura se convierte en una metafísica religiosa, hierática. Es un arte sincero del paisaje puro, un impresionismo existencialista que exige sensibilidad e imaginación extremas."[339] Por ello, lo más trascendental de la obra no es el objeto en sí o la vista del paisaje: es lo que representa, su carga simbólica y espiritual. En palabras de Wang Wei: "El que mira un cuadro contempla primero el espíritu del cuadro; después comprende sus valores [...]"[340]

Algunos expertos piensan que la pintura Song del Sur es aún más madura que su predecesora del Norte: "It is when we come to the painters of Southern Song, a little later, that the art of landscape comes to full fruition. Its special distinction is that while it had a solid basis of observation, and a strong grasp of all the variety of natural form, it is suffused with poetic feeling. These landscapes were mostly the work of professional artists. Much of Chinese landscape is the works of poets and calligraphers who painted only when they were in the mood; and their painting, especially in later times, becomes airy and unsubstantial, charming when one surrenders to its peculiar mood, but overmuch detached from reality."[341]

[339] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 340.
[340] Ibíd. p. 341, la cita original es de Elissev.
[341] BINYON Laurence , op. cit. págs. 94 y 95: "Es cuando llegamos a los pintores Song del Sur, que el arte del paisaje llega a la realización total. Lo que lo distingue en especial, es que aun cuando tuvo una base sólida en la observación, y una fuerte adhesión a toda la variedad de formas naturales, estaba bañado en sentiminento poético. En su mayoría, estos paisajes son la obra de artistas profesionales. Muchos de los paisajes chinos son la obra de poetas y calígrafos que pintaban sólo cuando estaban de humor; y su pintura, sobretodo en los últimos tiempos, se volvió etérea e insustancial, encantadora cuando uno se entrega a su peculiar sensibilidad, pero demasiado independiente de la realidad."

Ahora bien, ¿por qué es la dinastía Song la que alberga un cambio tan importante como para dar lugar a una nueva sociedad en la que la pintura de paisaje tenga tanta relevancia?, pues porque "Los cambios que se producen o que se habían producido ya en torno al año mil no se limitan a las formas sociales y políticas, a la economía y a la técnica. Afectan a una realidad más profunda y menos visible: el hombre, su concepción del mundo, su representación del tiempo, del espacio y de la persona."[342]

Todos estos cambios se manifiestan en una marcada curiosidad pragmática que va a afectar a cualquier nivel de la vida culta: catalogaciones y coleccionismo de toda clase, teorías, escritos, investigación en las artes, en las ciencias y en cuanto está entroncado con el genio humano (matemáticas, política, sociedad, astronomía, geografía, etc.). En este caldo de cultivo se impone "una filosofía naturalista [el taoísmo] que dominará el pensamiento chino en las épocas siguientes [...]"[343]

Para que esta transformación se produzca, es necesario que la sociedad en la que se sucede, también evolucione. La dinastía Song coincide con un momento histórico de gran apogeo económico, con la consecuente expansión de las ciudades y el incremento del bienestar social[344]. Paralelamente, el apego a la cultura es empujado desde la corte y desde

[342] GERNET Jacques, op. cit. p. 288.
[343] Ibíd.
[344] Sin embargo, la dinastía Song es una época de importantes conflictos politicos, que culminarán con la pérdida de la capital del norte, y más tarde con la de todo el imperio en manos mongolas, hecho que se venía gestando desde la dinastía Tang; Sikman y Soper hacen una imagen ajustada de la época en su obra, SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, op. cit., p. 103: "By the opening years of the tenth century the T'ang Dynasty had run its course and the most vast empire in Chinese political history dissolved. One after another the conquered kingdoms bordering China broke away, and China proper was again divided among usurpers, adventurers, and a brief survival of the old legitimate dynasty. The period from the end of T'ang to the founding of the Sung Dynasty is known in Chinese history as the Five Dynasties (906-60). During the latter part of the T'ang Dynasty the fierce rivalry between the Buddhists and Confucians had reached one culmination in a devastating Buddhist persecution in 845. Dissension continued throughout the Northern Sung Dynasty (960-1127) taking the form of a political bitter struggle between the radical reformers, following Wang An-shih, and the conservatives." ("En los primeros años del siglo X, la dinastía Tang había terminado su ciclo y el más

los círculos letrados, y ante cierto decaimiento del budismo, el taoísmo, más individualista, conecta a la perfección con el carácter independiente que se va fraguando entre ciertos artistas cuyo caché social está siendo revalorizado.

Una clase social más pudiente, la de los comerciantes, se convierte en cliente potencial del artista letrado -figura clave del arte taoísta-, junto a emperadores y cortesanos. La contemplación y la actividad intelectual le restan terreno a los pasatiempos bélicos tan populares tiempo atrás; puesto que: "La alta literatura, la pintura, la caligrafía, las colecciones de libros y de objetos de arte, el cuidado de los jardines, gozarán en exclusiva a partir de los Song del favor de las clases letradas."[345] Son numerosos los estudiosos que han comparado la dinastía Song, con la Italia renacentista, como Pischel: "La época de los Song no es una época de expansión pero sí profunda y viva que, por una parte, revaloriza el pensamiento confuciano y, por otra parte, se dedica espontáneamente a la vida y al artista. El budismo pierde entonces terreno, mientras los letrados estimulan la interpretación crítica de los textos, [...] Con los Song se va definiendo una sociedad que tiene ciertos caracteres comunes con la sociedad humanista occidental."[346]

---

vasto imperio en la historia política china, se había disuelto. Uno tras otro, los reinos limítrofes de China conquistados, se desmembraron, y la propia China fue otra vez dividida entre usurpadores, aventureros, y un reducido grupo sobreviviente de la antigua dinastía legítima. El periodo desde final de Tang hasta la fundación de la dinastía Song, es conocido en la historia china como las Cinco Dinastías (906-60). Durante la última época de la dinastía Tang, la fiera rivalidad entre budistas y confucianos había alcanzado su culminación en la devastadora persecución budista de 845. La disensión continuó a través de la dinastía Song del Norte (960-1127), tomando la forma de una amarga lucha política entre los reformadores radicales, siguiendo a Wang Anshi, y los conservadores.")

[345] GERNET Jacques, op. cit. p. 290.

[346] PISCHEL Gina, *Breve historia del arte chino*, Nueva Colección Labor nº 36, editorial Labor S.A., Barcelona 1967, p. 89. Este tema se desarrolla en la **segunda parte** de esta tesis, en el capítulo **2.1.La figura del artista paisajista *wenren*, y sus paralelismos con los artistas europeos**. Además, la dinastía Song coincide igualmente con un impresionante desarrollo de las ciencias y de las investigaciones y clasificaciones a todo nivel, que Needham ha estudiado tan oportunamente en: NEEDHAM Joseph et alt, *Science and Civilization in China*, Seis volúmenes, Cambridge University Press, 1975, Cambridge.

Entre filosofías, sectas, religiones, cambios sociales, apoyo aristocrático, y otras razones, la pintura, influida por todo, conoce su momento óptimo, en el que artistas de todos los estilos y tendencias conviven y trabajan: "Mientras la dinastía Song (960-1279) conoció parte de la mejor pintura china realista y figurativa, también vio el nacimiento de pintores de carácter sin ninguna duda taoísta. Para ellos, el paisaje, un tema literario, dominó al principio debido a la tradicional asociación del erudito ermitaño con el paisaje salvaje, así como el simbolismo de los pinos, el bambú, las rocas, las montañas y el agua en movimiento. No cabía esperar que el pintor buscara el punto panorámico más bello y permaneciera allí para reproducir lo que veía en su pintura. El lema era: «La idea precede al pincel»."[347]

Pero el factor crucial de las transformaciones experimentadas por la sociedad Song, que abonan el terreno a la pintura taoísta y a su absoluto panegírico, es sin duda alguna, el panorama filosófico y religioso tan heterogéneo que se respiraba entonces. Budismo, taoísmo, sectas taoístas, y neo-confucianismo, se entremezclan, primando unos y otros según la opinión de cada emperador, o de cada historiador contemporáneo, pues, como veremos, cada cuál da su particular versión de los hechos. Es innegable que el taoísmo fue altamente estimado, incluso en la persona de uno de sus emperadores más famosos, como se verá en breve. Repasemos un poco de este maremágnum doctrinal, que tanto aportó al arte oriental.

Para hacernos un breve mapa del momento religioso de la dinastía Song, acudimos primero a Stephen Little: "It seems clear from both historical and and artistic evidence that the majority of the Song emperors patronized both Buddhism and religious Taoism, as had the Tang emperors before them (and as did Ming emperors after them). In addition, the Taoist influence on the Neo-Confucian philosophers of the Song dynasty is clear, as has been

[347] BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 386.

pointed out by Sun K'o.k'uan and other scholars. The Song dynasty witnessed the rise of several new Taoist sects, among them the Great Law of Heaven's heart (Tianxin dafa) sect, and the increasing popularity of Inner Alchemy (*neidan*)."[348] Esta es la primera secta taoísta mencionada, y hay más. En la dinastía Song del Sur, goza de gran difusión el ideario neo-confuciano de Zhu Xi, del que hablamos brevemente por ser quien pone de moda la noción de *li*:

> Es el momento en el que se está difundiendo la filosofía de Chu Hsi [Zhu Xi] (1130 – 1200) destinada a dar una interpretación metafísica del confucianismo primitivo. Esta posición filosófica, que ha sido definida como neoconfucianismo, no carecía de derivaciones indias y brahamánicas, al igual que no renunciaba a las premisas del neotaoísmo. Base del pensamiento de Chu Hsi es la afirmación de que en el principio de las cosas se sitúa la virtualidad universal, y por consiguiente, el no ser (wu chi) del que parte y se desarrolla la sustancia universal (tai chi) en su «plenitud indiferenciada». El sistema de Chu Hsi debe su éxito al hecho de que no había respetado *a priori* la moral tradicional, según la cual la ley moral sólo es para cada uno de nosotros la manifestación de las leyes de la naturaleza. Buhot, a pesar de que admite que es paradójico que un pensamiento sustancialmente iconoclasta haya tenido gran influencia sobre la pintura, cree que esto sólo ha podido ocurrir porque el intelecto chino, rebelde a las abstracciones, sólo puede llegar a las concepciones generales a través de la idea concreta, es decir, de la imagen. La pintura inspirada por estas posiciones puede ser considerada como un modo de efusión filosófica del artista.[349]

En la dinastía Song también se desarrolla la escuela taoísta de la *Realidad Completa*, auspiciada por Wang Chungyang (Wang Zhe), quien crea una amalgama de taoísmo, budismo *chan*, y confucianismo, dando lugar a una forma de taoísmo en el que el equilibrio

[348] LITTLE Stephen, op. cit. p. 23: "Dada la evidencia tanto histórica como artística, parece claro que la mayoría de los emperadores Song patrocinaron tanto el Budismo como el Taoísmo religioso, como hicieran antes que ellos los emperadores Tang (y como hicieron los emperadores Ming después de ellos). Además, la influencia taoísta sobre los filósofos neo-confucianos de la dinastía Song es clara, como Sun K'o k'uan y otros estudiosos han demostrado. La dinastía Song fue testigo del surgimiento de varias sectas taoístas nuevas, entre ellas la secta de la Gran Orden del Corazón del Cielo (Tianxin dafa), y la creciente popularidad de la Alquimia Interior *(neidan)*."
[349] PISCHEL Gina, op. cit. p. 97.

del cuerpo y de la mente eran su prioridad: “En el sistema de pensamiento de Wang Ch’ung-yang [Wang Chongyang], el Tao, la energía informe e indiferenciada, es la realidad subyacente a todas las cosas. Fundirse con el Tao es sacar energía de esta fuente de vida. Esto es longevidad. Sin embargo, la realidad última del Tao únicamente puede experimentarse por la mente original, la cual está vacía de pensamientos, apegos y deseos.”[350] Es también en esta época cuando se escinde en sectas el taoísmo, de una forma más clara.

La popularidad del taoísmo alcanzó en la dinastía Song su más alto status, contando con al protección imperial; hacíamos mención un poco atrás de un emperador muy destacado: se trata de Huizong, el gran patrocinador del arte chino: “Several of the Song emperors were devout patrons of Taoism; among them the most active were Zhenzong (r. 997 – 1022) and Huizong (r. 1100-25). The latter, who took for himself the title Daojun huangdi (August Emperor, Lord of the Tao), was the most famous painter among all the emperors of China.”[351]

Dentro de las diversas ramificaciones que sufrió el taoísmo, destacó en la época Song y en la Yuan, el llamado *taoísmo de la alquimia interior*[352]*,* que practicara entre otros el famoso pintor de la dinastía Yuan, Huang Gongwuang; parece haber sido el movimiento espiritual más importante de la dinastía Song, época en la que nace, y como muchos otros ejemplos filosóficos y religiosos chinos, guardó un profundo respeto por el confucianismo y por el antiguo taoísmo; predicaba la alquimia interior como medio de salvación. Entre otras

[350] WONG Eva, op. cit. p. 99.
[351] LITTLE Stephen, op. cit. p. 21: “Varios de los emperadores Song fueron mecenas devotos del Taoísmo; entre ellos los más activos fueron Zhenzong (c. 997 – 1022) y Huizong (r. 1100-25). El último, que apropió para sí mismo el título de Daojun huangdi (Emperador Augusto, Amo del Tao), fue el pintor más famoso entre todos los emperadores de China.”
[352] Para más detalles sobre este movimiento, ver en general las obras de LITTLE Stephen, op. cit., y de WONG Eva, op. cit.

particularidades, sus adeptos guardaban celibato a pesar de crearse comunidades donde convivían hombres y mujeres.

Aunque el periodo Song se caracterizó por una mezcla de sistemas de pensamiento, el neoconfucianismo destacó sobre budismo y taoísmo en lo que a penetración y difusión popular se refiere, y reservó éstos últimos, sobretodo, para los cenáculos artísticos. Ahora bien, la pintura alcanzó un rol tan significativo durante esta dinastía, que el mencionado emperador Huizong (1101-1126 en el poder) incluyó en los exámenes para funcionario de la corte los conocimientos de pintura. Además transformó la academia de pintura que databa de las Cinco Dinastías, en una institución independiente no vinculada a la universidad imperial, dándole así un gran empuje creativo, por ello, "Durante el período Song otra salvaguarda [del arte] consistió en que ni la corte ni los funcionarios pudieron dominar la creatividad porque los principales artistas trabajaban lejos de la sociedad."[353]

Acerca del pensamiento sobre el paisaje de los autores Song, del que nos han llegado numerosos ejemplos escritos, March recrea un panorama bastante completo, explicando cómo se conjugaron los elementos del pasado con las novedades propias de la época, en un afán de conciliar los elementos más afines a sus posiciones filosóficas, y mantener el respeto por los autores del pasado:

> Since most writers in the Song (as in other periods) had great love and respect for the past, what is new in their conceptions of landscape is not usually expressed as a rejection of older conceptions. They preferred to feel an intellectual kinship with men of earlier times, and to cast what was most original in their thought in venerable phrases which may once have meant something quite different. The following discussion brings out a few outstanding traits of earlier periods' treatment of landscape objects, especially as expressed in poetry. These traits were formally retained from period to

[353] YAP Yong y COTTERELL Arthur, op. cit. p. 249.

> period until the Song and after, and they became themselves something like the natural objects in which writers or successive generations found new meanings and new relations to man. The Song dynasty in this respect, and in many others, was a time when traditional forms were not abandoned, but recombined as elements of a new and broader understanding."[354]

Las habilidades y el corte psicológico del artista Song son descritos de la siguiente manera: "Toda el alma de los paisajes Song se manifiesta en la comunión íntima con la naturaleza, en el valor del espacio vacío, en la profundidad de los horizontes indecisos, en las proporciones de las cosas con relación al paisaje. El artista es un sacerdote de la estética, un contemplativo que debe captar en su obra los secretos de la naturaleza."[355]

También Munsterberg ha descrito con fortuna cómo es, en líneas generales, el artista Song: "The Song artist wished to create works which would contain the very essence of the landscape. Deeply imbued with Taoist philosophy, the painters tried to give expression to the grandeur and mystery of nature against which man seemed but a tiny part. They were no content to paint merely the outward appearance, an aim which satisfied the realists and impressionists of nineteenth-century Europe. Instead, they wanted to penetrate to the very

[354] MARCH Andrew Lee, op. cit. págs. 24 y 25: "Si bien la mayoría de los escritores de la época Song (al igual que en otros periodos) sentían un gran aprecio y respeto por el pasado, lo que es novedoso en sus concepciones sobre el paisaje, no es normalmente expresado como un rechazo de los antiguos conceptos. Ellos preferían sentir una afinidad intelectual con los hombres de tiempos pretéritos, y relegar lo que era más original de su pensamiento, a frases venerables que alguna vez pudieron tener un significado harto distinto. La siguiente discusión trae a la luz unas pocas características destacadas del tratamiento de los objetivos paisajísticos en periodos anteriores, especialmente los expresados en poesía. Dichos rasgos fueron formalmente conservados de periodo en periodo hasta los Song y después, y se convirtieron en sí mismos, en algo similar a objetivos naturales en los que los escritores o las generaciones siguientes encontraron nuevos significados y nuevas relaciones con el hombre. La dinastía Song, a este respecto, y como en muchos otros, fue un tiempo en el que las formas tradicionales no fueron abandonadas sino que fueron recombinadas como elementos de un nuevo y más amplio entendimiento."

[355] YAP Yong y COTTERELL Arthur, op. cit. p. 358.

heart of the landscape or, as the Chinese would have put it, to give expression to the Tao of nature."[356]

En el transcurso de la dinastía Song poetas, calígrafos y pintores ponen de moda la figura que más tarde sería conocida como *wenren*, el artista letrado, y su pintura *wenrenhua*. Autores de la talla de Mi Fu, o Su Dongpo, unen a la pintura y a la caligrafía en una misma obra, originándose así una de las características más apreciadas de la pintura de paisaje taoísta: la inclusión en éstas de poemas, comentarios, etc. Este estilo es propio de los aficionados, o *wenren*, artistas que vivían no de su obra sino que pintaban por placer, al menos en teoría y a ojos de la posteridad[357]. Por lo general eran personajes de gran preparación cultural, lo que en occidente se consideraría más o menos, un humanista.

En cuanto a las características generales de la pintura Song, Fong extiende una visión más cercana al neo-confucianismo,

> During the Five Dynasties and early Northern Song periods (1oth century), a monumental style of landscape painting developed. Its aim was to seize the universe and partake wholly of the secrets of its vast grandeur and multiplicity; its objective approach to the study of nature paralleled the teachings of the Neo-Confucian School of Principles (*li-hsüeh*), which emphasized «the investigation of things leading to the extension of knowledge» (*ko-wu chih-chih*). For Song painters, formal likeness in representation was essential to seizing an object's inner reality, even though their critics, in order to stress inner

[356] MUNSTERBERG Hugo, *The Arts of China,* Charles E. Tuttle Company, 1989, 2ª (1ª ed. En 1972), sin lugar, p. 131: "El artista Song desearía crear obras que contuvieran la auténtica esencia del paisaje. Profundamente imbuidos de la filosofía taoísta, los pintores trataban de dar expresión a la grandeza y al misterio de la naturaleza ante el que el hombre parece ser nada más que una diminuta parte. No se contentaron con pintar simplemente la apariencia exterior, una meta que satisfacía a los realistas y a los impresionistas de la Europa decimonónica. En su lugar, querían entrar en el verdadero corazón del paisaje o, como el chino ha dicho, dar expresión al Tao de la naturaleza."

[357] Este aspecto es discutido con detalle en el capítulo sobre el **artista letrado**, en la **segunda parte** de la tesis.

> reality, often derided them for capturing merely the appearance of an object. [358]

Otro autor que apoya el predominio del neoconfucianismo en la sociedad Song, es Botton Beja, del que dice: "El neo-confucianismo no fue una repetición del confucianismo clásico, sino una reformulación de éste con nuevos matices metafísicos que obligaron a los filósofos a usar una terminología daoísta y budista para enunciar los nuevos conceptos. Al mismo tiempo, no se descuidaron los aspectos éticos y políticos, tan importantes en la doctrina confuciana."[359].

En este momento tiene lugar la imposición de uno de los conceptos más trascendentales del taoísmo, aplicado al neo-confucianismo: el *qi* (como la armonía suprema que pervive en todos los seres del universo). También se asienta el concepto de *li* como principio: "[...] todas las cosas son generadas y desaparecen, pero hay un elemento permanente en ellas, su *li* que es eterno"[360].

Este constante ir y venir y mezclarse de las tres doctrinas más importantes de la cultura china es característica de la susodicha, y podemos rastrearla por ejemplo en el uso que se hace de la *espontaneidad*, tan cara a budistas *chan* y taoístas, en el neo-confucianismo: "También buscan fórmulas para el auto-cultivo que lleva al conocimiento de la verdad y a la felicidad. Para Zhou Dunyi [1012 – 1073] la quietud y la eliminación de los

[358] FONG Wen C., et alt,, op. cit. p. 4: "Durante las Cinco Dinastías y los inicios del periodo Song del Norte (siglo X), un estilo monumental de pintura de paisaje se desarrolló. Su meta era captar el universo y participar completamente de los secretos de su vasta grandeza y multiplicidad; su aproximación objetiva al estudio de la naturaleza, iba paralela a las enseñanzas de la Escuela Neo-confuciana de los Principios (*lixue*), que enfatizaba «la investigación de las cosas liderando la extensión del conocimiento» (*qewu zhizhi*). Para los pintores Song, la semejanza formal en la representación era esencial para captar la realidad interior de un objeto, aun cuando sus críticos, para recalcar la realidad interior, se burlaran de ellos a menudo por capturar simplemente la apariencia de un objeto."
[359] BOTTON BEJA Flora, op. cit. págs. 228 y 229.
[360] Ibíd. p. 229.

deseos, la espontaneidad, son el camino de la sabiduría y la felicidad. Para Zhang Zai (1020-1077), entender el universo significa saber que no hay ni muerte ni desperdicio y hay que aceptar el curso natural de las cosas y no interferir [...]"[361] Todas estas ideas son estrictamente taoístas o propias del *chan*, y son detalladas en la tesis. Recordemos que la popularización de la imprenta trajo consigo la proliferación de textos de toda clase, y en esta dinastía se tenían al alcance entre otros el canon taoísta, los libros clásicos confucianos, o el canon budista por mencionar unos pocos.

La dinastía Song, como es sabido, se caracteriza entre otras cosas por un desarrollo importante de la literatura artística. En este sentido es de especial interés el libro de Guo Ruoxu (activo 1070 – 1080): *Songchao minghua ping*, obra completada en 1059 (*Famosos pintores de la dinastía Song*), donde se recopilan comentarios críticos sobre arte por parte de su antecesor inmediato, Liu Daochun. Este último crítico estableció una división o sistema clasificatorio para las pinturas, que perduró durante mucho tiempo. Además, en esta época surgió la "Escuela *Li-Guo*": el término hace referencia al canon oficial o al estilo característico imperial de la pintura de paisaje, liderada por Guo Xi (c. 1020-1090) y Li Cheng (919-967).

Para hacernos una idea de la enorme difusión que tendrían los textos sobre arte en esta dinastía, veamos las cifras que se barajan en este extracto,

> During this three-century reign of the Zhao [sic] Song dynasty, the art of painting flourished as it never had before. The profession of painting had expanded so explosively that four separate histories of painting were written between about 1060 and 1167, and numerous other biographical, theoretical, and investigative writings were compiled as well. Catalogues of the entire government collection of art and antiquities were compiled in the early twelfth century, the first such undertaking ever published. Of paintings alone, 6.387 are recorded. The Song emperors, beginning with the founder, took a

[361] BOTTON BEJA Flora, op. cit. págs. 229 y 230.

> genuine interest in the arts, and the eight emperor, Huizong, a poet, calligrapher, and painter, became the very model of artist-emperor.[362]

Para terminar este capítulo queremos citar estas palabras de Guo Xi, que vivió en la dinastía Song, y que agrupan con clarividencia lo que fue el movimiento artístico taoísta en su época, y el concepto que se tenía del paisaje,

> ¿Por qué un caballero ama la naturaleza? La razón es que habitualmente vive en una casa y un jardín, que goza cuando silba de pie sobre las rocas o en los cursos de agua, que le agrada ver a los pescadores, leñadores y estudiosos que viven apartados, y que goza con la compañía de monos y grullas. Es propio de la naturaleza humana que la ofendan la agitación y el bullicio de la sociedad y que desee ver, aunque no siempre lo logre, a inmortales ocultos entre las nubes. [...] Habitualmente no tenemos ocasión de gozar de las visiones y sonidos de la naturaleza. Ahora vine, un buen artista los ha reproducido para brindárnoslos. Uno puede imaginarse a sí mismo sentado en las rocas de una hondonada, oyendo los gritos de los monos y los cantos de los pájaros, mientras, sentado en su propio aposento, la luz de las montañas y los colores del agua deslumbran nuestros ojos. ¿No es eso un goce, una realización del propio sueño? Tal es la razón por la cual se venden tanto las pinturas de paisajes. Acercarse a esos cuadros sin el requerido estado anímico equivaldría a cometer un pecado contra esas bellezas naturales.
>
> En cualquier género de pintura, y haciendo abstracción del tamaño y cantidad, la clave primera para lograr éxito consiste en la absoluta concentración y devoción. Sin concentración, el alma no penetra en la obra, y la obra carecerá de claridad espiritual. Uno debe aplicarse a la obra con toda seriedad, pues de lo contrario ella será superficial, así como ha de infundirle energía gobernada por la técnica, pues de lo contrario el cuadro será débil. La obra hecha perezosa, descuidadamente, dará por resultado un cuadro débil, falto de sutileza y penetración. La obra realizada cuando uno está en un

[362] AAVV, *Three Thousand*... op. cit. Págs. 97 y 99: "Durante el reinado de tres siglos de la dinastía Song, el arte de la pintura floreció como nunca lo había hecho antes. La profesión de pintor se había expandido tan explosivamente que cuatro historias separadas sobre la pintura fueron escritas más o menos, entre 1060 y 1167, y otros numerosos escritos biográficos, teóricos, e investigativos, fueron compilados a principios del siglo XII, la primera tarea semejante jamás publicada. Tan sólo de pintura, se apuntaron 6.387. Los emperadores Song, comenzando por el fundador, se tomaron un genuino interés en las artes, y el octavo emperador, Huizong, poeta, calígrafo, y pintor, se convirtió en el auténtico modelo del arista-emperador."

> estado anímico de depresión presentará una atmósfera pobremente triste, carente de vivacidad de espíritu.[363]

1.1.2.2. El papel del mecenazgo imperial

Ya hemos visto que el periodo más brillante de la pintura taoísta en China es la dinastía Song, debido al protagonismo que adquirieron durante ella los ideales taoístas. Este fenómeno no sólo se dio entre los letrados y artistas sino también entre las altas jerarquías de la corte, hasta alcanzar al propio emperador: Huizong (1082 – 1135, gobierna entre 1101 – 1126). Curiosamente, él es uno de los artistas más representativos de este momento, e inauguró un nuevo género pictórico (flores y pájaros) en el que destacó sobremanera.

Este gran impulsor de las artes fue a su vez un consumado calígrafo, poeta, pintor, coleccionista apasionado del arte, seguidor del taoísmo y de su vertiente mística -sin dejar de lado su atracción por otras religiones-, haciéndose un hueco entre el grupo de artistas letrados. Creó una academia de arte muy importante (*Du hu yuan*, también llamada academia *Xuanhe*). Vivió en Kaifeng hasta que fue hecho preso por los mongoles, produciéndose entonces el éxodo de la corte hacia el sur. Antes de la diáspora, las actividades guerreras y políticas del emperador y de la corte ceden paso al deleite en el arte, a la experiencia estética, a la simpleza artística, a la búsqueda silenciosa del *tao* a través de la pintura y de las artes. Este abandono de las prioridades militares va a repercutir gravemente en la política y en la futura historia de China, que verá mermar seriamente su imperio en manos de invasores extranjeros, culminando el proceso con la caída de la dinastía Song y cediendo paso a la dominación mongola (dinastía Yuan).

[363] LIN Yutang, op. cit. p. 101.

De la personalidad y obra de este controvertido emperador[364], nos comenta Botton Beja, "Huizong [emperador Song: r. 1100-1125] era un gran protector de las artes y él mismo era un buen pintor. En su corte encontraban refugio artistas y literatos, daoístas y budistas, y no escatimó gastos para construir edificios y embellecer la capital, vaciando de esta manera las ya no muy nutridas arcas estatales."[365]

Como es bien sabido, el emperador Huizong estaba fuertemente atraído por el misticismo que caracterizaba al taoísmo de su época, que en aquel entonces se decantaba hacia una especie de teísmo presidido por una suprema entidad divina. Llegó tan lejos su estima hacia el taoísmo, que incluso en determinado momento contempló la posibilidad conceder a los taoístas la posesión de monasterios budistas, y obligar a los monjes budistas a secularizarse o, en última instancia, a reconvertirse en taoístas. Entre otras particularidades de su carácter, le gustaba estar rodeado por los artistas no sólo de la Academia, sino también por numerosas figuras de gran relieve artístico en general, e imponía sobre una vestidura violeta el famoso cinturón o *faja dorada* a aquellos pintores cuyas obras eran consideradas como piezas maestras, estando entre tales figuras buen parte de los más renombrados artistas de la época.

Aunque hemos visto de manera muy sucinta la impronta de Huizong, es suficiente para entender el nivel de apoyo que obtuvieron las artes en esta dinastía, y que

[364] Sobre la poca preparación que Huizong tenía en el momento de acceder al trono, nos explica Barnhart la razón: AAVV, *Three* Thousand... op. cit. págs. 119 y 121: "Zhao Ji (1082-1135) [Huizong] was the eleventh son of the Emperor Shenzong. This meant to the young man that there was virtually no chance that he might ever become emperor, and he was free devote himself to the true passions of his life, literature, the arts, and Daoism." ("Zhao Ji (1082-1135) [Huizong] era el hijo undécimo del emperador Shenzong. Esto significaba que, para el joven adulto, no había virtualmente posibilidad de que pudiera convertirse en emperador, y era libre para entregarse a sí mismo a las verdaderas pasiones de su vida: literatura, las artes, y el Taoísmo.")

[365] BOTTON BEJA Flora, op. cit. p. 215.

paralelamente iban acompañadas de la estima de las altas clases sociales, por supuesto de la corte, y de todo aquel que tenía un nivel de cultura importante y la sensibilidad de moda.

1.1.2.3. Las Escuelas *Norte* y *Sur*

Esta es la división más polémica que se ha hecho vez alguna sobre la pintura china. En las siguientes páginas iremos desglosando el origen de este binomio que, curiosamente, tiene varias razones de ser: una geográfica y política, otra religiosa, y una tercera filosófica, por definirlas de alguna manera. Lo cierto es que a partir de un determinado momento histórico, la idea generalizada de que ciertas características le eran propias a la pintura del norte, así como a la del sur[366], se instaló en las conciencias estéticas de los orientales, y pervivió inmutable durante los siglos venideros. Por ello debemos hacer un breve repaso de lo que significan.

Durante la primera etapa de la dinastía Song o Song del Norte, la capital se encontraba enclavada en Bianliang (hoy en día Kaifeng, en Honan). Con la huída de la corte por la presión bárbara, la capital queda en manos de los mongoles; la corte Song desplazada hacia el sur recrea en su segundo emplazamiento, en Linan (otras versiones lo escriben: Lingnang, actual Hangzhou). La corte Song en prosiguió con el patronazo artístico

[366] Esta división en escuelas norte y sur en el arte chino, no se asemeja a la producida en la Italia renacentista entre Florencia y Venecia: la famosa controversia entre la línea y el color. La escuela romana y la florentina, ostentaban el predominio del dibujo como base para la pintura, mientas que la veneciana se centraba en el color. En Florencia el dibujo estaba más acabado, la enseñanza más regulada, y el peso del neoplatonismo y de lo intelectual daba sus frutos en el arte, algo más académico que el practicado en la vaporosa Venecia, donde se daba la disolución de las líneas, en ocasiones atribuida al propio clima de la ciudad, generaban trabajos más coloristas y etéreos en los que el dibujo poesía mayor libertad de contorno. Cuando se hable del paisaje europeo, se verá que sí existe una división con cierta similitud, entre la tradición paisajista del norte (Alemania, Holanda, etc.), y la tradición del sur (Italia).

inaugurado por el emperador Minghuang en 754, a través de la Academia de Hanlin[367]. Sin embargo, la historia oficial Song no menciona una academia específica e independiente atribuida a la mano del emperador Huizong, sólo pueden rastrearse estas suposiciones en escritos más bien modernos[368].

El modo de vida acostumbrado por los Song del Norte prosiguió en el sur, dando inicio la dinastía Song del Sur en 1127. Estos cambios radicales a nivel político, el decaimiento del imperio, la profanación mongol, la debilidad del sistema chino y otras situaciones afectarán no sólo el ánimo de cuantos conforman la aristocracia china, también repercutirá en la visión de los artistas sobre el mundo circundante y su reflejo plástico. La grandiosidad de las obras paisajísticas Song ve reducir su formato tras el baño de humildad sufrido por los vaivenes de la guerra, y por el aspecto de la nueva geografía, transformando en consecuencia la obra paisajística, que se va a nutrir de una naturaleza bien diferente a la del norte, y va a ser elaborada desde una perspectiva algo diferente a las producciones norteñas.

La academia establecida en el sur por el emperador tras la caída de la capital norteña, fue un medio de conexión y de cierta perpetuación de buena parte de los parámetros estéticos de la escuela precedente, con los añadidos propios del nuevo entorno geográfico y de la influencia de los cambios acaecidos a nivel político, que inevitablemente habrían de redirigir ciertos aspectos de la pintura, como el formato y la menor monumentalidad de la escena reproducida. También se incrementaron las particularidades propias de la pintura del sur. Al parecer se dio una cierta inhibición de la dominante temática paisajística de tipo taoísta, en favor de mayores trabajos dedicados a los aspectos

[367] Esta academia llamada *Hanlin* (*el bosque de pinceles*) es una institución político-literaria de la dinastía Tang.
[368] Por ejemplo en la obra de Isabel Cervera, *Arte y cultura*... op. cit. p. 18.

mundanos y a la temática tradicional de los artistas academicistas de la corte. Igualmente hubo un cambio apreciable en la técnica, que nos comenta Brizendine "A fundamental shift in emphasis is evident not only in terms of subject matter and composition, but in terms of style as well. Meticulous detail, descriptive brushwork, and horror vacui were replaced by simpler, more generalized techniques; washes, sharp ax strokes, and expressive outline."[369]

En esta segunda capital de los Song la nueva Academia de pintura, se llamará *Huayuan*, o academia *Shaoxing*, organizada por el emperador Gaozong –nuevo mecenas entusiasta del arte chino-, haciendo así de esta ciudad el centro cultural y artístico de la nueva China. En ella tomaron parte los mejores artistas de la época, y lo que en sus orígenes pretendió ser un cúmulo de estilos variados pasó a convertirse en estilos estandarizados hacia fines del s. XI. Entonces, un grupo de artistas e intelectuales se escindieron de la corte y comenzaron a citarse en el "Jardín occidental", que pertenecía al cuñado del emperador (Wang Shen), para fundar otra clase de estilos, fuera de los escenarios academicistas.

Así pues, según las nuevas peculiaridades de la capital del sur, y la influencia de los recientes desastres políticos, la pintura de paisaje en la dinastía Song del Sur va a ser algo diferente de la del Norte. Veamos algo más sobre estos cambios acaecidos en la pintura Song del Sur, que ya están anunciando esa división norte y sur, que encabeza este capítulo,

[369] BRIZENDINE Curtis Hansman, *Cloudy Mountains: Kao K'o-Kung (1248 – 1310) and the Mi Tradition,* Doctor en filosofía, Universidad de Kansas, 1980. microfilm de University Microfilms Int., An Arbor, Michigan, p. 15: "Un cambio fundamental en el énfasis es evidente, no solamente en términos de temática y composición, sino en términos de estilo igualmente. El detalle meticuloso, la pincelada descriptiva, y el horror vacui fueron reemplazados por técnicas más simples y generalizadas: aguadas, pincelada de hacha puntiaguda, y contorno expresivo."

> Landscape painting had changed from the carefully constructed, monumental concepts of the tenth and eleventh centuries –those vast and grand scenes so lucid in their approach and emotional balance. Much of the painting of the twelfth century seems more consciously directed towards the capture of a mood; the conceptions are more soft and less severe. There were new experiments in atmospheric perspective that characterizes some of the painting attributed to Kuo His and Mi Fei [Mi Fu]. Often the horizon is lower, with wide expanses of marshy banks or rice fields over which the mist hovers. Except when consciously following the «old masters» the pictures are far less full and details, less explicit and more suggestive.[370]

Y tenemos más información acerca de la escuela Song del Sur: "The great Northern landscape poetry of Tang had been but a reflection of this passionate South into the whole mirror of the Chinese mind. So again in the early Song, it had been the artists of the South, who coming up Kaifong, had again breathed their love for nature into the same great mirror. The whole landscape school of Northern Song was but an imported South. And now the capital was once more set in the blessed South, after five centuries of absence. Landscape should be no longer an imported ideal. The very mountains and waters, of which its name is made up, could paint themselves on the sensitive fabric of every heart. Never in the world, before or since, and nowhere but in Hangchow, has there been an epoch, an illumination, in which landscape art could give vent to a great people's passion, intellect, and genius."[371]

---

[370] SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, op. cit. p 130: "La pintura de paisaje había cambiado de los cuidadosamente construidos conceptos monumentales de los siglos X y XI –aquellas vastas y grandes escenas tan lúcidas en su proximidad y equilibrio emocional-. Mucha de la pintura del siglo XII parece más conscientemente dirigida hacia la captación del sentimiento; las ideas son más suaves y menos severas. Hubo nuevos experimentos en perspectiva atmosférica, que caracteriza a algunas de las pinturas atribuidas a Guo Xi y a Mi Fei. A menudo el horizonte es más bajo, con amplias áreas de riberas pantanosas o campos de arroz sobre los cuales la niebla flota. Exceptuando cuando conscientemente [los artistas] siguen a los 'viejos maestros', las pinturas son mucho menos cargadas y detalladas, menos explícitas y más sugerentes."

[371] FENOLLOSA Ernest F., *Epochs of Chinese and Japanese Art. An Outline History of East Asiatic Design,* Dover publications, 1963, 2ª ed. (1ª ed. 1913), New York, p. 33: "La gran poesía norteña paisajista de los Tang, no ha sido mas que un reflejo de este apasionado Sur, en el espejo íntegro de la mente china. Así que otra vez, a principios de los Song, habían sido los artistas del Sur, que llegaron a Kaifeng, los que habían respirado de nuevo su amor por la naturaleza, en el mismo gran espejo. Toda la escuela de paisaje de los Song del Norte, no fue mas que un Sur importado. Y ahora la capital era establecida una vez más en el bendito Sur, tras cinco siglos de ausencia. El paisaje no

Nos falta ahondar un poco en las características plásticas que separan ambas tendencias de la pintura Song. Aunque no son grandes diferencias, los expertos han constatado que sí se dan ciertas cualidades divergentes entre una pintura y otra, como ya hemos apreciado en algún comentario anterior, todo ello debido en su mayor medida a la particular geografía del paisaje. Jenyns pone el acento final a esta división plástica exponiendo las diferencias básicas:

> The vast plains and mountain ranges of the north gave rise to a bold, hard, angular style, while the hills and streams of the south promoted gentler technique. The northern style could be simple and romantic in the hands of Ma Yüan and Hsia Kuei or delicate or sentimental in those of Li Ssû-Hsün and his son; […] The painting of the south was soft and suggestive. It lent itself to rapid painting. […] The strength and simplicity (at its best) of the north were contrasted with the subtlety and grace of the south. In practice there was no dividing line, as many painters painted alternately in both styles or in a judicious mixture of the two. But the northern style was more often in favour at court.[372]

Y aunque lo que vayamos a referir a continuación verse sobretodo en la división que se hiciera de las dos escuelas, norte y sur, hacia la dinastía Ming, no queremos dejar de citar esta referencia porque menciona al probable causante principal de esta bipartición: el crítico de la dinastía Ming, Dong Qichang (1555 – 1636). La cita es muy aclaratoria sobre las

---

sería ya más un ideal importado. Las auténticas montañas y ríos, por los que está formado su nombre, podían pintarse por sí mismos en la fábrica sensitiva de cada corazón. Nunca en el mundo, antes o después, y en ningún lugar mas que en Hangzhou, ha habido una época, una iluminación, en la que el arte del paisaje diera rienda suelta a la pasión enorme, intelectual, y de genio, de la gente."

[372] JENYNS Soame, op. cit. p.157: "Las extensas praderas y los grupos montañosos del norte dieron lugar a un estilo audaz, duro y angular, mientras que las colinas y arroyos del sur promovieron una técnica suave. El estilo del norte podía ser simple y romántico en las manos de Ma Yuan y Xia Gui o delicado o sentimental en las de Li Sixun y su hijo; [...] La pintura del sur era suave y sugerente. Se prestaba a una pintura rápida. [...] La fuerza y la simplicidad (en su mejor momento) del norte contrastaba con la sutileza y la gracia del sur. En la práctica no existía una línea divisoria, ya que muchos pintores pintaban alternando ambos estilos o hacían una juiciosa mezcla de los dos. Pero el estilo del norte era a menudo el favorito de la corte."

características que los chinos aplicarían en adelante a las dos escuelas de paisaje, y nos permite recibir una impresión bastante objetiva de lo que supuso semejante catalogación:

> The dispute over the value of the Northern and Southern Schools should be viewed as an important effort on the part of Mo Shih-lung and Tung Ch'I-ch'ang to identify the general trends which characterize and distinguish the two schools. The conclusion they arrived at was that the Northern School worked in terms of «yu» or «being» as demonstrated by deliberate action and drama. The Southern School worked in terms of «wu» or «nothing» characterized by «inaction», «silence» and its many synonyms such as «tan» (insipidity), «ching» (purity), «p'ing» (placidity) and «yuan» (indifference, detachment). From such philosophic point of view, even their approval of the Southern rather than the Northern School painting, since it is an «aesthetic Judgment» and not a «private taste» as Lin Yutang and Yu Chien-hua had assumed, is not to be disregarded easily. Nor should the general classification of Chinese painting into two schools be looked upon as a rigid rule which separates the «good» from the «bad». It is, instead, a measure which focuses attention on two forces whose constant struggle constitutes the history and tradition of Chinese painting. Furthermore, it should be kept in mind that the term «conservative» does not necessarily mean that the painters in this category simply stand still.[373]

Volviendo al fenómeno artístico del sur, en Hangzhou se va a dar una marcada influencia del budismo *chan*, y ésta es otra de las razones que pesan sobre la clasificación norte y sur, como se verá. Esta sería, la causa religiosa que se adelantaba al principio del capítulo. En parte, el peso religioso se debió a las consecuencias del desastre ocurrido en la

[373] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 379: "La disputa sobre el valor de las Escuelas Norte y Sur, debe verse como un esfuerzo importante por la parte de Mo Shilong y Dong Qichang de indentificar las tendencias generales que caracterizan y distinguen a las dos escuelas. La conclusión a la que llegaron fue que la Escuela Norte trabajaba en términos de «yu» o «ser» como se demostraba por la acción y el drama deliberados. La Escuela Sur trabajaba en términos de «wu» o «nada», caracterizado por la «inacción», el «silencio» y sus diversos sinónimos tales como «dan» (insipidez), «qing» (pureza), «ping» (placidez) y «yuan» (indiferencia, despreocupación). Desde tal punto de vista filosófico, no debe ser descartada tan fácilmente la aprobación más bien de la pintura de la Escuela Sur, en vez de la del norte, puesto que es un «Juicio estético» y no un «gusto privado», como habían asumido Lin Yutang y Yu Chien-hua. Tampoco debe ser vista la clasificación general de la pintura china en dos escuelas como una regla rígida que separa la «buena» de la «mala». En lugar de esto, es una medida que enfoca la atención sobre dos fuerzas cuya lucha constante constituye la historia y la tradición de la pintura china. Además, debe tomarse en cuenta que el término «conservador» no quiere decir necesariamente que los pintores de esta categoría simplemente se quedan quietos."

corte del norte: "[...] when we come to the art of Southern Song, this religious tinge is more definitely revealed. It came from the Zen [*Chan*] sect of Buddhism, which in this period had a peculiar influence on both thought and art. […] The neighbourhood of Hang-chow, with its lakes and mountains, is of peculiar beauty. The sense of defeat and wounded pride in the loss of the Northern provinces rankled with many; others found abundant solace in the life of contemplation."[374]

El *Chan* es visto como el tributo chino más importante al budismo que penetró desde India. Esta contribución no se limita al campo filosófico o religioso, sino que llega incluso a traspasar, por azares de la historia, en el sistema clasificatorio estético de la pintura china de la siguiente forma: uno de los patriarcas del budismo *Chan*, Huineng (638 – 713), fue elegido como el Sexto patriarca (y confirmado por el tiempo como tal) en detrimento de Shenxiu (muerto en 706), quien era claramente favorito para muchos. Esto produjo un cisma en la secta dividiéndose entonces en dos ramas separadas a través de su dos cabezas ideológicas. Huineng se estableció en el monasterio de Anhui dando lugar a la Escuela del Sur, y su oponente se quedó en Chang'an fundando la Escuela del Norte.

Sikman termina de explicar cómo afectó este fenómeno a la pintura: "[...] the Northern School came to be associated with the pomp and outward show of the court. This is important in the history of painting, because, as will be described later, when critics and art historians came to classify types of landscape painting they followed the divisions of the Ch'an school, placing in the Northern camp all those whom they judged to be painters of the superficial

[374] BINYON Laurence, op. cit. págs. 88 y 89: "[...] cuando llegamos al arte de los Song del Norte, este tinte religioso es definitivamente revelado. Provenía de la secta Zen [*Chan*] del Budismo, que en este periodo tuvo una particular influencia tanto en el pensamiento como en el arte. [...] Los alrededores de Hangzhou, con sus lagos y montañas, son de una belleza peculiar. El sentido de derrota y de orgullo herido por la pérdida de las provincias norteñas les dolía a muchos; otros encontraron consuelo abundante en la vida contemplativa."

aspect of things and in the Southern School those painters whose works were congenial to aesthetic standards of the time [se entiende que eran más evolucionados espiritual y artísticamente]."[375]

En este particular también Sirén nos aclara algo más la situación, comentando el paso de esta división el *Chan*, a la pintura,

> The main point of division between the two schools referred to the human mind and the way of obtaining enlightenment. According to the Southern school, this could be accomplished by an instantaneous flash of intuition, whereas in the Northern school the emphasis was laid on the gradual development of the mind, a slower process involving more methodical study and intellectual advice. […] A similar difference is supposed to have existed between the creative methods of the painters, belonging respectively to the Southern and the Northern school, but it may, indeed, be questioned whether the difference actually existed in painting or was as marked as in the two schools of Ch'an philosophy. The parallelism between painting and philosophy was a construction made primarily to extoll the painters of the «Southern School», which was considered to be the way of the greatest geniuses. In the philosophical field it may be said, that the gradual method was a natural preparation for the intuitive experience, which was the aim of the Sudden School.[376]

[375] SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, op. cit. p. 138: "[…] la Escuela del Norte vino a ser asociada con la pompa y el boato de la corte. Esto es importante en la historia de la pintura porque, tal y como será descrito más adelante, cuando los críticos e historiadores del arte comenzaron a clasificar los tipos de pintura de paisaje, siguieron las divisiones de la escuela *Chan*, colocando en el estilo norteño a todos aquellos que juzgaban que eran pintores centrados en el aspecto superficial de las cosas, y en la escuela del Sur a aquellos pintores cuyos trabajos eran convenientes a los estándares estéticos de la época [se entiende que eran más evolucionados espiritual y artísticamente]."

[376] SIRÉN Osvald, *The Chinese on…* op. cit. p. 103: "El principal punto de división entre las dos escuelas se refiere a la mente humana y al camino para obtener la iluminación. De acuerdo a la Escuela del Sur, ésto puede ser realizado a través de un relámpago instantáneo de intuición, mientras que la Escuela del Norte ponía el énfasis en el desarrollo gradual de la mente, un proceso más lento que supone un estudio más metódico y consejos intelectuales. [...] Una diferencia similar parece haber existido entre los métodos creativos de los pintores, pertenecientes respectivamente a las escuelas del sur y del norte, aunque en efecto, podría ser cuestionado si esta diferencia en realidad existía en la pintura, o si era tan marcada como en las dos escuelas de la filosofía *Chan*. El paralelismo entre pintura y filosofía fue una construcción hecha en principio para alabar a los pintores de la 'Escuela del Sur', la cual era considerada como el camino de los más grandes genios. En el campo filosófico puede decirse, que el método gradual era una preparación natural para la experiencia intuitiva, que era la meta de la Escuela Súbita."

Y un tercer origen tiene su razón de ser en el nacimiento y desarrollo del confucianismo y del taoísmo, que otra vez se basa en una causa orográfica para justificar los resultados,

> El confucianismo nació en el río Amarillo, en el Norte; los paisajes llanos y monótonos a través de los cuales corren las aguas limosas del río hacia el mar, inclinaban hacia un pensamiento duro y esquemático. El taoísmo nació en el Sur, en medio de tribus valientes y libres, colonizadas lentamente por los chinos del Norte, cuya cultura aceptaron poco a poco. La naturaleza es salvaje y variada, los bosques espesos alternan con los pantanos, las montañas adoptan formas curiosas, las cascadas deslumbrantes parecen relámpagos de plata. Los hombres del Sur aman la naturaleza, y a ella van a refugiarse con frecuencia. Muy pronto, frente a las duras reglas confucianas, frente al declinar de la cultura feudal, los hombres a los que atormentaban los grandes problemas de la vida y de la muerte, del ser y del llegar a ser, se hicieron ermitaños en las montañas y crearon grupos esotéricos que discutían libremente.[377]

Por último, a quien se debe también la difusión de este baremo estético, es a los propios críticos y artistas chinos. El pintor taoísta va a llevar a cabo, al igual que el artista letrado en general, una obra basada en ciertas ideas estéticas y filosóficas relativas a la vivencia de la naturaleza. Los mismos artistas letrados llegaron a discernir la división entre escuelas Norte y Sur, y calificaron de aficionados o pintores de la corte empapados del estilo oficioso, o del confuciano, a los del norte, y de artistas más sublimes e individualistas, a los del sur. Para estos letrados, existía una marcada diferencia entre ambas pinturas, términos originariamente geográficos que más tarde pasaron a transformarse en auténticos parámetros, estrictos y bipolares, del arte chino, y muy en especial en la dinastía Ming.

[377] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 35.

1.1.2.4. El complemento *Chan*

In essence, Zen [Chan] painting is an act, not a thing.[378]

Ya hemos visto el peso que el *Chan* pudo tener en la generación de las escuelas norte y sur; se trata de una influencia mucho más profunda que éso. El budismo *Chan* que tan bien arraigara en China, no era mas que la manifestación religiosa más purista del budismo original, que trataba de sacudirse las perturbaciones forjadas por la popularización del mismo.

El budismo penetra en China[379] insertándose en su cultura de una forma peculiar: es transformado en virtud de los sistemas filosóficos y religiosos ya imperantes (sobre todo del taoísmo), para adaptarse mejor al nuevo terreno; por ello comienza su andadura desvirtuando algunas de las formas nativamente hindúes, de la religión budista. Como suele ocurrir en muchas doctrinas religiosas, con el paso del tiempo se diversifica en distintas

[378] SULLIVAN Michael: *Symbols of…* op. cit. p. 7.

[379] Este tipo de budismo es una forma evolucionada del budismo hindú denominado *Mahayana* o *Gran Vehículo*, el cuál se introdujo en China hacia el siglo I a.C. por el Turquestán -gracias a monjes hindúes budistas-. El monje chino Dao'an (314 – 384) instauró en China el culto al Bodhisattva Maitreya y estudió en profundidad el *Hinayana* o *Pequeño Vehículo*. Heredero de éste es Kumârajîva (344-413), quien junto a otras figuras de la época como Huiyan (334 – 417), dan al budismo la identidad de una religión autónoma culta, fuerte, y organizada. Kumârajîva tradujo y revisó numerosos textos búdicos (se dice que más de 300) del sánscrito al chino, previos a la llegada del fundador del *Chan*: Boddhidharma. Antes de que esto sucediera, algunos peregrinos chinos como Faxian (sale en el 399, vuelve en 414), viajan a la India y traen consigo valiosa información. Paramartha (489-569) fue otro ilustre visitante que tradujo varios textos, decantándose por las dos tendencias búdicas principales: la escuela *Hinayana* y la escuela *Mahayana*. Según la leyenda, el monje hindú Boddhidharma (*Damo* en chino) se instaló en Nankín, China, el año 527 d.C. y trajo consigo una nueva forma de budismo, traducido como *Chan* por los chinos como producto de la incorrecta pronunciación de la palabra en sánscrito *dhyâna*, secta derivada del *Mahayana* (o *Gran vehículo*); este monje es considerado el fundador del budismo *Chan*, o *Chang Zong*: *Escuela de la luz interior*. Quizá lo que logra Boddhidharma es desarrollar esta escuela en otra dirección al empaparse de los preceptos taoístas a su llegada a China, y mezclarlos con los budistas. Otras teorías plantean que el *Chan* surge más tarde, con el s. VIII, debido a una síntesis entre las dos grandes doctrinas, budismo y taoísmo, sin la presencia primaria de Boddhidharma. La secta *Chan* como tal, tiene por figura decisiva al monje cantonés Huineng (638 – 713), Sexto Patriarca. Para más detalle sobre el budismo *Chan* en China, ver: GROUSSET Rene, op. cit. p. 249, y WALEY Arthur, *An Introduction to Chinese Painting,* AMC Press Inc., 1974 (1ª ed. Charles Scribner's Sons 1923, New York) págs. 219 a 226.

corrientes; una de ellas, el budismo *chan*, va a tener enorme aceptación entre los artistas chinos, y aparecen monjes *chan* que van a dedicarse al arte de la pintura.

Su destacada implicación en el arte y su cercanía innegable al taoísmo hace necesario hacer un viraje hacia él, para comprender en toda su magnitud la gran pintura de paisaje en China. De la unión de ambas doctrinas, *chan* y taoísmo, nace una postura aún más rica frente al paisaje y a la forma de interpretarlo, "[...] toda estética manifiesta una visión del mundo y, por tanto, una determinada concepción de la realidad. La metafísica taoísta y la budista lograron manifestar su sincretismo de modo inigualable en las artes pictóricas y poéticas, las más aptas, por otra parte, para expresar un principio fundamental en ambas tradiciones: el eterno proceso como ley suprema del universo y la condición efímera de todo lo que existe."[380] Y añade Maillard un poco más adelante: "La simbiosis entre budistas y taoístas hizo, no obstante, que los segundos captaran los matices y el pulso espiritual del paisaje con la actitud contemplativa de los primeros, mientras éstos aprendían a volcarse al exterior y a entroncar con la naturaleza hallando en sus determinaciones la grave pulsión del espíritu y la sacralidad de lo indeterminado."[381]

Aunque el budismo se introduce muy pronto en territorio chino, podemos hablar estrictamente de budismo *chan* a partir de la dinastía Sui (581 – 617), y de un apogeo a partir de la dinastía Tang (618 – 907). La curiosa mixtura del budismo *chan* con el taoísmo chino dio lugar a una gran doctrina sincrética, a un híbrido conveniente que llegó hasta extremos tales como el siguiente, en boca de un maestro *chan*: "Buda is Tao, Tao is dhyana (*ch'an*)."[382] Esto obedeció a la ingeniosa estrategia de los monjes *chan* –en su mayoría

[380] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 62.
[381] Ibíd. p. 63.
[382] Citado por Sirén en SIRÉN Osvald, *The Chinese on …* op. cit. p. 93: "Buda es Tao, Tao es dyhana (*chan*)".

chinos- de acercar las posiciones y la terminología budista a la taoísta, para simplificar y hacer más digeribles los conceptos de su doctrina para el pueblo chino. Aprovechando que el taoísmo estaba fuertemente enraizado en la sociedad china, realizaron un laborioso método de inmersión en el sentir popular que se transformó en una cómoda mixtura de principios filosóficos y religiosos, hindúes y chinos: "It is not devoid of interest to note that the Ch'an artist here [en la dinastía Song] dedicated his genius to magnifying the most ancient Chinese conceptions, those of the old pre-Confucian mythologies inherited by Taoism. The fact is that unwittingly the Ch'an had assimilated the spirit of Taoism. It was like a «Buddhist Taoism»."[383]

Hacia fines de la dinastía Tang se fundan varias sectas o "casas" del budismo *Chan*, en China. "L'influence du chan fut alors dominante. Des cinq sectes ou «maisons», qui s'étaient fondées à la fin des Tang, trois disparurent au XIe siècle, absorbées par la secte Linji (en japonais : Rinzai) qui devait, au XIe siècle, avec la secte Caodong (en japonais : Soto), exercer une grande influence dans les milieux intellectuels. "[384] Y durante la dinastía Song, época que nos ocupa con mayor interés, se fundan muchos templos *chan*, y tras la caída de la capital norteña adquieren aún mayor notabilidad,

> La busca de la verdad emprendida por los adeptos del Zen [*chan*], dejó de parecer deseable o necesaria durante el final del siglo X y los comienzos del XI, cuando la cultura Sung [Song] florecía con vigor. Pero, tras la huída hacia el sur en 1127, las condiciones se parecían a las prevalentes en los años de decadencia de la Dinastía T'ang [Tang]. Los monasterios Zen, ocultos en las montañas que rodean al Lago Oeste en la capital meridional de Hangchow, se

[383] GROUSSET Rene, op. cit. p. 268: "No está desprovisto de interés denotar que el artista Chan dedica aquí [en la dinastía Song] su genio a magnificar las más antiguas concepciones chinas, aquellas de las mitologías pre-confucianas, heredadas del taoísmo. El hecho es que inconscientemente el Chan había asimilado el espíritu del taoísmo. Era como un 'Taoísmo búdico'."
[384] VANDIER-NICOLAS Nicole, op. cit. p. 93 : "La influencia del chan fue entonces dominante. De las cinco sectas o «casas» que fueron fundadas hacia finales de Tang, tres desaparecieron en el siglo X, absorbidas por la secta Linji (en japonés : Rinzai) que vino a ejercer, junto a la secta Caodong (en japonés : Soto), en el siglo XI, una gran influencia sobre miles de intelectuales."

> convirtieron en refugios de cansados eruditos y desilusionados funcionarios. También los pintores dejaban la ciudad polvorienta por las colinas, para divagar en busca de paz e inspiración. En la creencia de la comunión con la naturaleza, Zen coincidía con el Taoísmo, y no pude dudarse que hay ideales Zen reflejados incluso en los paisajes monocromos de académicos como Ma Yüan [Ma Yuan] y Hsia Kuei [Xia Gui] [...][385]

Así pues, podemos resumir de la siguiente manera las características de la pintura *chan*, y más en concreto, la que se desarrolla en la dinastía Song:

> En la dinastía Song del Sur proliferaron las comunidades monásticas zen en los alrededores de Hangzhou, donde acudieron artistas y letrados procedentes de la corte en busca de nuevas vías de conocimiento. [...] La pintura chan no despreció la tradición sino que, partiendo de ella, pretendió reflejar su filosofía de absoluta vacuidad. El pincel y la tinta aplicados en el trazo caligráfico fueron el punto de partida de la pintura monocroma chan. La espontaneidad del trazo, basada en el aprendizaje, enfatizaba los aspectos compositivos de la obra: simplicidad y valoración del vacío. Los pintores chan aprovecharon el cambio de composición realizado por Ma Yuan y Xia Gui, depurándolo con el rechazo de la artificiosidad que se muestra en la referencia por la tinta monocroma y sus infinitos matices que se complementan con los trazos. La inmediatez del pensamiento chan se corresponde con la de la ejecución del trazo y ahí es donde se unen poesía y pintura con la filosofía chan.[386]

Insistimos en que la razón por la que se incluyen pinturas de paisaje *chan* en la categoría de pintura taoísta es porque el budismo *chan* toma elementos taoístas para construir parte de su cuerpo doctrinal, hasta tal punto que a veces es difícil separar taoísmo de budismo *chan*, en el terreno artístico. Y en este punto conviene matizar también que, al igual que en el caso taoísta, en el budismo se debe hacer una clara distinción entre su vertiente filosófica y su evolución religiosa, puesto que "De entrada, el culto y la devoción por

[385] SULLIVAN Michael, *Las Bellas Artes*… op. cit. p. 62.
[386] CERVERA Isabel, *El Arte Chino*... op. cit. p. 116.

una parte y las doctrinas y la filosofía, por otra, se desarrollaron sin ninguna relación entre sí."[387]

Una de las características más sobresalientes del budismo *chan* es su posición respecto a la naturaleza, tan próxima al taoísmo: "El amor por la naturaleza fue vivo e intenso en la secta *Ch'an* [*chan*], que unió los ideales búdicos con los conceptos taoístas; los monasterios y las ermitas *Ch'an* [*chan*] –y más tarde *Zen*, en el Japón- se construyeron con preferencia en las montañas, o rodeadas de jardines si estaban en la ciudad."[388]

Otra constante del *chan* es la gran cantidad de términos taoístas aplicados al mismo: "*Ch'an* [chan], el budismo chino (en japonés *Zen*), tiene un carácter típico y profundamente chino, taoísta más que nada. Los textos *Ch'an* [*Chan*] están repletos de términos taoístas, como *Tao, wu-wei* [wuwei]*, tzu-jan* [zi ran], etc."[389] Y no sólo la terminología se empapa en las raíces taoístas, sus sistemas de enseñanza y meditación también, que son al fin y al cabo la base sobre la que se asienta todo el cuerpo doctrinal práctico del budismo *chan*.

Tanto la religión como la filosofía *chan* recalcan la importancia del regreso al medio natural como vía de purificación personal con inclusión del vacío mental como método (al estar vacíos podemos llenarnos de la esencia de lo que nos rodea, al igual que en una jarra, la utilidad está en su vacío), y sus manifestaciones rituales lindan estrechamente con el taoísmo de manera que en esencia el *Chan* termina por separarse de sus orígenes hindúes, para convertirse en una doctrina netamente china.

[387] GERNET Jacques, op. cit. p. 187.
[388] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 348.
[389] Ibíd. p. 374.

Hay que tener cierta cautela, y no establecer estrictas divisiones en la pintura de paisaje entre el estilo *chan*, y la pintura taoísta, porque como se viene demostrando, la constante interacción de ambos movimientos en el arte, hace complicada la obtención de límites entre ellos:

> The final brief chapter of Song painting was written in the Buddhist monasteries around West Lake in the decades just prior to the Mongol invasion of China in the 1270s –and, in fact, probably continued for a time in those same monasteries after the Mongol victory over the Song and the establishment of a «barbarian» dynasty. Buddhism played a significant role in the history of Song painting, from the beginnings of the landscape tradition to the origin of the literati art and theory in the late Northern Song. Still, it has proven difficult to isolate any distinctly Buddhist elements in painting aside from subject matter, and it has been questioned even whether there was anything that should be termed a purely Buddhist manner of painting at all. The late Song flowering of Chan painting, however, is a striking instance of a clearly Chan Buddhist –or, at any rate, Buddhist (the distinctions between Chan and, say, Tiantai Buddhism need not concern us)- artistic phenomenon.[390]

El matiz expuesto por Barnhart al principio del párrafo anterior es de una gran importancia: es muy difícil aislar elementos estrictamente budistas o hablar de una pintura budista, por la mezcla indómita que hace el arte de la pintura china de todos los cuerpos filosóficos y/o religiosos principales, durante la antigüedad. Es decir, budismo, taoísmo, budismo *chan*, y confucianismo, están presentes en mayor o menor grado en las

[390] AAVV, *Three Thousand...* op. cit. p. 133, palabras de Barnhart: "El último y breve capítulo de la pintura Song fue escrito en los monasterios budistas alrededor del lago Oeste, en las décadas justamente previas a la invasión mongol de China, en la década de 1270 –y, de hecho, probablemente continuó durante un tiempo en aquellos mismos monasterios tras la victoria mongol sobre los Song, y el establecimiento de una dinastía «bárbara»-. El budismo jugó un papel significativo en la historia de la pintura Song, desde los comienzos de la tradición paisajista, hasta los orígenes del arte del letrado y de su teoría, a finales de los Song del Norte. No obstante, ha sido demostrada la dificultad de aislar cualquier elemento distintivamente budista en la pintura, aparte del tema o motivo, y ha sido cuestionado incluso, si hubo algo que pudiera ser calificado como una forma totalmente búdica de pintar. Sin embargo, el florecimiento tardío de la pintura Chan en los Song, es un notable ejemplo de un fenómeno artístico claramente budista Chan, o de cualquier modo, budista (las distinciones entre *Chan* y, dijéramos, budismo Tiantai, no nos conciernen)."

manifestaciones artísticas de China de forma heterogénea, ya que "Zen Buddhism and Taoism have many points of similarity, but chiefly the aim of leaving the practical world for a life apart, where the spirit may prosper. In leaving the crowded highways, painters who accepted these faiths gave up figure-painting in preference for landscapes, and public taste supported them. In the creation or contemplation of landscape art the human soul has space to grow in."[391]

Lo habitual es que los artistas estuvieran influenciados por una multitud de pintores, estilos, e ideas de toda clase, y que se llevara a cabo una conveniente amalgama de todos en función de los gustos particulares de cada autor. Si bien el budismo *chan* posee ciertas peculiaridades en cuanto a la representación de figuras históricas asociadas al *chan*, los pocos ejemplos de paisajes *chan* que han sobrevivido hasta nuestros días, o aquellas obras del *chan* en las que el paisaje está presente, no difieren en su concepto general de los paisajes considerados como "taoístas", o sencillamente "clásicos" dentro del los parámetros de la pintura de paisaje en China. Incluso figuras claves del arte *chan*, como Liang Kai, practicaron numerosos estilos. Recordemos que la pintura *chan* trata de perpetuar en sus obras la idea de iluminación súbita que rodea a esta doctrina.

Acerca de la vivencia del *chan*, y de esta búsqueda de iluminación, nos dice Cervera: "Es, pues, una experiencia personalizada con ausencia total de enseñanzas y un método para conseguir la ausencia de método. Con ello no se niega la realidad sino que se pretende llegar a la abstracción para comprender la esencia de las cosas."[392]

---

[391] CHIANG Yee: op. cit. p. 84: "El Budismo Zen y el Taoísmo tienen muchos puntos en común, principalmente el propósito de dejar la vida mundana por una vida apartada, donde el espíritu pudiera mejorar. Al dejar los caminos atestados, los pintores que aceptaron estos dogmas abandonaron la pintura de figuras para favorecer a la paisajística, y el gusto popular les apoyó. En la creación o contemplación del arte del paisaje el alma humana tiene espacio para crecer."

[392] CERVERA Isabel, *El Arte Chino*, op. cit. p. 116.

Cervera ha mencionado un aspecto neurálgico de la doctrina *chan*: la importancia de la espontaneidad, y el rechazo a las reglas, e incluso hacia el aprendizaje. Todo ello se relaciona con la idea de vacío para alcanzar la espontaneidad, del que se hablaba en uno los capítulos anteriores.

Este pilar de la doctrina *Chan*, la espontaneidad, implica dejarse llevar por el momento, sin premeditación, naturalmente, eludiendo el juego intelectual. Esta espontaneidad se asocia con el término taoísta "De", virtud. En el marco de la naturaleza, el monje *chan* tiene la posibilidad de ser libre, auténtico, siguiendo y respetando las reglas del universo y aceptando su condición de "parte", dentro del todo. "El Ch'an [*Chan*], aunque resulta búdico en apariencia, no es un sistema doctrinal religioso, sino el medio de entrar en armonía con el Tao, ese eterno presente que transcurre de modo intemporal."[393]

En consecuencia, los artistas interesados en el *chan*, y los practicantes de éste, prefieren pintar de una forma lo más natural posible, y reniegan de los métodos de enseñanza. Sin embargo, en China la adquisición de un buen nivel técnico siempre va a ser importante, y ningún artista que haya sido un torpe ejecutor técnico, está incluido en las listas de los mejores paisajistas chinos. En relación a la actitud negativa del *chan* frente a la metodología, nos cuenta Watts,

> Si retrocedemos hasta los primeros escritos Ch'an [*Chan*] de la dinastía T'ang [Tang] (+618 a +906) –recordando que el Ch'an [*Chan*] era una fusión del taoísmo y del budismo- no [aquí parece faltar un "se" en el texto] puede sostener, según creo, otra tesis más que la de que los primeros maestros Ch'an –como Seng-ts'an [Sengcan], Hui neng [Huineng], Shen-hui [Shenhui], Ma-tsu [Mazi], e incluso Lin-chi [Linji]- no sólo no hicieron hincapié en los ejercicios

[393] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 374.

> meditativos sino que a menudo los descartaron por inoportunos. Todo el énfasis fue colocado sobre la comprensión intuitiva inmediata, resultante de la «indicación directa» (*chih-chih*) [zhizhi] por parte del maestro, en entrevistas de preguntas-y-respuestas, denominadas *wen-ta* [*wenda*], por medio de las cuales quien habría penetrado la verdad de las cosas la manifestaba, simplemente, a quien no la habría ahondado... frecuentemente mediante formas no verbales, mediante la demostración más que por la explicación.[394]

Veamos algo más sobre la iluminación *chan*: "El objetivo del zen [*chan*] es la captación intuitiva de la verdad de la iluminación como visión directa de nuestra «mente original» (que es Buda), y concede mayor valor espiritual a la meditación que al conocimiento erudito, la doctrina, el ritual, las escrituras de cualquier tipo o la realización de buenas acciones. Al conceder un lugar preeminente a la «iluminación repentina» (*satori*), el zen estaba influenciado tanto por el taoísmo como por el dogma del budismo *mahayana*, conocido como *sunyata* (del sánscrito «vacío»)."[395] Y añade el mismo autor un poco más adelante: "La visión interna del zen, como indica Bodhidharma, consiste en la directa comprensión de la «mente» o del «rostro original» de cada uno. Y esta comprensión directa implica el rechazo de todos los medios o métodos conceptuales, de modo que se llega a la mente «no teniendo mente» *(wu h'sin)* [*wu xin*]*:* de hecho, «siendo» mente en vez de «teniendo» mente. La iluminación zen es una intuición interna del ser en toda su realidad y actualización existencial. Es un *acto* de ser totalmente alerta y superconsciente que trasciende el tiempo y el espacio. Es el conocimiento de la «mente de Buda» o «comunión budista»."[396]

La importancia de despertar súbitamente a través de las enseñanzas *chan*, de por sí difíciles de comprender, y a menudo en apariencia absurdas, tienen su razón de ser:

[394] WATTS Alan, op. cit. 126.
[395] MERTON Thomas, op. cit. p. 43.
[396] Ibíd. págs. 48 y 49.

"Muchos de los relatos zen, que normalmente son casi incomprensibles en términos racionales, son simplemente el timbre de un despertador en relación con el durmiente [el alumno o discípulo]."[397]

Todas estas explicaciones en torno a la iluminación súbita *chan*, tienen su inmediata contrapartida en la pintura *chan*: "Believing that true insight came like a flash of lightning and could never by achieve by studying sacred scriptures or performing meritorious works, the Ch'an painters use an inspired shorthand which in a few abstract strokes gave expression to their mystic insights into the nature of reality."[398]

Sobre la importancia que tuvo la influencia de la filosofía *chan* –que califica de "revolución"- en el arte chino, comenta Fenollosa: "If I call it Idealistic contemplation, it is because it regards nature as more than a jumble of fortuitous facts, rather as a fine storehouse of spiritual laws. It thus becomes a great school of poetic interpretation."[399] Tanto en la pintura como en la poesía china, la estela del budismo *chan* se dejó ver en numerosas muestras, como por ejemplo en este poema de Li Bo:

Busco en vano al budista de la montaña (xun shan seng bu yu zuo) (Li Bo)

El sendero de piedras penetra en el valle de cinabrio[400]
La puerta de pino está trabada de verde musgo
Sobre el peldaño ocioso dejan los pájaros sus huellas
Nadie abre la puerta de la ermita Chan [zen]
Me asomo a la ventana y veo el plumero blanco
Que de la pared cuelga, cubierto de polvo[401]

[397] MERTON Thomas, op. cit. p. 60.
[398] MUNSTERBERG Hugo, op. cit. p. 148: "Al creer que la auténtica idea llegaba como un flash o como un relámpago, y nunca podía ser alcanzada mediante el estudio de sagradas escrituras, o realizando obras meritorias, los pintores *chan* usaban una inspirada "taquigrafía" que en unas pocas pinceladas abstractas daba expresión a sus ideas místicas de la naturaleza de la realidad."
[399] FENOLLOSA Ernest F., op. cit. p. 1: "Si lo llamo contemplación idealista, es porque mira a la naturaleza como algo más que un revoltijo de hechos fortuitos, más bien como un excelente depósito de leyes espirituales. De esta manera, se convierte en una gran escuela de interpretación poética."
[400] El cinabrio es por excelencia el elemento de la alquimia taoísta.

Viéndolo, en vano suspiro
Quiero irme, pero no me decido
Nubes como incienso se elevan de las montañas
Y del cielo llueven flores
¡hermosa es la música del vacío!
Pero mejor se oye el lamento de los monos negros
Sé que estoy lejos de las cosas de este mundo
¡qué tristeza me da este lugar![402]

También pudiera ser que los pintores *chan*, o los simpatizantes de éste, vieran en la pura naturalidad no sólo un medio de acercamiento a la iluminación, sino un sistema novedoso de expresión, como dice Sullivan: "[…] ciertos artistas que no hallaban en los procedimientos ortodoxos lo que buscaban, experimentaban con técnicas tan excéntricas como las de los modernos expresionistas abstractos. La chispa del Zen, que no se podía comunicar por medio de palabras, podría ponerse de manifiesto en el gesto espontáneo del pintor. Cada pintura de estos maestros era una revelación de su *ego* que se manifestaba en el acto de pintar."[403]

Recordemos además que para el artista *chan*, el dominio de la técnica es más o menos importante -por mucho que se esfuercen algunos teóricos en relegar este aspecto al ostracismo-, aun cuando se deba a un don natural: de ella depende que se pueda emitir un correcto mensaje espiritual, que el resultado se acerque a la percepción que provocó el trabajo, y sólo la tinta china negra es capaz de evocar mediante sus características, y la rapidez con que ha de ser trabajada en esta clase de trabajos, que se obtengan imágenes plenas de estilismo *chan*. Como dice Siren,

---

[401] Símbolo budista de impureza terrenal.
[402] LI BO, op. cit. p. 26.
[403] SULLIVAN Michael, *Las Bellas Artes. Arte chino y japonés*, Grolier (col. Las Bellas Artes nº 9), 1969, 2ª ed. (1ª ed., 1969), Londres, p. 61.

> The works of the Ch'an painters might often seem lightly done, thrown down without the least exertion, but the suddenness of the execution would certainly not have been possible if the masters had not passed through a long and assiduous training. It was like the sudden enlightenment , the *k'ai wu* or *satori*, which comes on the spur of the moment, when the mind has been cleansed of all beclouding thoughts and attuned to the silent music that accompanies every manifestation of life. The painters called this *ch'i yün,* the «spirit-resonance», or the reverberation of «the Universal Mind»; they listened to it in the innermost recesses of their own consciousness as well as in every phenomenon of nature: Mountains and brooks, winds and waves, flowers and falling leaves, all revealed to them a reflection or an echo of the «Universal Mind».[404]

Ahora bien, podemos explicar con algo más de finura por qué las pinturas *chan* parecen casi siempre meros bocetos, realizados en cuestión de segundos, a diferencia de las pinturas de la mayor parte de las escuelas chinas:

> The experience cannot be described or conveyed in words, but it can be suggested in paintings which may bring the prepared observer nearer to the awareness of his own enlightenment. The point to be stressed about Ch'an in its relation to painting is the intuitive identification of «objects and spirit», «experienced and experienced». The desire to experience this sense of oneness with the world lies at the root of the intense Ch'an cultivation of Nature. If these fleeting visions of identity and unity are to be recorded in painting, they most be done in the shortest time possible, «for ecstasy cannot be long sustained». Terseness and brevity, clarity of mental vision and intensity of realization are all prerequisites of the Ch'an painter. The monochrome ink technique in which the pliant brush can move with the rapidity of thought was ideally suited to the expressionistic paintings of the Ch'an school.[405]

---

[404] SIRÉN Osvald, *The Chinese on…* op. cit. p. 107: "Las obras de los pintores Chan pudieran a menudo parecer hechas a la ligera, vomitadas sin el más mínimo esfuerzo, pero la súbita ejecución ciertamente no habría sido posible si los maestros no hubieran pasado a través de un largo y asiduo entrenamiento. Era como la iluminación repentina, el *kai wu* o *satori*, que llega de improviso, cuando la mente ha sido limpiada de todo pensamiento oscuro, y ha alcanzado la música silenciosa que acompaña cada manifestación de la vida. Los pintores llaman a ésto *qi yun*, la 'resonancia del espíritu', o la reverberación de la 'Mente Universal'; la escuchan en el recóndito hueco de su propia conciencia, al igual que en cada fenómeno de la naturaleza: montañas y arroyos, vientos y olas, flores y hojas que caen, todo les revela un reflejo o un eco de la 'Mente Universal'."

[405] SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, p.139: "La experiencia no puede ser descrita o comunicada con palabras, pero puede ser sugerida en pinturas que puedan situar al observador preparado más cerca de la conciencia de su propia iluminación. El punto a destacar sobre el Chan en su relación con la pintura, es la identificación intuitiva de los 'objetos del espíritu', 'experimentador y

El influjo del *chan* en la pintura china de la dinastía Song es fuerte. Fenollosa asegura que "When Sung went to nature with Zen [chan], it practically declared for landscape painting, a form that before had been used in art only sporadically. Sung and Tang are, *par excellence*, the epochs of landscape art, not only in China, but for the world. No such apotheosis of landscape has ever been vouchsafed to the West."[406] Tal influjo, se hace más intenso tras la caída de la capital del norte y el posterior traslado de la corte al sur: "Such circumstances may well have proved propitious to the growth of Zen Buddhism [chan], which had been in existence for several centuries but now became a power in art. According to Zen doctrine it was a vain thing to seek for Buddha through religious ceremonies and observances; even prayer, even the reading of the sacred scriptures, was of no value. Why? Because Buddha is Thought, beyond speech or writing. The deepest truth cannot be spoken or written down. Each must seek for Buddha, the Absolute, in his own heart."[407]

Pero lo más curioso del fenómeno *Chan* aplicado al arte, es que sus resultados pictóricos no siempre contaron con la estima y la aprobación de sus contemporáneos, que

---

experimentado'. El deseo de experimentar este sentido de unicidad con el mundo reside en la base de la intensa cultivación Chan de la Naturaleza. Si estas fugaces visiones de identidad y unidad van a ser reproducidas en pintura, deben ser hechas en el tiempo más breve posible, 'porque el éxtasis no puede ser largamente mantenido'. Tersura y brevedad, claridad de visión mental e intensidad de realización, son todos los prerrequisitos del pintor Chan. La técnica de la tinta monocroma en la que el dócil pincel puede moverse con la rapidez del pensamiento, se adaptaba a la perfección a las pinturas expresionistas de la escuela Chan."

[406] FENOLLOSA Ernest F., op. cit. p. 6: "Cuando los Song armonizaron con la naturaleza a través del Zen [*chan*], se declararon prácticamente por la pintura de paisaje, una forma que antes había sido utilizada en el arte tan sólo esporádicamente. Los Song y Tang son, *por excelencia*, las épocas del arte del paisaje, no sólo en China sino en el mundo. Nunca ha sido otorgada semejante apoteosis del paisaje en occidente."

[407] BINYON Laurence, op. cit. p. 89: "Estas circunstancias bien pueden haber resultado propicias para el crecimiento del budismo Zen [Chan], que había estado existiendo por varios siglos, y que ahora se convertía en un poder en el arte. De acuerdo a la doctrina Zen, era algo vano buscar a Buda a través de las ceremonias y las observaciones religiosas; aún la oración, aún la lectura de las sagrada escrituras, no tenía valor. ¿Por qué?, porque Buda es Pensamiento, más allá del discurso o de la escritura. La verdad más profunda no puede ser hablada ni escrita. Cada uno debe buscar al Buda, lo Absoluto, en su propio corazón."

llegaron a tildar dichas manifestaciones de burdas y toscas[408]. Se consideraba que los motivos expuestos en las obras *chan* eran poco elevados, porque en muchas ocasiones representaban a santos, a monjes *chan* en estado de meditación, y dejaban las grandes obras paisajísticas y su sublime ejecución para otros artistas, como los taoístas. Y sin embargo una buena parte de los grandes paisajistas chinos estuvieron interesado en el *chan*, o fueron practicantes del mismo, y como venimos recalcando, no es sencillo separar claramente las influencias de una o de otra doctrina en su obra pictórica.

La pintura *chan* en sentido estricto, se conoce como *zhan ji tu*, y es llevada a cabo por monjes *chan* aficionados a la pintura, sin formación artística en la mayoría de los casos, aunque sí grandes calígrafos en más de una ocasión. Como ejemplos de pintura *chan* hablamos de las obras de Liang Kai (siglo XIII, activo sobre 1200), *Discutiendo sobre el Tao* (fig.4), y *Paseando por una ribera pantanosa* (fig.5). A la pintura *chan* se la definía como pintura *fantasma*: "Some Chan painting is distinguished by particularly faint ink brushwork, and was known by the twelfth century as «ghost» or «apparition» painting, in view of the unreal appearance of its figures."[409] La idea de pintura – fantasma se refleja muy bien en la obra de Mu Qi, *Ocho vistas de los rios Xiao y Xiang, regreso de los pescadores* (fig.6).

La pintura *chan*, "Se caracteriza por sus extremas sencillez y brevedad de trazos con un estilo a veces caricaturesco e infantil, pero con una peculiar chispa espiritual y sin ningún asomo de aspiración estética. La pintura fue destinada únicamente para servir como

[408] De hecho, la mayor parte de las obras *Chan* se conservan en la actualidad en Japón, donde tan fuertemente echó raíces el budismo *chan* y derivó en su forma autóctona: *zen*.
[409] CLUNAS Craig, *Art in China*, Oxford History of Art, Oxford University Press, Oxford y New York 1997, p. 118: "Parte de la pintura Chan es distinguida por la tinta particularmente borrosa de la pincelada, y era conocida durante el siglo XII como pintura «fantasma» o «aparición», en vista de la apariencia irreal de sus figuras."

estímulo espiritual de la práctica *ch'an* [*Chan*]."[410] De hecho, casi nunca se firmaban estos trabajos pues se consideraban como meros ejercicios. A la pintura de la escuela *chan* se le suele aplicar el término chino de estilo *Xie Yi* ("escribir una idea"), que significa que dicha pintura es de factura sencilla y estilo libre, con pocos trazos.

Aunque la temática del arte *chan* suele referirse más a temas de carácter contemplativo, o representa figuras búdicas, es habitual encontrar pinturas de paisajes de gran belleza que han sido llevados a cabo por monjes *chan* o por simpatizantes y seguidores de la doctrina en mayor o menor medida Sin embargo no hay que pensar que todas las obras destacadas de la pintura de paisaje en China provienen de manos religiosas: "Ciertamente, sería erróneo afirmar que la producción artística proviniera en su totalidad de los monasterios o de los sabios retirados; también hubo escuelas de artistas profanos, en su mayoría ligados a la corte, además de una tradición popular."[411]

Uno de los puntos de referencia importantes de la antigua pintura de paisaje en China es su conexión con la naturaleza real, no como copia estricta de esta última sino como interpretación de la misma, y sin perder un vínculo plástico que remita con claridad al objeto representado. Es decir, no se cae en una completa abstracción en ningún momento durante los periodos estudiados, ni siquiera ante la libertad técnica y expresiva de las muestras realizadas por monjes *chan*, que serían las más alejadas del realismo artístico. Esto nos lo comenta con cierto detalle Van Briessen: "A certain degree of abstractness is reached without, however, completely abandoning objective appearance. Even the painters of the Ch'an (Zen) school, who turned the techniques of brush and ink into a play of self-expression, hoping to gain insight from the movements of the brush inspired by the subconscious mind;

[410] KITAURA Yasunari, p. 256.
[411] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 62.

even those painters who –to use modern word- distorted; even these stopped short of pure abstraction in their calligraphy and made their bird, fish, or tree still recognizable. And yet the habit of projecting philosophic ideas into visible terms, of demonstrating Yang and Yin with the brush, was very highly developed."[412]

Otra aportación que el *chan* hizo a la pintura china, fue su agudeza psicológica para ahondar en el proceso creativo: "The connection between Zen [chan] and art is important, not only because of the inspiration which Zen gave to the artist, but also because through Zen was obtained a better understanding of the psychological conditions under which art is produced than has prevailed in any other civilization. […] Through Zen we annihilate Time and see the Universe not split up into myriad fragments, but in its primal unity. Unless, says the Zen aesthetician, the artist's work is imbued with this vision of the subjective, non-phenomenal aspect of life, his productions will be mere toys."[413]

Y para que termine de quedar asentada la idea de lo que es la pintura *chan*, acudimos a la información suministrada por Shen:

> A Ch'an painting is one which has been painted by a Ch'an Buddhist or a lay follower of the religion (such as in the case of Liang

[412] VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. p. 38: "Se busca un cierto grado de abstracción, sin por ello abandonar completamente la apariencia objetiva. Incluso los pintores de la escuela chan (Zen), que transformaron las técnicas del pincel y de la tinta en un juego de auto expresión, esperando alcanzar la iluminación desde los movimientos del pincel inspirados por la mente subconsciente; inlcuso aquellos pintores que –para emplear una palabra moderna- distorsionaban; incluso aquéllos que, a pesar de aquellas paradas en seco de pura abstracción, su caligrafía y sus pájaros, peces, o árboles, son todavía reconocibles. Y más aún, el hábito de proyectar ideas filosóficas en términos visibles, en demostrar Yang y yin con el pincel, estaba súmamente desarrollado."

[413] WALEY Arthur, *An Introduction...* op. cit. p. 226: "La conexión entre Zen [chan] y arte es muy importante, no solamente por la inspiración que el Zen daba al artista, sino también porque a través del Zen se obtenía un mejor entendimiento de las condiciones psicológicas bajo las que el arte es producido, que las que han prevalecido en cualquier otra civilización. [...] A través del Zen aniquilamos el Tiempo y vemos el Universo no esparcido en una miríada de fragmentos, sino en su unidad primaria. A menos que, dice el esteta Zen, la obra del artista esté imbuida de esta visión del subjetivo, no fenoménico aspecto de la vida, sus producciones serán simples juguetes."

> K'ai), depicts C'han theme or has been painted according to the Ch'an system of aesthetics. It has been shown that the sect was a form of Buddhism which synthesized both Confucianism and Taoism and its system of mental cultivation. It may also be recalled that the Ch'an system of aesthetics which resulted merge with that of the Taoists, Neo-Taoists, and the Hsin Hsueh or the School of the Mind of the Neo-Confucianists to emphasize self-realization of truth in human creative activities. Thus, just as in the wen jen hua and the Southern School movement, the free, intuitive and untrammeled style is both natural and inevitable in Ch'an painting. However, the similarity presents the viewer with the problem of determining whether a painter is a real Ch'an Buddhist […][414]

Las anécdotas más populares alrededor de la figura del artista *chan*, están vinculadas a dos de sus figuras más representativas y famosas, el monje chan Muqi, y Chen Rong. En estas historias podemos apreciar la simpleza de medios con que a veces trabajaba el artista *chan*:

> Alrededor del año 1215 un monje zen llamado Mü Ch'i [Mu Qi] llegó a Hangchow, donde reconstruyó un monasterio en ruinas. Con rápidos remolinos de tinta intentó, con innegable éxito, capturar los momentos de exaltación y poner por escrito las fugaces visiones que experimentó con el frenesí del vino, el estupor del té o el vacío de la inanición. Aproximadamente en la misma época, Ch'en Jung [Chen Rong, dinastía Song] era famoso por la sencillez con que vivía y por la eficacia con que cumplió sus deberes como magistrado... finalmente, fue admirado por sus hábitos de borracho consumado. «Pintaba nubes salpicando tinta sobre sus pinturas. Para dibujar niebla, escupía agua. Cuando estaba perturbado por los efectos del vino, lanzaba un gran alarido y, cogiendo su sombrero lo usaba como un pincel, manchando rudamente su dibujo, después de lo cual concluía su obra con un pincel adecuado».[415]

[414] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 380: "Una pintura chan es aquélla que ha sido pintada por un budista chan, o un seguidor laico de la religión (como en el caso de Liang Kai), que representa un tema chan, o ha sido pintado de acuerdo al sistema chan de estética. Ha sido demostrado que la secta fue una forma de budismo que sintetizaba tanto el confucianismo y el taoísmo, como su sistema de cultivación mental. Asimismo debemos recordar que el sistema chan de estética resultó de la fusión con el de los taoístas, neo-taoístas, y la escuela Xin Xue o Escuela de la Mente de los neo-confucianos, que enfatiza la autorrealización de la verdad en las actividades humanas creativas. Así, al igual que en la wenren hua, y en el movimiento de la Escuela del Sur, el estilo libre, intuitivo, e ilimitado, es tan natural como inevitable en la pintura chan. Sin embrago, la similitud enfrenta al observador con el problema de determinar si un pintor es un auténtico budista chan [...]"

[415] Citado por Watts en op. cit. p. 74.

Las descripciones de los pintores *chan* o de aquellos afines a esta doctrina coincide entre los estudiosos del tema: "Los pintores-monjes Sung [Song] buscaron esta comunión mística, este ambiente, *k'i yün* [qi yun]*,* este estado del alma, e intentaron expresarlo en sus obras, las cuales se inspiran, en principio, en las mismas técnicas que sus contemporáneos que acabamos de estudiar, pero mientras los pintores Sung [Song] de la corte y de la Academia eran solamente letrados cultos, los pintores *Ch'an* [*Chan*] fueron casi todos ellos monjes, que vivían en conventos, retirados del mundo, quienes practicaban meditaciones muy severas del *Ch'an* [*Chan*], o también taoístas búdicos, ermitaños que vivían en las montañas, rodeados de algunos discípulos, que intentaban reflejar sus experiencias personales en sus obras."[416]

Las sutiles divergencias entre la pintura letrado -y más específicamente la de la dinastía Song del Sur-, y la pintura *chan*, son descritas con claridad en este párrafo de Sullivan:

> The line between the intuition and spontaneity of the scholar-painter and that of the Zen artist [Chan] is a fine one, but it is there. For what the Zen master sought was to express, not himself, but a reality that denied the self, by his arbitrary choice of subject matter and his technique of broken washes to reveal the underlying unity of all things, and by the flash and daring of his brushwork, to suggest, by analogy, what the sudden, irrational experience of Zen illumination was like. At the same time, the Zen painter, like the Zen teacher, deliberately gives us a series of visual shocks to shake free our locked-in consciousness. It is no accident that he chose as his technical language not the relaxed and highly personal styles of the literati but those of the Southern Sung academy. For the academic style [del sur], like the Zen method of teaching, is both disciplined and impersonal. As in the act of meditation, its sharpness of detail fixes

[416] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 375.

> the viewer's attention on a significant point while the world around dissolves in mist and silence.[417]

Sorprendentemente, Fenollosa ha relacionado el concepto de resonancia o empatía del *Chan*, con la doctrina de Swedenborg, y con el humanismo italiano en cierto grado. Esta es su opinión:

> In these great movements of Northern Sung, Zen Buddhism began to play a conspicuous part. Neither Taoist nor Tendai mysticism appealed to the university scholars. «Back to nature» was the cry, whether of incipient scientists or of pious Buddhists. […] Certainly the most aesthetic of all Buddhist creeds is this gentle Zen doctrine, which holds man and nature to be two parallel sets of characteristic forms between which perfect sympathy prevails. In this respect it is not unlike the Swedenborgian doctrine of «correspondences». But it goes much further than any European has ever done in carrying out the details of the correspondence, and in freeing them from a narrow ethical purism. It has something of the openness and humanism of the Renaissance, without its somewhat empty Paganism.[418]

---

[417] SULLIVAN Michael: *Symbols of...* op. cit. p. 85: "La línea entre la intuición y la espontaneidad del pintor letrado, y aquélla del artista Zen [chan] es muy fina, pero está ahí. Lo que el maestro Zen buscaba era expresarse no él mismo, sino una realidad que rechazaba el yo, mediante su elección arbitraria del tema y su técnica de aguadas rotas, para revelar la unidad subyacente de todas las cosas, y mediante el flash y el atrevimiento de su pincel, para sugerir, por analogía, lo que semejaba la repentina e irracional experiencia de la iluminación Zen. Al mismo tiempo, el pintor Zen, como el maestro Zen, deliberadamente nos proporciona una serie de choques visuales para liberar nuestra encerrada conciencia. No es un accidente que elija como lenguaje técnico no el relajado y altamente personal estilo de los letrados, sino aquél de la academia Song del Sur. El estilo académico [del sur], como el método Zen de enseñanza, es tanto disciplinado como impersonal. Como en el acto de meditación, su agudeza por el detalle fija la atención del observador en un punto insignificante, mientras el mundo alrededor, se disuelve en niebla y silencio."

[418] FENOLLOSA Ernest F., op. cit. p. 4: "En estos grandes movimientos de los Song del Norte, el budismo Zen comienza a jugar una parte conspicua. Ni el taoísmo ni el misticismo Tendai interesan a los letrados universitarios. «Regreso a la naturaleza» era el grito, ya fuera de científicos incipientes o de piadoso budistas. [...] Ciertamente, el más estético de todos los credos budistas es esta amable doctrina Zen, la cual une al hombre y a la naturaleza, para ser dos categorías paralelas de unas formas características, entre las que la perfecta comprensión prevalece. En este sentido, no es muy distinto de la doctrina Swedenborgiana de «correspondencias». Pero va mucho más allá de lo que ninguna europea ha hecho jamás al llevar a cabo los detalles de la correspondencia, y al liberarlos de un purismo ético estrecho. Tiene algo de la apertura y del humanismo del Renacimiento sin su, de alguna manera, vacío paganismo."

Finalmente, cabe resaltar que lo que conduce a los pintores *chan* y a los artistas taoístas a la concentración de medios en la monocromía, es la carga simbólica que ésta posee: además de reducir el color al mínimo, a lo esencial, la tinta negra tiene una cantidad de matices inmensos; en su negritud, junto al inmaculado papel, convergen la pareja *yin yang* con gran acierto, formando un intenso contraste de blancos y negros, masculino y femenino, las eternas dualidades del *Tao*. O como dice Grousset, "Like the Ch'an contemplatives, the Sung painters were to spend much time «meditating on nature». They were to «lay bare its spirit» and it was «the spirit of nature» that they were to reveal to us. They were to recreate the nature for us, not in an artificial and academic manner, to be sure**,** but so to speak metaphysically, after having purified it of its materiality (hence the abandonment of colour) by removing almost every concrete feature and retaining nothing but its hidden spirituality and its pure essence."[419]

1.2. LA PINTURA DE PAISAJE EN EUROPA

1.2.2. Características y desarrollo de la pintura de paisaje

1.2.1.1. El nacimiento del paisajismo: del *atrezzo* al género incipiente

La eclosión del género paisajístico europeo es más lento que la aparición de éste en China, y de instauración más compleja. Nunca fue considerado como género propio, hasta que los holandeses lo desarrollaron en plenitud, en el siglo XVII, aunque se conocen

[419] GROUSSET Rene, op cit. p. 250: "Como los contemplativos Chan, los pintores Song pasaban gran parte del tiempo 'meditando sobre la naturaleza'. Trataban de 'desnudar su espíritu', y era 'el espíritu de la naturaleza' lo que nos revelaban. Ellos estaban para recrear la naturaleza para nosotros, no en una forma artificial y académica, desde luego, sino para -hablando metafísicamente-, tras haberla purificado de su materialismo (por lo tanto se abandona del color), eliminar casi toda característica concreta, y retener tan sólo su espiritualidad oculta y su pura esencia."

importantes precursores, como el excelente Patinir, a caballo entre el siglo XV y el XVI. Fenollosa comenta que, "In our landscape art we were long satisfied with pretty backgrounds for saints; and even in Dutch landscape it was rather the peaceful suburbs of cities, or the rustic life of farms, that greets us, not the free forms of nature in its violence and creative motion."[420] Los comienzos de la pintura de paisaje, ya relatados en la introducción general, son los habituales: presencia subalterna del mismo en la obra de arte, predominio de las figuras y de las historias religiosas o mundanas, visión del paisaje casi siempre urbanizado o domesticado (en gran medida, jardines), y rechazo del paisaje agreste.

Es más, tendremos que esperar bastante para que el paisaje merezca la atención exclusiva de los tratadistas de arte, ya que los primeros ensayos sobre este tema en exclusiva, no son anteriores al siglo XVIII. Arnaldo nos comenta que "En los tratados de pintura el género del paisaje ha ocupado tradicionalmente un lugar indeciso, de condición opinable, e incluso indefensa, necesitada de atribuciones precisas que facilitaran la equiparación del paisajismo con la pintura de tema."[421]

Otro aspecto acerca de la dificultad de ubicar correctamente a la pintura de paisaje, además de la negativa a ser entendido como género independiente y la escasa literatura al respecto, es que tendríamos que comenzar por definir qué entendía el occidental exactamente por *naturaleza*. Para ello hay que remontarse a la imagen que de ésta ha proyectado la religión cristiana, y que tanto ha influido en la percepción de la misma.[422]

---

[420] FENOLLOSA Ernest F., op. cit. págs. 6 y 7: "En nuestro arte del paisaje estuvimos largamente satisfechos con fondos para santos; e incluso en el paisaje holandés fueron más bien los plácidos suburbios de las ciudades, o la rústica vida de las granjas, los que nos agradaron, no las formas libres de la naturaleza en su violencia y movimiento creativo."

[421] CARUS Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Visor, col. La balsa de la Medusa nº 54, 1992, 1ª ed. Madrid, p. 22.

[422] Lovejoy comenta la dificultad para medir el término "naturaleza" que existía incluso en el siglo XVIII, cuando el paisajismo ya estaba considerado como un género, en su obra LOVEJOY Arthur O., op. cit. p. 69, y en las páginas siguientes desgrana la bibliografía generada alrededor de esta palabra.

La visión que en Europa se ha tenido de la *naturaleza* y de los elementos de ésta, se sustenta en gran medida en la visión religiosa de la misma.[423] Por ello, las diversas manifestaciones naturales así como sus variadas apariencias han poseído mayoritariamente una carga alegórica y moralista profunda, y en consecuencia no han sido –en el campo artístico-, mas que meros contribuyentes al escenario global de la historia, siempre presidida por personas y personajes históricos. Imágenes como las montañas del Purgatorio, la peligrosidad de una cadena montañosa, la furia desatada en la tormenta, las incontrolables inundaciones, los terribles terremotos, la ferocidad de las bestias salvajes, no hacían sino apoyar la concepción de una naturaleza indómita y amenazadora que no era "digna" de ser representada en solitario o que, sencillamente, carecía de interés. Fenollosa añade que "The truth is that all through the Middle Ages the dualistic view of nature –wild nature- was essentially evil; the horror and grand rocks and lonely valleys, the hostility of matter to the heaven-directed human spirit, delayed European perception of beauty in mountains and storms until the nineteenth century. This, too, the desire of man to surround himself with formal gardens, as far removed as possible from nature's compositions."[424]

La relación del artista europeo con el paisaje hasta el advenimiento del Romanticismo no fue admirativa, sino todo lo contrario excepto en casos muy contados, "[...] Europeans from classical antiquity to the end of the seventeenth century were for the most part either indifferent or positively hostile to mountains. On the infrequent occasions when Roman and

[423] Este tema está muy bien desarrollado por Nicolson en su obra NICOLSON Marjorie Hope, op. cit., en general.

[424] FENOLLOSA Ernest F., op. cit. págs. 7: "La verdad es que durante toda la edad media la visión dualista de la naturaleza –la naturaleza salvaje- fue esencialmente malvada; el horror y las grandes rocas y los solitarios valles, la hostilidad al tema del espíritu humano dirigido al cielo, retrasó la percepción europea de la belleza en las montañas y tormentas hasta el siglo XIX. Y también, el deseo del hombre de rodearse de jardines tradicionales, tan ajenos como fuera posible a las composiciones de la naturaleza."

medieval writers mentioned mountains they typically employed such negative adjectives as inhospitable, barren and insolent."[425]

Recordemos que, según la Biblia y el catolicismo, Adán y Eva residían en el paraíso terrenal, en un jardín bucólico cargado de bondades, ordenado, apacible, y que al ser expulsados de él comienzan sus penas y sus sufrimientos; son lanzados al otro mundo, a lo inhóspito, que es exactamente donde vive toda la humanidad, prole descendiente de los primeros pecadores, y que arrastra consigo el mismo castigo que la pareja primigenia: "Before the eighteenth century, men were conditioned by their classical and Christian heritage to look upon mountains as «unnatural Protuberances upon the Face of the Earth» with little meaning and less charm."[426]

Quizá, una de las primeras referencias a la caridad del campo, o de la naturaleza dominada, es de Virgilio (70 – 19 a. C.), como señala Rosenthal: en su obra *Las Geórgicas*, hay secciones dedicadas a la agricultura, a la viticultura, etc., que pueden indicar una visión diferente del espacio natural, visión que no se transmitirá a los siglos venideros: "Efficient agriculture feeds a nation, allows it to carry out civic works, and gives it the time (for not all can farm) to become culturally developed in terms of literature, music, or the visual arts. This is the domestic side to national superiority, which may otherwise be represented in terms of military might (or the protection of one's boundaries)."[427] Este párrafo revelador hace pensar

[425] HAWES Louis, *Presence of Nature. British Landscape 1780-1830*, Yale Center for British Art, New heaven, Yale University Press, 1982, p. 1: "[...] Los europeos, desde la antigüedad clásica hasta finales del siglo XVII, fueron en su mayoría tan indiferentes como rotundamente hostiles a las montañas. En las ocasiones infrecuentes en que escritores romanos y medievales mencionan las montañas, emplean típicamente adjetivos negativos como inhóspito, yermo e insolente."
[426] NOYES Russell, *Wordsworth and the Art of Landscape*, Indiana University Press, Bloomington, London, 1968, 1º ed., Indiana University Humanities Series nº 65, p. 34: "Antes del siglo XVIII, los hombres estaban condicionados por su herencia clásica y cristiana de considerar las montañas como «Protuberancias no naturales sobre la Faz de la Tierra», con poco significado y aún menos encanto."
[427] ROSENTHAL Michael, *British Landscape Painting,* Phaidon – Oxford, 1ª ed. 1982, Oxford., p. 16: "La agricultura eficiente alimenta a la nación, permite sacar adelante los trabajos cívicos, y

en el paisajismo holandés, donde todos los elementos parecen tener un lugar natural, ponderado, y útil. Pero aún se estaba muy lejos de llegar al arte holandés, y apenas se encuentran comentarios de este tenor.

Tan sólo hallamos algunos comentarios aislados acerca de la naturaleza gratificante mucho más adelante, como el legado por Petrarca (1304 – 1374) en una de sus epístolas, quien, "[...] atestigua después de manera total y con entera decisión la importancia del paisaje para el alma sensible. [...] El goce de la naturaleza fue para él la más anhelada compañía de toda labor intelectual [...] conoce ya la belleza de las formaciones de las rocas y sabe distinguir la significación plástica de un paisaje y su utilidad. Encontrándose en los bosques de Regio le impresiona de tal modo la visión repentina de un paisaje grandioso, que reanuda la composición de un poema que hacía largo tiempo había interrumpido. La emoción más profunda y honda que experimenta es, sin embargo, su ascensión al Monte Ventoux, no lejos de Aviñón."[428]

Este goce, del que nos hace partícipe algo más tarde, en igual medida Eneas Silvio[429] (1405 – 1464), es una característica de la modernidad que subyace en la nueva actitud con la que se enfrentará el hombre renacentista al paisaje.[430] Casualmente, tanto Petrarca como

---

proporciona el tiempo (ya que no todos pueden laborar el campo) para desarrollarse culturalmente en términos de literatura, música, o en las artes visuales. Esta es la cara doméstica de la superioridad nacional, que de otra manera podría ser representada en términos de poderío militar (o la protección de las propias fronteras)."

[428] BURCKHARDT Jacob, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, ediciones Orbis S.A., Biblioteca de Historia, Barcelona, 1987, dos vols., tomo II, págs. 220 y 221. Pueden leerse algunas de las primeras opiniones favorables hacia el paisaje natural por parte de teólogos y hombres de letras del siglo XVII, en NOYES Russell, op. cit. p. 35.

[429] Nombre completo: Eneas Silvio Piccolomini, futuro Papa Pío II.

[430] Kristeller recoge el comentario completo de Petrarca acerca de su subida al monte Ventoux, en el que la belleza sobrecogedora del paisaje le hace olvidarse de su persona, para a continuación criticarse por olvidar el alma, que es lo realmente digno de ser admirado, en, KRISTELLER Paul O., *El pensamiento renacentista y sus Fuentes*, Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Filosofía, 2ª edición 1993 (1ª: 1982) Madrid, p. 232. Para más información ver también: NICOLSON Marjorie Hope, op. cit. págs. 49 a 50.

Eneas Silvio son considerados dos de las figuras culturales más conspicuas de sus épocas, y es frecuente ver en los textos biográficos sobre ellos, el epíteto *humanista*, aun cuando Petrarca en concreto, no vivió en el Renacimiento.

Dejando a un lado el sentimiento del hombre occidental hacia la naturaleza, sobre el que volveremos más tarde, veamos qué hay del concepto artístico del paisaje, de la palabra en sí, y del nacimiento de las escuelas paisajistas. La palabra *paisaje* ya existía en holandés (*Landschap*) hacia 1539, referido a la pintura de paisaje. No es casual que este término se conozca en una localidad del norte de Europa, pues es precisamente allí donde las primeras figuras preponderantes del paisajismo occidental desarrollan su trabajo. Binyon va más allá, y establece dos vías artísticas de paisajismo en Europa: norte y sur, algo parecido al caso chino, con diferentes parámetros. Se basa sobretodo en el factor geográfico:

> But the pure landscape art of the West, as we know it, is a late growth, and derives from two main schools, a Southern and a Northern. Titian paints the glory of his own Alpine region of Cadore, the great clouds brooding over valleys of intense pure blue, the nearer verdure overshadowed by gracious trees. Annibale Carracci and Poussin use similar elements in a colder, more formal design: both excel in the broad planning of the masses. Claude brings in the sunlight glittering on calm seas and harbours, foiled by the richness of Southern foliage. In the North, Van Eyck and the brothers Limbourg had already become more intimate with nature than the Southerners in miniatures illustrating manuscripts. […] Constable builds a noble art out of his deep understanding of the things he loves, showery skies and elms and watered meadows. Turner paints the sea in its grandeur and force as no one else has ever painted it, and the infinite subtleties of light. […] the soft or the rugged, the homely or sublime: only rarely, as in the late work of Turner, is there a vision of nature as an infinite whole.[431]

[431] BINYON Laurence, op. cit. págs. 80 y 81: "Pero el arte puro del paisaje en occidente, tal y como lo conocemos, es de aparición tardía, y se deriva de dos escuelas principales, la del sur, y la del norte. Tiziano pinta la gloria de su propia región alpina de Cadore, las enormes nubes cerniéndose sobre valles de intenso azul puro, el verdor más íntimo, sombreado por graciosos árboles. Annibale Carracci y Poussin utilizan elementos similares en un diseño más frío y formal. Ambos sobresalen en la extensa planificación de las masas. Claude introduce la luz del sol reluciendo en calmados mares y puertos, realzados por la riqueza de la vegetación del sur. En el norte, Van Eyck y los hermanos Limbourg ya habían intimado más con la naturaleza en las miniaturas, al ilustrar manuscritos, que los

¿Cuándo se produce verdaderamente un cambio significativo de mentalidad, como para dejarse traslucir en el paisaje?, pues en el Renacimiento, o para ser más exactos, del siglo XV en adelante, tanto en Italia como en Bélgica (entre los llamados artistas flamencos), porque: "Already in the fifteenth century artists began to feel that landscape had become too tame and domesticated, and they set about exploring the mysterious and the unsubdued. These artists came from and worked for an urban population which had long since learnt to control natural forces. They therefore could view the old menaces of flood and forest with a kind of detachment. They could use them consciously to excite a pleasing horror."[432]

Quien nos puede manifestar de manera más amplia este cambio de mentalidad, en lo que a Italia se refiere, es Burckhardt, quien nos comenta un poco más de los antecedentes del gusto italiano por la naturaleza, tema que se verá en amplitud más adelante cuando tratemos el Renacimiento. Sus palabras no tienen desperdicio,

> Aparte de la ciencia y la investigación, hay todavía otra manera de interesarse por la Naturaleza, y ello en un sentido especial. Los italianos [del Renacimiento] son los primeros entre los modernos que han percibido el paisaje como un objeto más o menos bello y han encontrado un goce en su contemplación.
>
> Esta capacidad es siempre resultado de un proceso cultural largo y complicado, y seguir su génesis y desarrollo es tarea difícil,

---

sureños, [...] Constable elabora un arte noble, fruto de su profundo entendimiento de las cosas que ama, cielos lluviosos, olmos, y praderas humedecidas. Turner pinta el mar en toda su grandeza y poderío, como nadie lo ha pintado jamás, y las infinitas sutilezas de la luz. [...] lo suave o lo rugoso, lo familiar o lo sublime: sólo raramente, como en la obra tardía de Turner, hay una visión de la naturaleza como un todo infinito."

[432] CLARK Kenneth, *Landscape into...* op. cit. p. 50: "Ya en el siglo XV los artistas comenzaron a sentir que el paisaje se había convertido en algo demasiado manso y domesticado, y se pusieron a explorar lo misterioso y lo indómito. Estos artistas llegaron a y trabajaron para poblaciones urbanas, las cuales habían aprendido desde tiempo atrás a controlar las fuerzas de la naturaleza. Por lo tanto pudieron ver las viejas amenazas de inundaciones y los bosques con un cierto grado de objetividad. Pudieron utilizarlos conscientemente para provocar un horror placentero."

> pues puede existir un sentimiento velado de esta índole antes de que se revele en la poesía y en la pintura, llegando así a ser consciente de sí mismo. Entre los antiguos, por ejemplo, arte y poesía puede decirse que, en cierto modo, habían agotado íntegramente la vida humana antes de dedicarse a representar el paisaje y éste nunca pasó de ser en ellos un género limitado, a pesar de que desde Homero, en gran número de versos y de palabras inmortales se revela ya la profunda impresión de la naturaleza en el hombre. Por otra parte los pueblos germánicos que sentaron sus reales en antiguas regiones del Imperio Romano llegaban dotados, en el más alto sentido, por sus tradiciones propias, para la captación del espíritu del paisaje en la naturaleza, y aunque el cristianismo, al principio, les forzara a ver falsos demonios en las fuentes y los montes, en los bosques y en los lagos que veneraban, este periodo transitorio fue pronto superado indudablemente. En plena Edad Media, por el año 1200, encontramos nuevamente en el mundo exterior un goce completamente ingenuo, con vitalidad manifiesta en los trovadores de diversas naciones. Revélase en ellos un interés por los fenómenos más simples, como la primavera y sus flores, el verde matorral y el bosque sombrío. [...] Para los italianos, en todo caso, hacía ya tiempo que la naturaleza había quedado depurada y libre de toda influencia diabólica. San Francisco de Asís, en su himno al Sol, alaba al Señor, ingenuamente, por haber creado los celestes luminares y los cuatro elementos.[433]

Las muestras literarias importantes de la literatura italiana que empiezan a hacer alusión a la huella emocional del paisaje, provienen de Dante (1265 – 1321, *La divina comedia*: purgatorio, IV, 26) de Bocaccio (1313 – 1375), y de Eneas Silvio, ya mencionado. Además, en el Renacimiento italiano se da una cierta nivelación en las clases sociales[434] que tiende a equiparar, al menos en trato, a nobles de alcurnia con humanistas y letrados de categoría, por encima de los títulos y de los orígenes, situación igualmente presente en la culta sociedad Song. Incluso en la Italia renacentista se da un refinamiento de la vida social muy llamativo, que tan bien describe Burckhardt en su breve capítulo destinado a tal fin.[435] "El carácter mundano con que el Renacimiento parece destacarse en marcado contraste con la Edad Media procede, ante todo, de la caudalosa afluencia de las nuevas concepciones de

[433] BURCKHARDT Jacob, op. cit. págs. 218 y 219.
[434] Descrita con detalle por Burckhardt en su obra, op. cit. págs. 265 a 272.
[435] Ibíd. págs. 272 a 278.

la naturaleza y la humanidad, de las nuevas ideas y los nuevos designios."[436] Ahondaremos en estas ideas en el apartado correspondiente al Renacimiento.

El nacimiento del paisajismo se fragua en la obra de numerosos artistas italianos y europeos entre los siglos XIV y XVI, que incluyen en sus fondos elementos de la naturaleza que más tarde se convertirán en los protagonistas de la misma. Es justo mencionar a los más destacados y ver algunas obras, para hacernos un panorama concreto de este inicio paisajista. El lector puede observar muestras interesantes, que en muchos casos recuerdan a China en la manera de reproducir las rocas. Véase: Antonio Pirri *San Francisco recibiendo los estigmas* (fig.7), Maestro de la Magdalena Mansi *Maria Magdalena* (fig.8), Mantegna *Adoración de los pastores* (fig.9) y detalle (fig.10), Venozzo Gozzoli *La adoración de los ángeles* (fig.11), *La procesión del mago Gaspar* (fig.12), y *La procesión del mago Melchor* (fig.13), Lorenzo Monaco y Cosimo Rosselli *La adoración de los magos* (fig.14), Starnina *Tebaida* (fig.15), Dosso Dossi *La lapidación de San Etienne* (fig.16), Durero *Lamentaciones sobre Cristo muerto* (fig.17), Pseudo Bocaccio *Landon y Syrinx* (fig.18), Benvenuti G. B. L'ortolano *La adoración de los magos* (fig.19), Pollaiuolo *La natividad* (fig.20), Cosme Tura *San Juan evangelista en Patmos* (fig.21), Marco Zoppo *San Jerónimo en el desierto* (fig.22), Giovanni Bellini S*an Francisco en éxtasis* (fig.23), Mantegna *Paisaje con San Jerónimo penitente en el desierto* (fig.24) y *La agonía en el jardín* (fig.25).

1.2.1.2. El primer empuje: Patinir y la tradición flamenca, el paisaje del eremita

Ya hemos visto que la presencia del paisaje, incluso como fondo en la pintura occidental, es más bien tardía. Las primeras muestras se ven en la pintura sienesa del siglo

[436] BURCKHARDT Jacob, op. cit. p. 369.

XIV, y no se puede rastrear el término *paisaje* con las connotaciones que le adjudicamos hoy en día en el arte hasta el siglo XVI, aunque unas décadas antes este tema ya había comenzado a ser adoptado por artistas italianos, flamencos, y de otros países de la antigua Europa.

Quizá es Joachim Patinir (o también llamado Patinier: 1475 a 1485 -1524) el primer artista a quien se refiere otra gran figura, Durero (Albrecht Durer 1471 – 1528), como maestro de paisajes. Las palabras que Durero dice exactamente al describir a Patinir en alemán son: "der gute Landschaftsmaler",[437] el buen paisajista o pintor de paisajes, definición sobre la que Barret señala que "[...] appellation qui vaut lettres de noblesse. Le paysage était encore, à cette époque, considéré comme élément décoratif du tableau, c'était faire honneur à cette discipline d'admettre qu'elle justifiât l'œuvre d'un peintre."[438] Llama la atención que para ser considerado un simple paisajista, era un artista de renombre, incluso internacional. Don Felipe de Guevara en su obra de 1540, *Comentarios de la pintura*, le incluye entre las tres máximas figuras de la pintura flamenca.

Patinir, junto a otros compatriotas flamencos, como Quentin Massys (o Metsys, 1465/66 - 1530), va a iniciar la auténtica revolución paisajista, al igual que figuras importantes de los países nórdicos, tanto en la misma época (siglo XVI) como en el siglo siguiente. En su obra convergen varias características primordiales para hacer de éste un género independiente: gran protagonismo de la naturaleza, representación de una visión salvaje y no ordenada de lo natural, énfasis en el verismo de los elementos del paisaje, etc. Pero hay algo más, "In the context of examining religious landscape images, we have seen

[437] Citado por Barret en su obra: PONS Maurice y BARRET d'André, *Patinir ou l'harmonie du monde*, Robert Laffont ediciones, Paris 1981, p. 32

[438] Ibíd., no es cita de otro autor: "[…] denominación que tiene visos de nobleza. En esta época, el paisaje estaba todavía considerado como elemento decorativo del cuadro, era hacer honor a esta disciplina el admitir que justificaba la obra de un pintor."

the significance and the frequency of secluded havens of retreat, which we might call «landscapes of meditation». One of the earliest kinds of landscape without human figures was created by the simple process of removing the religious subjects from their «native habitat» of retreat, thereby isolating the setting. The meditator who remains is the pious viewer or collector of the landscape. This is precisely what happens in the first landscape etchings by Altdorfer, where the setting is clearly on the edge of a tranquil Alpine meadow, usually overlooking a lightly inhabited countryside in the foothills of great mountains."[439]

Estos *paisajes meditativos* que acaban de ser mencionados, van a convertirse en el prototipo de trabajo de transición entre la pintura religiosa, y el paisajismo autónomo. Y además, son obras que guardan tremendas concomitancias con la pintura china que representa letrados o sabios en actitud meditativa, en el campo, como se verá en la **segunda parte**.

Continuando con el tema de las figuras aisladas en el paisaje de meditación, "What must be stressed here is the integral and dialectical relationship between the figures (and then, eventually, the absent figures in favor of the meditative, pious viewer) and the landscapes they inhabit. For one cannot be in retreat or isolation without having a natural setting. Nor can one be in retreat without putting literal space and distance from the inhabited towns and cities of «civilization». Just as a vacation must be marked out from the normal, working times of the year, or *negotium* [negocio] be made out of *otium* [ocio], so is the

[439]*Landscape Drawings of Five Centuries 1400-1900 From the Robert Lehman Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1988, p. 6: "Examinando imágenes de paisajes religiosos, hemos visto la consideración y la frecuencia de refugios aislados de retiro, los cuales podríamos llamar «paisajes de meditación». Uno de los más tempranos tipos de paisaje sin figuras humanas fue creado por el simple proceso de eliminar los elementos religiosos de su «hábitat nativo» de retiro, para así aislar el entorno. El pensador que se queda, es el observador piadoso o coleccionista del paisaje. Esto es precisamente lo que ocurre en el primer grabado de paisaje de Altdorfer, donde el decorado está claramente en la orilla de un tranquilo prado alpino, avistando generalmente un campo poco habitado en las estribaciones de grandes montañas."

wilderness or landscape of meditation fundamentally related to the everyday world but set apart from it."[440]

Quizá lo que determina que las pinturas flamencas de Patinir estén anunciando el nuevo género del paisaje, es que ya no se centra en la temática religiosa como en los tiempos pasados, Patinir produce una desacralización de la pintura, para dar cabida a una nueva etapa: el descubrimiento del mundo que le rodea. Las escenas de la vida cotidiana se inmiscuyen en la historia del cuadro, pero siempre como accesorios de segundo orden. Muchas veces, las figuras instaladas en el cuadro cumplen funciones alegóricas y moralistas, como por ejemplo los peregrinos, que simbolizan el camino de la vida, nunca fácil.

En Madrid tenemos excelentes obras de Patinir en el Museo del Prado. En estos trabajos es posible notar la importancia que esta nueva cosmovisión de lo natural tenía para el autor; Patinir emplea un punto de vista panorámico, inmenso, abarcando una infinitud de espacio, permitiéndonos deleitarnos en el medio natural y paralelamente recibir el mensaje religioso. Sobre los paisajes que se aprecian en las tres obras capitales de Patinir en el Prado (*El paso de la laguna Estigia, la tentación de San Antonio,* y *El descanso de la Sta. Familia*) dice Pons: "[…] on oublie le sujet pour pénétrer dans l'étendue de la perspective. Cette vision panoramique du monde, que nous contemplons à vol d'oiseau, apporte au

[440] *Landscape Drawings...* op. cit. p. 7:"Lo que debe ser acentuado aquí, es la relación integral y dialéctica entre las figuras (y luego, en definitiva, las figuras ausentes a favor del observador meditativo y piadoso) y los paisajes que habitan. A uno no le es posible estar en retiro o soledad sin tener un espacio natural. Ni puede uno estar en retiro sin que medie, literalmente, distancia y espacio entre los pueblos habitados y las ciudades de la «civilización». Al igual que unas vacaciones deben distinguirse de lo normal, de los periodos laborales del año, o el *negotium* [negocio] debe hacerse fuera del *otium* [ocio], así el desierto o el paisaje de meditación, está fundamentalmente relacionado con el mundo cotidiano, pero ubicado lejos de él."

paysage la dimension symbolique de l'universalité. La nature n'est plus un décor mesuré comme dans le jardin médiéval […] elle a désormais acquis des horizons infinis. "[441]

Patinir no entra en el estilo italianizante de otros compatriotas, se mantiene fiel a los avatares de la pintura de su tierra, trabajando un paisaje pintoresco, de colorido mesurado, de dibujo delimitante pero lejano a la sutileza de la línea italiana[442], o al empleo de las luces intensas venecianas, y no tan cercano a las pretendidas connotaciones esotéricas que, según se dice, pueblan la obra de El Bosco.

Un aspecto interesantísimo de la producción de Patinir, es sin duda alguna a característica fantástica de las masas rocosas, que es común a otros artistas contemporáneos, como Joos van Cleve (también llamado Joos van der Beke, c.1480 –1540), y Gérard David (c. 1460 – 1523), entre otros; este tema lo veremos con calma en la **segunda parte** de la tesis. Estos artistas, no sólo comparten una misma morfología geográfica con Patinir, ocurre en igual medida con buena parte de la temática religiosa en boga, y con el estilo de la pintura, ya que "Cette conception d'une sur-nature abstraite ou fantastique, s'est

[441] PONS Maurice y BARRET d'André, op. cit. págs. 46 y 48: "[...] se olvida el sujeto para penetrar en la comprensión de la perspectiva. Esta visión panorámica del mundo, que contemplamos a vuelo de pájaro, dota al paisaje de la dimensión simbólica de la universalidad. La naturaleza ya no es más un decorado medido, como en el jardín medieval [...] en lo sucesivo, ha adquirido horizontes infinitos."

[442] Para hacernos una idea más clara de las características plásticas de la obra de Patinir, hemos elegido *Paisaje con san Jerónimo*, que se conserva en el Prado, del que nos dice Lhote: "Todo allí es neto, escrito como lo está con escritura ora apretada y minuciosa, ora amplia y rubricada. Nada es evanescente o inaccesible. Las nubes, en el horizonte, son tan precisas como el terreno del primer plano. La gran masa de los peñascos sombríos del centro, recortada sobre una gran abertura clara, está proyectada violentamente sobre el mismo plano que el terreno en que se alza la choza del santo, y la última roca clara que termina la composición a la izquierda –rechazada igualmente por la gran nube triangular que se extiende detrás como una gran cortina obscura- se coloca de un modo milagroso en el mismo nivel que los dos planos precedentes, es decir *en el plano mismo del cuadro*, fiel –a través de esas libertades, esos estremecimientos y esos remolinos- a la verticalidad inicial del muro." LHOTE André, *Tratado del paisaje*, editorial Poseidón, Barcelona, julio 1985, 1ª ed., p.35.

développée dans les Pays-Bas du Sud au XVIe siècle, conjointement avec une conception plus ancienne, de caractère réaliste, et s'y est souvent combinée. "[443]

Patinir no es el único pintor flamenco de su época que trabaja el paisaje de la meditación, o que realiza cuadros de paisajes, aunque sí es el más destacado. Además de los artistas mencionados antes, Pieter Brueghel el Viejo (c. 1525 – 1569), y El Bosco (Hyeronimus Bosch, c. 1450 – 1516), son dos pintores de gran relevancia que también pintaron paisajes, si bien no con el mismo brío que Patinir. Siendo contemporáneos, o muy cercanos en el tiempo, es fácil que existiera influencias comunes, y que por ello sea habitual encontrar afinidades estéticas entre la producción pictórica de todos.

Brueghel lleva a cabo paisajes en los que se evidencia el hálito de El Bosco y de sus antecesores paisajistas, y aunque sus figuras humanas raramente se ven disminuidas por la inmensidad de la naturaleza hasta un punto minúsculo, son sin duda alguna poco protagonistas, como en *El paisaje en la huída a Egipto* (fig.26). Igualmente cercano a nuestros intereses, es sin duda alguna *La tentación de San Antonio* (fig.27),[444] que pertenece a este estilo del paisaje eremita que estamos describiendo. Se comenta que "Slightly after mid-century, Brueghel too came to develop the uninhabited landscape, this time a scenic overlook, in his prints and drawings. That Brueghel seems to have made several of his

[443] THIÉRY Ivonne, *Le paysage flamand au XVIIe siècle*, Elsevier, Paris Bruselas 1953, p. 7 : "Esta concepción de una super naturaleza abstracta o fantástica, se desarrolla en los Países Bajos del Sur en el siglo XVI, conjuntamente con una concepción más antigua, de carácter realista, y que se encuentra combinada a menudo."

[444] En este trabajo Brueghel se hace eco de las estructuras e ideas del Bosco, entre otras en la extraña formación que surge de las aguas. El paisaje, naturalista y bien realizado, es un tanto sombrío y muestra que existen amenazas medianamente ocultas para el santo, al acecho, y ni siquiera los cielos se ven libres de esta situación.

landscapes directly from nature only adds to the immediacy of the contemplative experience of God within nature, especially the isolated and formidable nature of Alpine mountains."[445]

Además, en la obra de Brueghel se ha analizado en diversas ocasiones la cualidad antropomórfica de algunos de sus componentes que, es posible que heredara de El Bosco: "Una vida multiforme, humana o animal, se apodera progresivamente de todo el universo. Se la ha descubierto hasta en las montañas y las rocas. Para Tolnay algunas colinas de Brueghel son como monstruos somnolientos: «Los árboles y arbustos despuntan sobre su espalda como el vellón, tupido si el cuerpo se pliega, ralo si se arquea.» Unos son gruesos, otros enjutos. Cada uno tiene su fisonomía y vida propias."[446]

Y de la última obra citada de Brueghel, *Cristo en las tempestad* (fig.28), se puede decir que se encuentra entre el género de paisaje, y más en concreto de la marina, y los cuadros de corte religioso. La importancia dada a los componentes marinos en la escena, la amplitud del mar, el trabajo del cielo encapotado, llaman la atención. También lo hace el peñón rocoso que emerge amenazador en la esquina izquierda superior, y que por su morfología nos recuerda a los chinos.

Por otro lado, otra figura de cierta atracción, es El Bosco. No es que fuera un gran paisajista, como Patinir, mas debe comentarse en este apartado porque aun cuando tienen bastante peso las figuras humanas, parte sus obras muestran una etapa de transición entre el paisaje doméstico (por ejemplo en *San Juan el Bautista en la soledad* fig.29), y el paisaje

[445] *Landscape Drawings...* op. cit. p. 6: "Algo después de la mitad del siglo, Brueghel también empezó a desarrollar el paisaje deshabitado, esta vez como una vista escénica, en sus impresiones y dibujos. Que Brueghel parece haber hecho varios de sus paisajes directamente de la naturaleza, sólo aumenta la proximidad de la experiencia contemplativa de Dios dentro de la naturaleza, especialmente la formidable y aislada naturaleza de las montañas alpinas."
[446] BALTRUSAITIS Jurgis, op. cit. p. 214.

agreste, salvaje, inclusive atemorizante (escenas infernales de varios trípticos, o en *El arca de Noé en el monte Ararat* fig.30). Cuando hablamos de *San Juan el Bautista en la soledad* (fig.29), no deja de ser curioso que tenga tal título una obra en la que el paisaje circundante parece más bien un reflejo del jardín del Edén, que un espacio indómito, o solitario. El aparente orden de los árboles, y la placidez de los animales así lo sugieren. Los elementos alegóricos y simbólicos propios del Bosco se aprecian en toda la composición.

Dejando por un momento el paisaje flamenco, siempre dentro de la tradición del norte, viramos hacia Alemania para hablar de Altdorfer (1480 – 1538), quien en su obra *Paisaje de Regensburg* (fig.31), y en otras, pinta por primera vez escenarios totalmente limpios, sin huella humana, y es al parecer el primer artista europeo que así lo hace, pues en Patinir siempre se ve en alguna medida la presencia del hombre. Altdorfer refleja con cariño su amada tierra, los bosques de denso aspecto, y aprovecha los efectos lumínicos del sol para dar una apariencia realista a los parajes representados, en los que no faltan las ruinas en ocasiones, un poco al modo de la posterior pintura romántica.

Para complementar esta información, es recomendable visualizar los panoramas citados a continuación: Cornelis Metsys *Paisaje con la huida a Egipto* (fig.32), Coninxloo (Gillis van, 1544 – 1607) *Paisaje* (fig.33), Henri Met de Bles *Paisaje con el buen samaritano* (fig.34), y *Paisaje con la predicción de San Juan bautista* (fig.35) y *Paisaje con San Juan el Bautista rezando* (fig.36).

Y así dejamos temporalmente la escuela norteña, para acercarnos a una visión distinta de la naturaleza, fuertemente influida por el proceso de implantación de la mentalidad humanista: la Italia del Renacimiento, en la que el paisajismo no tiene todavía su propio

estatus, pero ya es reflejado en la pintura desde unos baremos estéticos distintos, implantados en el siglo XV.

1.2.1.3. El breve impulso del Renacimiento, y la huella leonardesca

En dos capítulos atrás, al iniciar la historia del paisajismo en occidente, Binyon hablaba de la diversificación de la pintura paisajista europea en dos ramas: la del norte, y la del sur. Clark coincide en la idea, así que gracias a él vamos a iniciar el camino en la tradición del sur, que radica en la Italia renacentista: "Whereas in the North it was dominated by the knotted shapes of trees, in Mediterranean art a similar formal impulse was expressed through the old Byzantine tradition of jagged rocks. The crazy Gothic mountains of Broederlam and Lorenzo Monaco continue far into the Quattrocento. Giovanni di Paolo's St John steps out into a wilderness which is the Sinai of Byzantine iconography carved into Gothic sharpness. In its decadence this tradition achieved a point of unreality which has not been equaled since."[447] Esta mención a las peculiaridades de las rocas italianas, nos recuerda que uno de los puntos a comparar en esta tesis es la extraña similitud entre las rocas chinas, y las descritas por Clark, hecho que veremos en las imágenes explicadas en la **segunda parte**.

Estas formaciones italianas, no son mas que uno de los detalles que conforman el paisaje renacentista en Italia, que sigue manteniendo su calidad de elemento decorativo,

[447] CLARK Kenneth, *Landscape into...* op. cit. p. 58: "Mientras que el norte era dominado por las nudosas formas de los árboles, en el arte del Mediterráneo un impulso formal similar fue expresado a través de la vieja tradición bizantina de rocas dentadas. Las disparatadas montañas góticas de Broederlam y de Lorenzo Monaco se mantuvieron hasta el Quattrocento. El San Juan de Giovanni di Paolo se introduce en la soledad que es el Sinaí de la iconografía bizantina, tallada en (formas) góticas filosas. En su decadencia, esta tradición llegó a un punto de irrealidad que nunca ha sido igualado después."

aunque va ganando enteros como protagonista en la obra de algunos artistas. Estamos en un momento histórico en el que confluyen el paisaje como reflejo del paraíso terrenal, y el paisaje indómito, dos estilos contrapuestos que son fruto de una misma transformación de pensamiento. El primero de ellos, el paisaje paradisíaco, ya supone una redención de la naturaleza salvaje y cruel de la que se hablaba algo atrás, para perpetuar la belleza y delicadeza de un espacio idealizado, punto de encuentro entre el ser humano y Dios: "I began by saying that ideal landscape was closely connected with the landscape of symbols. Both were inspired by a dream of the earthly paradise, both sought to create a harmony between man and nature."[448]

La reveladora frase de Clark nos lleva a una de las claves que acercan la pintura de paisaje en China y en Europa en desde el Renacimiento en adelante: la necesidad de representar un espacio común de unión sagrada entre el mundo natural -reflejado en Europa en ese paraíso perdido, ideal y perfecto-, y el hombre que lo habita. Pero en el caso europeo, ello no se circunscribe a escenas extraídas de la etapa paradisíaca de Adán y Eva: también se observa en aquellos ejemplos pictóricos donde una naturaleza generosa, dulce, amigable y bien dispuesta rodea al ser humano, lo cobija, quizá desde una estética más próxima a los jardines que a los bosques indómitos, en un intento de hermanar hombre y naturaleza, o más bien de recuperar al hombre dentro de esa naturaleza de orden divino.

Por lo anteriormente expuesto, se aprecia tan a menudo en los tapices y pinturas anteriores y posteriores al Renacimiento una fuerte carga simbólica en los elementos que pueblan fondos y paisajes: animales y árboles ostentan cualidades moralistas, alegóricas, símbolos en suma del mensaje religioso que se pretende transmitir, tal y como el pintor

[448] CLARK Kenneth, *Landscape into...* op. cit. p. 83: "Comenzaré diciendo que el paisaje ideal está conectado muy de cerca con el paisaje simbólico. Ambos estaban inspirados por un sueño del paraíso terrenal, ambos buscaron crear una armonía entre el hombre y la naturaleza."

oriental haría en sus obras desde una óptica religiosa o filosófica: hay que aleccionar al observador, educarlo, elevar su espíritu emocionándole de alguna manera a mayor o menor escala. La misma intención se esconde tras las figuras alegóricas del paisaje occidental, que la que está latente en las obras del pintor taoísta: hay que conmover, y mejorar el espíritu del espectador.

Este paisaje ideal, ajardinado, convivirá con otro estilo, más cercano al paisaje topográfico, y ambas directrices permanecerán presentes en la cultura italiana[449]:

> La cultura poética y humanista podía alentar simultáneamente las dos tendencias de la tradición del «Trecento» hacia lo que se ha llamado el paisaje de símbolos y el paisaje positivo. El recinto del paraíso, el jardín de ensueño, adornado con algunas flores y siluetas de árboles, era apropiado para la santas conversaciones, para los «triunfos» alegóricos y para las escenas profanas. Pero el paisaje de tipo topográfico creado en Siena en el Trecento, adoptado por la miniatura franco-flamenca, desarrollado por los maestros de Tournai y de Gante, ya no podía ser ignorado en Italia. Uno de los aspectos nuevos y estimulantes del pensamiento humanista, al menos en Florencia, era el sentido de la vida cósmica: se evocaba, respectivamente, en los influjos de los planetas, en el crecimiento y la pululación de los seres. En definitiva, ¿cómo designar la maravilla de la *artifiziosa natura*? ¿Por la diversidad de las formas o por la intuición del todo? ¿Por algunos signos cerniéndose sobre elementos escogidos, o por despliegue de elementos llenos de color y de luz?, los florentinos no se dirigieron ni hacia el paisaje astrológico, dominado por los símbolos del cielo que se encuentran en Schifanoia de Ferrara [Palacio de], ni hacia el paisaje puro, unificado por la luz, que va a ganar a los venecianos, a través del ejemplo de Bellini. La originalidad de su cultura se manifiesta en el hecho de que mantendrán mucho tiempo aún la solución del paisaje precioso, que filtra los elementos delicados de la naturaleza alrededor de una figura, de la que aparece como su ornamento; y esta estilización producirá una viva reacción de los partidarios del paisaje puro.[450]

[449] Para ver el peso que la tradición del norte (arte gótico flamenco, alemán, holandés...) tuvo en el arte renacentista, ver las págs. 306 y 307 del tomo I, de SPENGLER Oswald, op. cit.
[450] CHASTEL André, *Arte y humanismo...* op. cit. p. 315.

No se puede olvidar que para el antropocéntrico hombre renacentista, la naturaleza es algo a dominar, no un sujeto al que integrarse, y ésto supone aún una diferencia radical con el planteamiento del chino frente al paisaje. Sin embargo, se ha producido una escisión importante: el paisaje ya es visto por algunos artistas como un motivo *per se*, y como un medio de acercamiento a Dios; al mismo tiempo, se generan diferentes corrientes paisajistas. Chastel sigue explicando las características de la pintura italiana de paisaje, en los siguientes términos:

> El paisaje responde a una experiencia consciente y debe manifestar la vida cósmica –que atrae al hombre- por los medios adecuados, es decir, el reino de la atmósfera, que envuelve las formas y las metamorfosis del agua en el cuerpo de la tierra. La unidad de esas apariencias complejas es precisamente la armonía oculta, la ley misteriosa por revelar. La oposición del paisaje-símbolo de Botticelli y del paisaje especulativo de Leonardo constituye así para Florencia dos límites, fáciles de inscribir en el contexto de una cultura desarrollada. [...] En el último cuarto de siglo, el sentimiento nuevo del paisaje procede más bien de Perugino y de Piero di Cosimo. Los horizontes luminosos y suaves del primero son, de hecho, una reforma hábil del paisaje-jardín; conserva los elementos raros y ligeros de él; le añade la respiración amplia del espacio. Por ello, su éxito fue inmenso, lo mismo ante los aficionados de gusto del ambiente de los Médicis como en los ambientes piadosos de los *piagnoni* que acogerán favorablemente la nueva fórmula, por ejemplo, con el fresco de Santa María Magdalena de los Pazzi. El arte de Piero de Cosimo procede, por el contrario, de un sentimiento atormentado y ansioso que toma a la naturaleza como testigo en los accidentes más extraños de las rocas, de los árboles, de las formas y la despliega alrededor del hombre primitivo, alrededor de los monstruos de la fábula, como un decorado temible y confuso, una especie de ambiente pastoril al revés.[451]

Una de las actividades del hombre occidental que nos puede iluminar en este cambio de perspectiva en la pintura de paisaje del Renacimiento, es la literatura. O la obra escrita en general. Se conservan referencias escritas donde se hace explícita mención de la pintura de

[451] CHASTEL André, *Arte y humanismo...*op. cit. p. 316.

paisaje, incluso como encargo. Quizá no nos han llegado muchas muestras pictóricas de paisajismo de este periodo, lo cierto es que se dieron:

> Algunas de las evidencias literarias más interesantes están relacionadas con lo que llamamos «paisajes», porque sugieren una toma de conciencia cada vez mayor del fondo de las pinturas e incluso una nueva tendencia a considerar estos rasgos como el verdadero tema. Como ya hemos visto, Giovanni Tornabuoni le pidió a Ghirlandaio en la década de 1480 «ciudades, montañas, colinas, llanuras, rocas», en un encargo para que pintase escenas de la vida de la Virgen María. En la correspondencia entre Isabella d'Este y su marido, Gianfrancesco Gonzaga, existen referencias a «vistas» (*vedute*) y en un caso a «una noche» (*una nocte*). La última bien podía haber sido una *Natividad*, pero describir un cuadro religioso en estos términos es claramente significativo. En 1521 un anónimo observador veneciano (a menudo identificado con el patricio Marcantonio Michiel) recogió la existencia de «mucho paisajes pequeños [*molte tavolette de paesi*]» en la colección del cardenal Grimani (Williamson, 1903). De nuevo, el obispo humanista Paolo Giovio describió en la década de 1520 algunas de las pinturas de Dosso Dossi como «bagatelas [*parerga*]», que consistían en «afilados riscos, espesas arboledas, orillas o ríos oscuros, lozanos episodios rurales, las duras y alegres actividades de los granjeros, la infinita extensión de la tierra y el mar, flotas, mercados, cacerías y toda clase de espectáculos» (cit. En Gilbert, 1952, pág. 204). En otras palabras, lo que nosotros llamamos «el surgimiento del paisaje» en este período parece corresponderse con los cambios en el modo en que los coetáneos veían los cuadros.[452]

Buena parte de los autores que se mencionan a continuación, son los que han sido más estudiados por los expertos en arte chino como exponentes de semejanzas con los artistas orientales. Ellos son los primeros en dar un lugar más amplio al paisaje en sus trabajos, sin ser por ello estrictamente "paisajistas". Son una muestra de los primeros ejemplos de pintura de paisaje en Italia, y merecen ser nombrados por su resonancia en otros pintores futuros, así como por la cercanía plástica con la pintura china, y más en concreto con la estética Tang,

[452] BURKE Peter, op. cit. p. 163.

> Alrededor de 1480 el paisaje complejo, visto desde arriba, de tipo eyckiano, introduciendo una verdadera *descriptio terrarum*, rica de accidentes naturales y de indicaciones geológicas, comienza a ser admitido por la pintura florentina: en el claustro de la *Annunziata* (1460-1462), Baldovinetti lo adapta con discreción a las costumbres del paisaje-jardín, del que el desfile de los Magos de Gozzoli, en 1459, acababa de presentar una vista deliciosa en la capilla de los Médicis. Antonio Pollaiolo ofrece más o menos en las mismas fechas, en su serie de *Hércules*, una abundancia y exhuberancia impresionantes en el fondo de colinas y de valles, y este paisaje-trozo de naturaleza se convierte en la poderosa vista del valle del Arno del San Sebastián (Londres) de 1475. El amigo de Ficino era el pintor cuya fogosidad «naturalista» alteraba más atrevidamente las fórmulas toscanas.[453]

Llegados a este punto vamos a revisar qué se cuece en el Renacimiento italiano para provocar este cambio de visión sobre el ser humano y su entorno natural: "[...] el hombre renacentista ya no se contenta con comprender la naturaleza sino que intenta imponer un carácter marcadamente naturalista a todas las cosas que le rodean. De ahí que todo lleve el calificativo de natural, el derecho, el estado, la ciencia, la moral..., incluso la teología; el Dios del medioevo pierde así todo su aspecto sobrenatural, lo que lo convierte en la idea de Dios, en lo que el hombre siente por su propia naturaleza."[454] Veamos cómo interviene en todo ésto el humanismo.

Recordemos primeramente que durante el Renacimiento, "El arte visual se liberó de las restricciones que le impusieron los fines morales y religiosos, convirtiéndose de nuevo en el arte por el arte, y por la belleza."[455] ¿Pero cómo se produjo esta emancipación?, el hecho de que otras ideas divergentes a las cristianas alcanzaran público en el periodo renacentista,

---

[453] CHASTEL André, *Arte y humanismo...* op. cit. págs. 315 y 316.
[454] SÁNCHEZ CIFUENTES María, *El paisaje. Síntesis y evolución del pensamiento humano. El concepto de Naturaleza desde la Antigüedad al Renacimiento,* tesis doctoral para Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1997 Madrid, p. 230 y 231.
[455] TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética,* Tecnos (col. Metrópolis), 6ªed. (1ª ed. 1987), Madrid 1997, p. 144.

no se debe tanto a un paganismo declarado o a un ateísmo emergente[456] como al cambio de los tiempos y de las sociedades: "El núcleo verdadero de la tradición relacionada con el paganismo renacentista es algo muy diferente: se trata del crecimiento constante e irresistible de intereses intelectuales no religiosos, no tanto opuestos al contenido de la doctrina religiosa como competidores de la misma en la obtención de la atención individual y pública. Más que de algo fundamentalmente nuevo, era cuestión de grado y de subgrado. [...] Si una época en la cual los intereses no religiosos que por siglos han venido desarrollándose logran una especie de equilibrio con el pensamiento religioso y el teológico, o incluso comienzan a sobrepasarlo en vitalidad y en atractivo, ha de ser llamada pagana, el Renacimiento fue pagano, o lo fue, al menos, en ciertos lugares y fases."[457]

Podríase añadir que en el ambiente florentino de los Médicis se trató de amalgamar lo clásico y lo moderno, junto a lo cristiano y lo pagano, como en el caso del empleo de las figuras contrarias, Virgen y Venus. En Florencia se crea un modelo de belleza ideal producto del neoplatonismo, fruto de una sociedad culta y elitista.

Una idea que tuvo resonancia en el Renacimiento fue el concepto neoplatónico de hombre como microcosmos –proporcionado y armonioso- en el orden natural creado por Dios, y su ubicación en el mismo dentro de la jerarquía de los seres de la creación; el hombre ocupa uno de los lugares más altos, tras los ángeles, santos, Dios, etc., orden que se permuta en la división social del tiempo que nos ocupa, el Renacimiento. Igualmente ésta división se aprecia en el arte, como en el diagrama del hombre realizado por Leonardo dentro del macrocosmos circular, dotando de una base matemática y geométrica a éste, y siendo aprehendido por el ojo.

[456] Kristeller refuta de manera convincente este tema del supuesto ateísmo renacentista en KRISTELLER Paul O., op. cit. págs. 94 y 95.
[457] Ibíd.. p. 95.

No es casual que cuando se produce un alejamiento de la ideología cristiana, y un vuelco hacia el protagonismo del hombre, surja el humanismo, y se consideren otros temas dignos de ser representados fuera del circuito religioso, como es el caso del paisaje. Si la introducción de novedosas teorías en el pensamiento y en la estética italiana no hubieran tenido lugar, es difícil que el paisaje hubiera alcanzado, o al menos iniciado, su andadura como género pictórico.

Se señala que durante el Renacimiento, las teorías neoplatónicas –Plotino sobretodo- ejercen una fuerte influencia en la visión que se tiene hacia el artista, quien según los idearios neoplatónicos[458], posee la capacidad de mirar en sí mismo, en su imagen interior, y recoge lo mejor del mundo de las ideas y lo refleja, superando a la naturaleza. El artista mejora la realidad. Esta idea no es baladí: gracias a ella, se comienza a considerar a la pintura desde un prisma más positivo, junto al artista, y a la propia naturaleza. Este nuevo axioma será tomado por Leonardo para usarlo en favor de sus propios intereses: "El concepto de imitación de la naturaleza, el de su variedad infinita, el de la naturaleza entendida como «una gran pintura» además de las referencias genéricas a un sustrato común de cultura neoplatónica, parecen incluso encontrar en las ideas de Leonardo su antecedente inmediato."[459] En Leonardo tendremos oportunidad de encontrar opiniones dirigidas a ensalzar la labor creativa y divina del artista, entre otros conceptos.

[458] Ficino (1433 – 1499) es uno de los autores más importantes del neoplatonismo italiano, al que contribuye con sus traducciones de la obra platónica. De él y de Cusa nos comenta Baltrusaitis en, op. cit. p. 214: "La teoría de la naturaleza zoomórfica, formulada por Nicolás de Cusa y Marsilio Ficino, adquiere con el artista una formación plástica. Los humanistas del siglo XV han recibido sus elementos del Egipto antiguo a través de Grecia, pero la idea tiene también un origen extremo-oriental." Para ver más sobre las ideas de Ficino, y de los pensadores de la Academia florentina, ver: TRÍAS Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, colección Ariel, Ariel, Barcelona 1988, pp. 47 a 59.

[459] MARANI Pietro C., *Leonardo. Catálogo completo*, Akal (Cumbres del arte nº 7), 1ª ed. Madrid 1992, p. 5.

Otros artistas se sintieron igualmente atraídos por la noción de que el artista era un ser cercano a la divinidad, con una capacidad por encima del hombre común, que lo elevaba de alguna manera del resto: “En la teoría de la pintura y de las otras artes visuales, que aún no estaba combinada con la poética para formar un sistema estético único –como sucedería en el siglo XVIII-, la analogía entre las concepciones del artista y las ideas del creador divino, que aparecen en Cicerón, Séneca, Plotino y otros autores del platonismo medio o del neoplatonismo, fue adoptada por Durero y por muchos críticos posteriores. A mayor abundancia, en la iconografía de las obras de maestros tales como Botticcelli, Rafael o Miguel Ángel se ha examinado y en parte establecido la expresión de ideas filosóficas de origen platónico.”[460]

Aunque Leonardo (1452-1519) creía ciegamente en la importancia de representar la realidad tal cual la aprehendemos y en que lo que los sentidos nos muestran es auténtico, amén de ser un artista que se apoyó de manera capital en las ciencias, también creía que el artista posee un poder que lo equipara en cierto grado a Dios, como venimos comentando, pues puede crear seres diferentes, incluso imaginarios en su totalidad. Para el gran artista italiano, la experiencia es fundamental, y rompe con los cánones y las tradiciones artísticas cuando lo considera necesario, pero no pierde el referente de la naturaleza jamás, haciendo de su estudio y representación una nueva categoría: el paisaje.

Para que una pintura pueda ser considerada como ejemplo de paisajismo se necesita ver cumplido un cierto dominio del paisaje sobre el ser humano. Difícilmente consideraremos paisaje en sí una obra como la *Mona Lisa*, a pesar de ser estudiada en esta tesis por las peculiares características de la misma. Sin embargo no se puede catalogar como obra de paisaje puesto que éste está por completo subordinado al retrato, que es el verdadero

[460] KRISTELLER Paul O., op. cit. p. 88.

protagonista del cuadro. Pero hay otros trabajos del genial artista, en especial dibujos, que sí son cabalmente paisajes.

Dice Chastel: "De todos los maestros florentinos es Leonardo –excepto acaso Piero di Cosimo, que por lo demás le debe tanto- el pintor para quien cuenta más el paisaje."[461] En verdad que Chastel debe tener razón al afirmar esto, porque en la obra leonardesca el paisaje tiene una presencia inusualmente abundante, y se sabe que Leonardo consideraba que los artistas que no trabajaban el paisaje, como Botticelli, eran incompletos.[462] Además, Leonardo dedica en su *Tratado de la pintura* un laborioso capítulo a los elementos del paisaje.[463]

No olvidemos que la pintura de paisaje incipiente de este periodo, no contaba precisamente con el favor de los grandes artistas, tal es su olvido, que el propio Miguel Ángel llegaría a exclamar sobre la pintura de paisaje flamenca: "Esta pintura –dirá del arte flamenco- no es más que trapos, casuchas, verdores de campo, árboles llenos de sombra, puentes, ríos, que dominan paisajes, y múltiples figuras por aquí y por allá... en realidad sin razón ni arte, sin simetría ni proporciones, sin discernimiento ni selección, ni soltura, en una palabra, sin ninguna sustancia ni nervio."[464]

Volviendo a Leonardo, en su constante defensa del arte de la pintura, deja constancia en su *Tratado de pintura* no sólo de la relevancia de esta técnica artística, sino del nuevo espacio que ocupa la naturaleza en la mente renacentista*:* "Si tú menospreciares la pintura, sola imitadora de todas las obras visibles de la naturaleza, de cierto que despreciarías una

[461] CHASTEL André, *Arte y humanismo...* op. cit. p. 426.
[462] Según LHOTE André, op. cit. p. s/p. figura 49, explicación.
[463] A este particular, consultar DA VINCI Leonardo, *Tratado de pintura*, Akal (Fuentes del arte nº 1) 2ª ed. (1ª ed. En 1987) , Madrid 1993, págs. 316 a 346.
[464] Citado en CHASTEL André, *Arte y humanismo...* op. cit. p. 317.

sutil invención que, con filosofía y sutil especulación, considera las cualidades todas de las formas: mares, parajes, plantas, animales, árboles y flores que de sombra y luz se ciñen. Esta es, sin duda, ciencia y legítima hija de la naturaleza, que la parió o, por decirlo en buena ley, su nieta, pues todas las cosas visibles han sido paridas por la naturaleza y de ellas nació la pintura. Con que habremos de llamarla cabalmente nieta de la naturaleza y tenerla entre la divina parentela."[465]

Blunt cita otras palabras de Leonardo, en tono similar a las anteriores, donde insiste en el lugar privilegiado que el pintor tiene en el mundo : "Este poder divino que el saber del pintor contiene, transforma su espíritu en otro análogo al divino, pues libremente puede crear seres diferentes, animales, plantas, frutos, paisajes, campos, abismos, lugares espantosos y terroríficos."[466] Esta sección de texto también es traducida, y ampliada por Clark:

> El pintor puede escoger como tema animales de todas clases, plantas, frutas, paisajes, llanuras onduladas, montañas que se desmoronan, lugares terribles y aterradores que infundan pavor a quien los contemple; puede también elegir lugares agradables, dulces y encantadores, con praderas cubiertas de flores multicolores, inclinadas, rizadas por la brisa suave, que se vuelve para mirarlas como si estuviese flotando; puede decidirse por ríos, que bajan desde las montañas altas con fuerza de verdaderas cataratas, arrastrando en su caída árboles arrancados de raíz, mezclados con rocas, raíces, tierra y espuma, destrozando cuanto se opone a su paso; puede también optar por el mar tormentoso, luchando y levantándose contra los vientos que se le oponen, alzándose en soberbias olas, que caen deshechas cuando el viento las golpea en sus mismas raíces... [467]

Parece como si la teoría paisajística de Leonardo estuviera preconizando lo que siglos más tarde sería el paisaje romántico. La estética leonardesca muestra un paisaje

[465] DA VINCI Leonardo, op. cit. p. 42.
[466] BLUNT Anthony, *La teoría de las Artes en Italia (del 1450 a 1600),* Cátedra (Ensayos de arte Cátedra), 7ª ed. 1992?, Madrid, p. 50.
[467] CLARK Kenneth, *Leonardo da Vinci*, Alianza ed. (col. Alianza Forma nº 52), 3ª ed. 1991 (1ª ed. 1986), Madrid, p. 66.

indómito, extraño, en sus obras pictóricas, frente a una naturaleza un poco más cercana en sus dibujos de paisaje. En sus obras de madurez, como en la *Mona Lisa* (*La Gioconda)* (fig.37)*,* los fondos paisajísticos son espacios llenos de misterio y de soledad: "The backgrounds of the *Mona Lisa* and the *St Anne* conform entirely to this character [se refiere a la unión de elementos conscientes e inconscientes]. They are the landscapes of a primitive world, in which man has hardly established a foothold. In the *St Anne* there is no trace of human life, and the mountains have a lunar silence and sterility."[468]

Y con el mismo propósito estético, se puede hablar de parte de sus dibujos, por ejemplo de los dibujos de diluvios, sobre los que nos cuenta Clark: "The drawings of Deluges into which Leonardo compressed all his knowledge of rock forms and of hydrodynamics are a most disturbing point of juncture of the medieval and the modern world. In them the landscape of fantasy is not nature before man has tamed it, but the forces of nature rising in revolt against man with his absurd pretence to ignore them, or use them for his advantage."[469]

El dibujo de Leonardo *Estudio de un paisaje toscano* (fig.38), es de las pocas obras estrictamente paisajísticas[470] que nos han llegado de su autor. Lo que llama la atención de este trabajo es el movimiento de la pluma para inducir volumen o fabricar texturas, sobre todo en los árboles. El punto de vista del observador, aupado a una cima desde la que se

[468] CLARK Kenneth, *Leonardo...* op. cit. págs. 59 y 60: "Los fondos de la *Mona Lisa* y de la *Sta. Ana* se ajustan completamente a este carácter [se refiere a la unión de elementos conscientes e inconscientes]. Son los paisajes de un mundo primitivo en el que el hombre ha puesto a duras penas un pie. En la *Sta. Ana* no hay rastro de vida humana, y las montañas poseen un silencio lunar y estéril."

[469] Ibíd. p. 60: "Los dibujos de los diluvios en los que Leonardo comprime todo su conocimiento de las formaciones rocosas y de las hidrodinámicas son el punto de unión más turbador entre el mundo medieval y el moderno. En ellos el paisaje de fantasía no representa a la naturaleza antes de que el hombre la haya domesticado, sino a las emergentes fuerzas de la naturaleza revolviéndose contra el hombre y su absurda pretensión de ignorarlas, o de usarlas para su provecho."

[470] Existe un libro dedicado al paisaje leonardesco: CASTELFRANCO G., *Il paessaggio di Leonardo*, sin editor, Milán, 1953.

despliega el paisaje ya humanizado de la campiña, destaca por su composición, su correcto manejo de las masas, y su hábil manejo del grafismo.

Otros trabajos del artista italiano merecen ser mencionados por su empleo de elementos naturales: *Un río corriendo a través de un barranco rocoso con pájaros en el fondo* (fig.39), *Afloramiento horizontal de roca* (fig.40), *Tormenta sobre un valle a los pies de los Alpes* (fig.41)*, Virgen de las Rocas* (versión de la National Gallery Londres) (fig.42), *Cartón de la Virgen, el Niño, Sta. Ana, y San Juan* (fig.43)*,* y *La virgen, el Niño y Sta Ana* (versión del Louvre) (fig.44). Y así, con una muestra de la obra de Leonardo, pasamos al siguiente punto de inflexión del paisajismo occidental.

1.2.1.4. El paisaje bucólico, y la *veduta*

Con el paso del tiempo, lo que antes era una tímida presencia, se convierte en un auténtico aluvión de ejemplos: el paisaje galante, o el paisaje bucólico -que emerge en el siglo XVI y se consolida en el XVII-, va a contar con la estima de la sociedad para la que es destinado, y por fin va a conseguir su delimitación como tema concreto dentro de la pintura. Por supuesto, sigue habiendo figuras humanas insertas en él, aunque la masa arbórea, las praderas, lo natural en suma, domina el escenario, siempre con un regusto elegante, o pastoril, según sea el caso, con una cierta intencionalidad de buscar en lo natural la paz y la belleza que le son necesarias al ser humano, pero sin perder jamás el gusto por la belleza y por los referentes clasistas:

> In Venice in the early 16th century, yet another imaginative landscape realm was created, bearing the generic modern heading of «pastoral». It, too, is related to courtly taste, for its patrons doubtless

> included many of the same kind of sophisticated nobles who had earlier sponsored hunting scenes or erotic mythologies. In this kind of landscape, however, the emphasis is on the rustic rather than the noble, and the inhabitants are usually shepherds of their tutelary deity of the flocks: the satyr Pan with his pipes. […] Once again, the character of the landscapes is inseparable from the distinctive figures who inhabit them. In this case, we find shepherds, but not the simple peasants of Bruegel's Northern landscapes; instead, these are shepherds-poets, in retreat. Thus, their sensibilities -and, more important, their audience- derive from the world of courtly sophistication, despite the suggestion of world-weariness and «dropping out» to a simpler life. By implication, they will return to the world of nobility and power after this sojourn to celebrate its ancestry and great deeds in epic verse […] This, then, is a kind of courtly or secular pose, equivalent to the spiritual isolation of the landscapes of meditation […][471]

Por otro lado, la pintura de paisaje holandesa que comienzan a aflorar, parte de unos presupuestos muy diferentes, a veces imbuidos de patriotismo, más centrados en escenas de la vida cotidiana y en las vistas de una realidad recogida con profunda similitud. Lo rústico, los poblados, la campiña, y hasta lo pintoresco, se dan cita en estos pequeños panoramas de recogida sensibilidad, con una sólida base del estudio del natural. Los veremos con más calma en el siguiente capítulo.

Regresamos al paisaje galante del barroco. La tradición paisajística europea, capitaneada ya de manera bien asentada por el famoso Claude Lorrain (Claude Gellée,

[471] *Landscape Drawings…* op. cit. p. 8: "En Venecia, en los inicios del siglo XVI, todavía otro reino del paisaje imaginativo era creado, teniendo el título genérico moderno de «pastoral». Este también está relacionado con el gusto cortesano, y para sus patronos incluían sin duda alguna mucho del tipo [gusto] de los nobles sofisticados que habían promovido antes escenas de caza o eróticas mitologías. Sin embargo, en esta clase de paisaje, el énfasis está más en lo rústico que en lo noble, y sus habitantes son casi siempre pastores de la deidad tutelar de su rebaño: el sátiro Pan con sus pipas. [...] Otra vez, el carácter de los paisajes es inseparable de las figuras distintivas que lo habitan. En este caso, encontramos pastores, pero no los simples paseantes de los paisajes norteños de Brueghel; en su lugar, estos son pastores-poetas, en retiro. Así, sus sensibilidades –y aún más importante, su audiencia- se deriva del mundo de la sofisticación cortesana, a pesar de de la sugerencia del hastío de la vida y del «retiro» a una vida más sencilla. Como consecuencia, regresarán al mundo de la nobleza y del poder tras esta estancia para celebrar sus linaje y sus grandes hazañas en verso épico [...] Por ello, éste es un tipo de pose cortesana o seglar, equivalente al aislamiento espiritual de los paisajes de la meditación [...]"

llamado Le Lorrain, o el Lorenés c.1602-1682), Salvator Rosa (1615 – 1673), y Nicolás Poussin (1594 – 1665), influye en los grandes artistas del paisaje que les precederán, como es el caso de Turner. Aunque los trabajos de Lorrain y Poussin tienen poca relación con el tema de esta tesis, estos artistas merecen ser mencionados por el enorme impulso que dieron al arte del paisaje. Acerca de la obra de Claude nos cuenta Paulson: "Without too much exaggeration, it can be said that Claude's painting is *about* the prospect, the wonderful glow of the horizon, the sunlight itself, which he frames and to which he leads the eye. But he places unobtrusively in the foreground, over to one side or beneath, and seldom blocking the prospect, a few figures that moralizes or mythologize it. It is fair to say that most of Claude's landscapes offer an interplay of horizon and foreground, of natural and human elements and relationships, extending to the mediating shapes of trees and other natural objects."[472]

Estos paisajes que nos han legado Poussin, o Lorraine -por mencionar a los paisajistas más ilustres-, son perfectamente válidos en su línea y se sostienen por sí solos como género paisajístico. Sin embargo todavía existe un vínculo clásico, costumbrista, decorativo, en estas obras, incluso en muchas de las realizadas por Rosa -a pesar de tener otras que claramente anticipan lo pintoresco y lo sublime-, que nos aleja del tema de la tesis presente, razón por la que no serán tratados en el apartado de similitudes. De forma sintética podemos afirmar que al francés Lorraine se le ha identificado con el paisaje de gran ambientación, en la tradición del paisaje "ideal", al napolitano Rosa con el paisaje más sentimental y hasta prerromántico, y al francés Poussin con el clasicismo barroco.

[472] PAULSON Ronald, *Literary Landscape. Turner and Constable,* Yale University Press, New Heaven and London, 1982, p. 48: "Sin exagerar demasiado, puede decirse que la pintura de Claude es *sobre* la vista, la maravillosa luminosidad del horizonte, la luz del sol en sí, que él constriñe y hacia la que dirige al ojo. Pero coloca discretamente en el fondo, sobre o debajo de un lado, y raramente bloqueando la vista, unas pocas figuras que lo moralizan o lo vuelven mítico. Es justo decir que la mayoría de los paisajes de Claude ofrecen una interacción de horizonte y de fondo, de los elementos naturales y humanos y de las relaciones, extendidas a las meditadas formas de los árboles y de otros objetos naturales."

El paisaje *ideal* desarrollado en Europa, correspondiente a la obra de Poussin, Lorrain, y otros, suele emplearse como marco para un acontecimiento de contenido elevado, ya sea religioso, poético o histórico, donde toda la escena es muy cuidada y pensada en función de incentivar la carga emotiva de la imagen representada. Además, "The features of which it is composed must be chosen from nature, as poetic diction is chosen from ordinary speech, for their elegance, their ancient associations, and their faculty of harmonious combination. *Ut pictura poesis*."[473]

Piénsese que en este periodo (siglo XVII) el paisaje occidental rememora en muchos casos una *Edad Dorada* idealizada, antigua, en la que la humanidad vive feliz, y el liricismo plástico toma posiciones, donde se percibe la influencia de Pietro Bembo, del movimiento artístico *arcadiano* –ya presente desde Bocaccio- que entonces formaba parte de la poesía de la corte de Caterina Cornaro en Asolo (cerca de Castelfranco), y que había puesto especialmente de moda la obra de Sannazzario titulada *Arcadia* (c. 1490). El influjo se hace sentir rápidamente en la pintura, y los paisajes idealizados de gran belleza comienzan a pulular, y claro ejemplo de ello son los paisajes de los cuadros de Giorgione.

Por todo esto, el artista francés e italiano, producirá una buena cantidad de trabajos en este campo artístico, logrando dar un paso más hacia delante en la historia de la pintura de paisaje occidental. El estilo barroco, técnicamente es muy correcto y delicado, relajadamente católico y mitológico, pleno de alegorías, caracterizado por plácidos panoramas idealizados y nada agresivos. Es el fiel exponente del paisaje galante dedicado a la clase alta. La sensación que domina esta clase de pintura es de orden: "The «classical» landscapes created by Poussin and Claude working in Rome during the mid-seventeenth

[473] CLARK Kenneth, *Landscape into Art…* op cit. p. 67: "Las características de las que está compuesta deben ser escogidas de la naturaleza, como la dicción poética es tomada del habla común, por su elegancia, sus asociaciones antiguas, y su facultad para la combinación armónica. *Ut pictura poesis*."

century stress a vision of man's constructed order reposing in nature's softer order. This type of landscape, with its planar composition conveying a sense of order and clarity, was extraordinarily influential. The paintings of Claude were, and still are, beloved in England, and Poussin's landscapes with mythological subjects constituted the academic ideal of painting in France through the first half of the nineteenth century."[474]

Los trabajos de aguadas de Claude, tomados del natural, -que luego vertería en óleo en su estudio- recogiendo escenas de los alrededores de Roma, hicieron tan popular su estilo que fue copiado hasta la saciedad. Su capacidad para crear una atmósfera agradable, bucólica, con temas mitológicos subordinados al espacio natural, estimuló a muchos artistas en la búsqueda del paisaje ideal. Con la publicación en 1777 del *Liber Veritatis* de Claude, con 200 grabados en sepia, se aseguró su pervivencia en la estética inglesa durante muchísimos años, de manera que algunos de sus métodos de trabajo se convirtieron en clichés para los paisajistas británicos. Sobre los trabajos de Claude Lorrain, del paisaje idealizado que nos ocupa, ha dicho Clark: "Sometimes they are careful studies of detail, sometimes they are entirely impressionist in their sense of light; sometimes they have a Chinese delicacy of accent."[475]

Hablemos un poco más de ese otro paisajista de gran proyección: Salvator Rosa, artista cuya obra, como se ha avanzado antes, es el preludio de la estética romántica venidera: escenas tormentosas, montañas con peñascos agresivos, coquetean con

[474] *Landscape Drawings...* op. cit. págs. 22 y 23: "Los paisajes «clásicos» creados por Poussin y Claude trabajando en Roma a mediados del siglo XVII, recalcan una visión del orden construido por el hombre, descansando en el orden más suave de la naturaleza. Esta clase de paisaje, con su composición plana transmitiendo un sentido de orden y de claridad, fue extraordinariamente influyente. Las pinturas de Claude eran, y todavía son, amadas en Inglaterra, y los paisajes de Poussin con temas mitológicos constituyen el ideal académico de pintura en Francia durante la primera mitad del siglo XIX."

[475] CLARK Kenneth, *Landscape into Art…* op cit. p. 76: "Algunas veces son cuidadosos estudios del detalle, y otras veces son completamente impresionistas en su sentido de la luz; a veces poseen una sutileza china."

panoramas más apacibles, continuando la línea del paisaje ideal de Lorraine con nuevos aditamentos. Nos ha llegado un comentario de él -quien tenía fama de ser muy excéntrico-, muy interesante: ”No pinto para enriquecerme, sino simplemente para mi propia satisfacción. Debo permitirme ser exaltado por los caminos del entusiasmo y utilizar mis pinceles solo cuando me siento absorto.” De él podemos ver algún ejemplo, que lo cotiza como un puente entre el paisaje de *meditación* inaugurado por Patinir, en la tradición santoral cristiana, con la estética *sublime* del romanticismo por llegar: *Paisaje con ermitaño* (fig.45), y *San Juan bautista en la soledad* (fig.46).

Mientras Lorraine y Rosa engrandecían el género, en Italia y en Europa en general tenía lugar el desarrollo de la popular *veduta* (*veduta*: vistas, del italiano *vedute*: vista urbana), y especialmente también en la academia de Dresde, ciudad famosa por su cultura y su desarrollo de las artes, donde Friedrich estudió (la *veduta* se desarrolla en Alemania un poco más tarde que en Italia). La montaña alpina fue objeto de singular veneración artística entre los participantes de la *veduta* sajona, igualmente trabajada en la citada academia. De la *veduta* nos comentan que: “*Vedute* were produced in mass during the eighteenth century by Venetian artits, who capitalized on their location in a center of the grand tour and quickly developed a standardized syntax of line and perspective with which to order their inventories. *Vedute* often emphasizes outline, in such a manner as suggest the use, or influence of the use, of an optical device such as a camera obscura.”[476] Este énfasis en la línea y en la representación fiel de la realidad va a contrastar sobremanera con lo romántico.

[476] *Landscape Drawings ...* op. cit. p. 24: “La *veduta* fue producida en masa durante el siglo XVIII por artistas venecianos, que sacaban provecho de sus lugares, en un centro del grand tour, y y rápidamente desarrollaban una sintaxis estandarizada de línea y de perspectiva con la cual ordenar sus inventarios. A menudo la *veduta* enfatizaba el contorno, de tal manera que sugiere el uso, o la influencia del uso, de un dispositivo óptico como por ejemplo una cámara oscura.”

En este periodo asistimos a la mezcla del paisaje campestre, complaciente y galante, heredado del rococó francés, con el llamado *capriccio* desarrollado en Venecia y Roma, imágenes más o menos fantasiosas, y la *veduta* que representa fielmente las condiciones geográficas del medio natural.

Todo género artístico ve reforzada su posición si cuenta con una base formal que lo sustente. Por ello, la literatura concerniente a la pintura de paisaje, es una de las conquistas del género, y uno de sus firmes apoyos. A partir del siglo XVIII, aunque ya había algún antecedente como el de Leonardo, aparecen en el mercado tratados donde hay capítulos muy serios dedicados al paisaje: "Desde Alberti, entre los teóricos clasicistas, el paisaje solía ser considerado como género menor, entretenimiento de los pintores, que necesitaba del complemento de las figuras y del tema para hacer valer su rango. Pero, por ejemplo, el tratadista holandés Gérard de Lairesse, con menos altanería que Perrault o Roger de Piles, en *El gran libro del pintor*, de 1707, invertiría este argumento precisamente para equiparar el paisaje a la pintura de tema. Lairesse piensa en un paisaje que puede incluir figuras, como la pintura de tema.

Este tratadista enfatiza precisamente los valores propios del género, y lo hace sin escatimar elogios: «un paisaje es el sujeto más placentero que existe en el arte pictórico; provisto de cualidades muy poderosas, de hecho, en todo lo que a la visión se refiere, place y entretiene al espectador incluso con una agradable combinación de los colores que vaya unida a un orden adecuado [...]»"[477] Es precisamente uno de los autores mencionados, de Piles, quien trata de posicionar la pintura de paisaje en un lugar más destacado y personal dividiendo ésta en dos clases de estilos, allá por 1708: el *pastoral* (*champêtre*), y el *heroico* (como el de Poussin o Lorena).

[477] CARUS Carl Gustav, op. cit. págs. 23 y 24.

Después de todos estos artistas, de las publicaciones[478], y de la evolución del paisaje, todo estaba preparado para que hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, el paisajismo contara con no pocos aficionados. Autores como Adrian Singg (1734-1816), J. G. Wille (1715-1808), J. L. Alberli (1723-1786), o Caspar Wolf (1735-1783), cultivaron la *veduta* en sus distintos estilos, intuyendo en parte lo que sería la estética romántica. El último de los artistas mencionados, Wolf, trabajó junto a otros la *veduta* suiza, que "[...] conformó una modalidad novedosa del paisajismo, en la que se exaltaba los valores de lo fantástico, lo bizarro, lo sorprendente e incluso lo sublime."[479]

Otros paisajistas sobresalientes fueron Johann Christian Klengel (1751-1824), y Jacob Wilhelm Mechau (1745-1808). Friedrich no quedará absento de ciertos elementos propios de la vertiente más pintoresca de la *veduta*, son quizá los acentos de ésta los que favorecen en mayor medida la expresividad de la obra, en los que se centra el gran alemán, al que veremos ya en el Romanticismo.

Además comentamos que se dieron pinturas de paisaje que se pueden catalogar entre la tradición bucólica y el prerromanticismo, como es el caso de Jonathan Fisher en *Una*

[478] Sobre la importancia de las publicaciones en el cambio de percepción hacia el paisaje natural, nos comenta HAWES Louis, op. cit. p. 2, "Between the late seventeenth and early nineteenth century, particularly in England, there occurred a profound change in thought, feeling and values concerning natural scenery in general and mountains in particular. In the case of the latter, this came about partly through the impact of new theological views regarding the presumed appearance of the earth before the Biblical Deluge." ("Entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, sobretodo en Inglaterra, tuvieron lugar unos cambios profundos en el pensamiento, en los sentimientos, y en valores concernientes al paisaje natural en general, y a las montañas en particular. En el caso de las últimas, esto sucedió en parte a través del impacto de las nuevas visiones teológicas, con respecto a la presumible apariencia de la tierra antes del diluvio bíblico.") A continuación el autor describe los textos que marcaron tal influencia en la sociedad del siglo XVII y XVIII y que echan por tierra la idea de que las montañas habían sido deformadas por el diluvio, puesto que fueron obra de Dios, anteriores al diluvio en sí, y por tanto creación divina.

[479] ARNALDO Javier, *Caspar David Friedrich*, Historia 16 (colección El arte y sus creadores nº 33), Madrid, s/f, p. 11.

vista del nido del águila, Killarney (al estilo de Alexander Cozens, a quien veremos en detalle) (fig.47), y Robert Hubert en *El baile* (fig.48), y *La boca de la cueva* (fig.49).

1.2.1.5. Las tradiciones holandesa y flamenca, y el asentamiento del género

Volvemos un poco atrás para revisar otra de las grandes escuelas de paisajismo occidental, iniciada por Patinir y sus contemporáneos. Ahora estamos algo más adelante en el tiempo, cuando la pintura de paisaje de esta área posee una sólida base y una enorme aceptación social.

Por un lado tenemos a los paisajistas holandeses y por otro a los flamencos (belgas), que a veces por desconocimiento popular, se les incluye en el mismo paquete, para descontento de ambos puesto que, entre otros asuntos, eran naciones enfrentadas durante esta época. No se debe confundir la pintura flamenca con la holandesa. La pintura holandesa deviene de una nación que con el tiempo abrazó el protestantismo; en general fue un país donde triunfó este movimiento (a excepción, por ejemplo, de Utrech), mientras que sus enemigos de Flandes (Bélgica), eran acérrimos católicos. Parar evitar discusiones estériles sobre su procedencia, nos ceñimos a la realidad territorial en la que vivieron, y de esa manera los catalogaremos como flamencos u holandeses.

Los artistas holandeses formaban una escuela más amplia y reconocida que los flamencos, prueba de ello son los numerosos nombres que nos han llegado, y de hecho nos vamos a centrar en ellos porque su arte trascendió mucho más que el flamenco en aquella época. Destacamos a Hércules Seghers (también llamado Hercules Pieterszoon Seghers, o Seegers, o Zegers, c. 1590 - 1638), Jan van Goyen (llamado Jan Josephszoon van Goyen, o

Goijen, 1596 - 1656), Salomón (Salomon de Goyer *c*.1600 - 1670) y Jacob van Ruysdael (Jacob Isaakszoon van Ruisdael, 1628/29 - 1682), Koninck (Philips Koninck, o Conningh, 1619 - 1688), Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 1606 - 1669), Meindert Hobbema (Meyndert Lubbertszoon, 1638 - 1709), Aelbert Cuyp (Aelbert Jacobszoon Cuyp, o Cuijp 1620 - 1691), Aert van der Neer (o Aernout, o Aart, 1603/04 - 1677), y Adriaen van de Velde (1636 -1672), etc. Flamencos eran Gillis van Coninxloo (1544 – 1607), Josse de Momper (1564 – 1635), y Paul Brill (o Paulus Bril, 1554 -1626), paisajistas todos ellos de una generación algo más joven que sus homólogos holandeses.

Una peculiaridad de la pintura de estos países, es que en su momento no obedecían a un canon determinado del que hubiera una constancia crítica o escrita, a diferencia de la pintura italiana. Simplemente se trataba de representar la realidad de la vida cotidiana, tal cual se percibía, en un marco naturalista que no era mas que la manifestación plástica de una realidad nacional: "Indeed in Flanders, and later in Holland, it is difficult to speak of the landscape «idea», for we are nor dealing with a coherent and integrated intellectual theory as we are with Italian renaissance cosmology, but rather with empirical representations of rural and urban life, realistically delineated and based upon careful, direct observation which remained for the most part resolutely non-theoretical, from the Gothic landscapes of the Limburg brothers at the turn of the fifteenth century to the rural panoramas of Van Ruysdael and Hobbema […]"[480]

[480] COSGROVE Denis E., *Social formation and symbolic landscape*, Croom Helm, London, 1984. p. 142: "De hecho, en Flandes y más tarde en Holanda, es difícil hablar de una 'idea' de paisaje ya que no estamos tratando con una teoría intelectual coherente e integrada, como lo hacíamos con la cosmología renacentista italiana, sino más bien con representaciones empíricas de la vida rural y urbana, delineadas con realismo y basadas en la observación directa y cuidadosa que se mantenía en la mayor parte de ellas, y claramente no teóricas, desde los paisajes góticos de los hermanos Limburg a finales del siglo XV a los panoramas campestres de Van Ruysdael y Hobbema [...]")

El hecho de que no existiera una literatura sobre el estilismo de la pintura holandesa de paisaje, no implica que no hubiera una preocupación alrededor del género en sí, aunque se hacían referencias en otros tratados de arte, y paulatinamente se producían pequeñas conquistas a favor de la independencia del género:

> Holanda por su parte contribuyó muy especialmente a la definición del nuevo género pictórico del paisaje, no sólo a través de la práctica pictórica de sus mejores artistas sino también por la labor de los teóricos del arte. El tratadista holandés Gérard de Lairesse en su obra *El gran libro del pintor* de 1707, invirtió el argumento que los teóricos clasicistas desde Alberti habían mantenido respecto a que la pintura de paisaje necesitaba el complemento de las figuras, para equiparar el paisaje a la pintura de tema. Otros teóricos del arte contribuyeron asimismo a apoyar la autoridad conquistada paulatinamente por los maestros del paisaje del siglo XVII, aun cuando la hostilidad hacia el paisajismo contara también con sus portavoces (Mengs, Lezssing...). Joachim von Sandrat, conocido de Claudio de Lorena, aseguró en su tratado de 1675: *Teutsche Akademie der Bau-Bild-und Mahlerey-Künste* que las figuras y las historias en la pintura de paisaje eran un elemento accesorio; y el rubenista Roger de Piles contribuiría a definir en 1700 la autonomía del género del paisaje y a diferenciar modos en él.[481]

Es innegable que en el siglo XVII se produce en Holanda un desarrollo no igualado de la pintura de paisaje, teñida de naturalismo y de ciertas dosis de imaginación, que los viajeros artistas holandeses producirían con ejemplar denuedo. Como apunta Sutton, "The Dutchman's painterly imagination reformed nature, whether by conjuring up lunar remoteness as in Hercules Seger's fantasy landscapes or simply by retouring a river or relocating a church spire as in the background of a country scene by Jean van Goyen or Salomon van Ruysdael."[482]

---

[481] Esther Galera Mendoza en, HERMOSILLA Mª Ángeles et alt (editores), *Visiones del paisaje. Actas del Congreso Visiones del Paisaje, Priego de Córdoba, noviembre 1997*. Universidad de Córdoba, 1997, p. 199.

[482] SUTTON Peter C., *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting, The Herbert Press,* London 1987, p. 1: "La pictórica imaginación del holandés reforma la naturaleza, tanto si hacen aparecer

La fama, y la extensión de la obra pictórica holandesa por Europa, conlleva su popularización y establece un sentido de cotidianeidad por la pintura de paisaje, que permitirá más tarde que la pintura romántica se instale cómodamente. La pintura flamenca del XVII representa el primer momento de auge del paisajismo occidental: "El gusto por la pintura de paisaje adquiere especial notoriedad en el siglo XVIII, cuando se aprecia sobremanera el legado de Claudio Lorena y se hacen sonoros sus muchos ecos. El cultivo de este género, hasta entonces especialidad de pocas escuelas, se universaliza. Un factor importante es el auge que cobra el paisaje de la escuela holandesa del siglo XVII, que será muy imitado, mientras que, sin embargo, serán muy escasas –al menos en Alemania- las referencias a la pintura flamenca de paisaje de esa misma época, debido a la menor presencia de sus obras en las colecciones."[483]

Ya hemos visto que la etapa más importante del paisajismo europeo, antes de la llegada del Romanticismo, es sin duda alguna el paisajismo holandés, y muy especialmente el producido durante el siglo XVII. Pero, a diferencia del romántico, el paisaje que nos muestran los holandeses es un paisaje más cercano a lo rústico, lo cotidiano, lo humano, que a lo sublime, lo trágico, o lo monumental, o para ser más claros, "First of all it means that man does not lose himself in nature, that there is no attempt at a glorification or deification of nature as something beyond man's scope or control. […] A Dutch landscape is as far removed from one by Caspar David Friedrich as it is from one by Cézanne. In a Friedrich landscape, man is indissoluble linked to an elevated state of nature which is the reflection of the artist's state of mind […] Dutch landscape painting represents a phase which lies before,

---

lejanías lunares en los paisajes de fantasía de Hercules Seger, o sencillamente reconduciendo la curva de un río, o recolocando el capitel de una iglesia como en el fondo de una escena de campo por Jean van Goyen, o Salomon van Ruysdael."

[483] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 23.

or in any case outside, the «sin» or «tragedy» of making nature into either the superior or the handmaiden of man; even the conscious wish to «réaliser le motif» would have been alien to a Dutch artist of that period. Here, nature and man were still completely apart –and still balanced in perfect harmony."[484]

Esta diferencia fundamental, hace que el paisajismo holandés sea una de las cumbres históricas de la pintura de paisaje por su gran producción, y de forma simultánea se separe de los estudios que nos embargan, a pesar de encontrar paisajes que por su plasticidad recuerdan vivamente a los orientales, como se apreciará en la parte comparativa de la tesis. El fin del arte del paisaje holandés, dista mucho del expuesto en los cuadros románticos. Ni siquiera a nivel plástico se puede hablar de auténticas semejanzas entre unos y otros. Sin embargo hay que tener presente la influencia que ejerció en los artistas románticos; Jakob van Ruisdael, será un autor que gozará de bastante estima en los inicios del Romanticismo, por la relación hombre – naturaleza que se ve en sus obras, en las que el ser humano está muy disminuido.

De los paisajistas holandeses, como Hobbema y otros contemporáneos, se ha dicho que realizaban escenas destinadas -tanto en su contexto como en su aspecto- para las clases acomodadas que las compraban, siendo por lo tanto un paisajismo eminentemente aburguesado, sin sentido peyorativo, próspero, en el que la religión también tiene su grano

[484] STECHOW Wolfgang, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century.* National Gallery of Art, Kress Foundation Studies in the History of European Art, Nº 1, Hacker Art Books, New York, 1980 (1ª ed. Londres 1966), p. 8: "Primero que nada, significa que el hombre no se pierde a sí mismo en la naturaleza, que no existe un intento de glorificación o de deificación de la naturaleza como algo fuera del alcance o del control del hombre. [...] Un paisaje holandés está tan alejado de uno de Caspar David Friedrich, como lo está de uno de Cézanne. En un paisaje de Friedrich, el hombre está indisolublemente unido a un estado elevado de la naturaleza, que es el reflejo del estado mental del artista [...] Las pinturas de paisaje holandés, representan una fase que radica antes, o en cualquier caso, fuera del 'pecado' o la 'tragedia' de realizar la naturaleza tanto como superior, como criada del hombre; incluso el deseo consciente de 'realizar el motivo' podría haber sido ajeno al artista holandés de este periodo. Aquí, la naturaleza y el hombre estaban aún completamente apartados –y todavía balanceados en perfecta armonía."

que aportar, como describe Cosgrove: “They do not offer the idealized scenes of the contemporary Italian urban perspectives or the picturesque assemblages of later *vedute*. Rather they seek to give the likeness of a solidly-built, secure and materially prosperous urban world, one devoid or conflict or poverty, decorous and quietist in a manner befitting the religious and social outlook of those for whom they were painted. Their realism has been regarded by many as quintessentially bourgeois and in a community which regarded sacred icons as sacrilegious, where salvation was predetermined and the saints identified in this world by works and material prosperity […]”[485]

Este tipo de paisajismo carece del contenido moralista de la pintura china, o de la romántica en Alemania, pero tampoco es una mera trascripción mimética de la realidad. Lo local, lo real, lo cotidiano, alcanzaban cotas de gran relevancia en los ejemplos holandeses dentro de una sociedad prominentemente burguesa y pudiente, que se jacta de sus logros como nación (los terrenos ganados al mar, y su reciente independencia).

La mayoría de los artistas holandeses trabajaban del natural a base de bocetos que más tarde eran compuestos en el taller, porque la crudeza del clima impedía su ejercicio al aire libre, aun cuando los bocetos en técnicas rápidas sí se hacían del natural, a las que se añadían detalles y edificaciones con posterioridad, en la tibieza del estudio. Debido a la naturaleza de la técnica pictórica holandesa, en la que se colorean los fondos previamente y se emplea sobretodo el óleo, no se puede establecer un parangón con la pintura china, y tan

[485] COSGROVE Denis E., op. cit. p. 151: “Ellos no ofrecen las escenas idealizadas de las perspectivas urbanas de la Italia contemporánea o de las representaciones pintorescas de la posterior *veduta.* Más bien buscan otorgar la apariencia de un bien construido y materialmente próspero ambiente urbano, desprovisto de conflictos o pobreza, decoroso y tranquilo, de manera que traspusiera la perspectiva religiosa y social de aquellos para los que eran pintados. Su realismo ha sido considerado por muchos como esencialmente burgués, dentro de una comunidad que considera las imágenes sagradas como sacrilegio, en la que la salvación está predeterminada y en la que los santos se identifican por las obras y la prosperidad material.”

sólo algunos casos aislados, o dibujos, e incluso grabados, se acercan plásticamente al ejemplo oriental que nos ocupa.

Conviene detenernos, aunque sea superficialmente, en alguna de las figuras más ilustres del paisajismo holandés. Lo sorprendente, es que en el desarrollo de esta investigación se han encontrado más similitudes plásticas con paisajistas flamencos, que con holandeses, casi siempre próximos en el tiempo y con un estilo muy parecido. Vamos a comentar un poco sobre el único pintor holandés tratado en al tesis: Hercules Seghers: este holandés del siglo XVII es una de las pocas figuras de su tierra natal que se acerca de alguna forma a la visión oriental del paisaje, como se aprecia en sus obras (por ejemplo en: *Valle de río*, Rijksmuseum Ámsterdam, de la que no se ha podido obtener una imagen). Pasa por ser una de las personalidades más llamativas e individualistas de su época, mal entendido en su tiempo. Su estilo paisajístico fantástico, plasmado en pocos lienzos ya que su trabajo fue sobretodo de grabador, refleja las influencias de su maestro Coninxloo, quien a su vez poseía en su colección privada trabajos de Joachim Patinir, Brueghel el Viejo, y Paulus Bril, entre los cuales el primero, es otro de los artistas cuyos enigmáticos paisajes son tratados en esta investigación.

Se dice que Seghers es el primer pintor holandés de panoramas, dándonos otro punto de apoyo para acercarlo a los formatos chinos. En la obra *Paisaje de montaña*, o *Valle de montaña* (fig.50), "[...] establishes a new spatial grandeur and a dramatic new use of light and shade. Some of these changes, however, are the results of reworkings by a later hand, which, on stylistic grounds and the strength of the appearance of a large work by Segers in his inventory of 1656, has been identified as the work of Rembrandt."[486]

[486] SUTTON Peter C., op. cit. p. 33: "[…] establece una nueva amplitud espacial y un novedoso uso dramático de la luz y de la sombra. Algunos de estos cambios, sin embargo, son el resultado de

Y a continuación veamos qué se dice de los artistas flamencos cuya obra es objeto de comparación en este trabajo. Sobre Gillis van Coninxloo, pintor flamenco que hemos mencionado de refilón al hablar de la **tradición flamenca** (cap. **1.2.1.2.**), Thiéry nos comenta: "Le peintre s'efforce d'exprimer la vie même de cet être collectif et démesuré qu'est la forêt, de nous la faire percevoir, non comme puis la voyons ou l'imaginons distraitement, mais comme la sentirait un enfant, pour qui toute forêt est enchantée. […] Le sentiment de vie est communiqué au spectateur par le rythme qui anime la composition, par un ensemble de formes, d'arabesques interrompues, reprises, orientées dans un même sens. "[487]

A Coninxloo se le considera como un precursor de los grandes paisajistas de la Europa del norte del siglo XVII (Rubens, Ruysdael, etc), y lo cierto es que su visión de una naturaleza magnífica, virgen, con un acento decorativo, en la que el trabajo de claroscuro es importante, posee las características del género por venir. Coninxloo vive en Francia, Holanda, continuando su estancia en Alemania por su fe calvinista, por la que sufrió persecución. Su estilo peculiar y diferente, se debe al parecer a su experiencia como diseñador de tapices; ampliamente admirado, su estilo tuvo una considerable influencia y se le tenía por un excelente paisajista.

De Coninxloo traemos a colación su obra, *Paisaje* (fig.33). Esta pintura es una hermosa muestra de la naturaleza como fondo, medianamente conquistada por el hombre, que llega hasta casi todas las altas cumbres. Llama la atención la repetición morfológica de

---

retoques de una mano posterior, la cual, en el terreno estilístico y por la fuerza con que aparece en la amplia producción de Seghers en su inventario de 1656, ha sido identificado como trabajo de Rembrandt."

[487] THIÉRY Ivonne, op. cit. p. 14: "El pintor se esfuerza en exprimir la vida misma de este ente colectivo y desmesurado que es el bosque, por hacérnoslo percibir, no como podemos verlo o imaginarlo distraídamente, sino como lo sentiría un niño, para el que todo bosque está encantado. [...] El sentimiento de la vida es comunicado al espectador por el ritmo que anima la composición, por un conjunto de formas, de arabescos interrumpidos, continuados, orientados en un mismo sentido."

rocas, y de follaje; las figuras humanas ya no tiene tanto peso en la composición, y volvemos a encontrarnos con una escena de orillas, separadas por un río, que tanto se repite no sólo en Europa sino también en China. "Typically, his landscape feature thick forests, of which van Mander declared in 1604 that trees in nature began to follow his model: «The trees which were a little bare and defoliated have become leafier and more developed.» Such forests began with the example of Bruegel's drawings, such as the Prague forest with five bears. But in the case of Coninxloo, they are often populated by the same kind of isolated spiritual figures that we have met since the time of Patinir […]"[488] Es decir, la particular soledad de las figuras instaladas en el medio natural de Coninxloo, producen un ambiente de meditación muy propicio, alejándolas de lo que vulgarmente sería el ambiente urbano, o incluso humano, de la vida diaria.

Josse de Momper (1564 – 1635) es un artista flamenco de paisajes montañosos muy bien realizados. No es que tenga un estilo próximo al chino, pero sí coincide en el empleo de las enormes masas rocosas. Mantiene la tradición de su país de los paisajistas anteriores, del siglo XVI. La relación de tamaño de las figuras humanas con el fondo es muy cercana a la advertida en los paisajistas románticos. Los panoramas que representan son de gran amplitud, augurando la idea de lo *sublime* en la pintura de paisaje. De sus rocas nos dice Thiéry: "L'aspect étrange de certaines roches dolomitiques, qui avaient inspiré un Patenier, et même encore Gilles van Coninxloo vers 1588 (le *Jugement de Midas*), ont moins frappé l'imagination de Josse de Momper que l'imposante majesté des hautes cimes. Ses rochers n'ont pas les silhouettes bizarres, particulières à la tradition patiniresque. Par l'ampleur des

[488] *Landscape Drawings...,* op. cit. p. 7: "Típicamente, su paisaje representa espesos bosques, de los que van Mander declaraba en 1604 que los árboles de la naturaleza empezaron a seguir su modelo: «Los árboles que estaban un poco pelados y deshojados, se han convertido en más poblados de hojas y más desarrollados.» Tales bosques empezaron con el ejemplo de los dibujos de Brueghel, como los del bosque de Praga con cinco osos. Pero en el caso de Coninxloo, están a menudo poblados por el mismo tipo de figuras espirituales aisladas, que hemos encontrado desde los tiempos de Patinir [...]"

formes et l'énergie du modelé, De Momper confère aux masses pierreuses une solidité, une pesanteur monumentales. »[489] Véanse sus obras tituladas: *Camino de montaña* (fig.51), *El viaje de Tobías* (fig.52), *Paisaje con las tentaciones de Cristo* (fig.53), *Paisaje de montaña* (fig.54), *Paisaje de río con caza de osos* (fig.55), *Paisaje montañoso con monjes* (fig.56), *Paisaje montañoso con puente y cuatro jinetes* (fig.57), *Un paisaje de gruta* (fig.58), *Vista de montaña con puentes* (fig.59), y *Vista de una cueva* (fig.60).

Por último hemos traído varias obras: de Kerstiaen de Keuninck, flamenco (hacia 1560 - 1632/33): *Un paisaje montañoso con cascada* (fig.61), y *Paisaje con Tobías y el ángel* (fig.62). Este artista se mantiene en la línea del paisaje fantástico flamenco, heredero de Joachim Patinir, Herri met de Bles, y de Pieter Brueghel el Viejo. Junto a otros artistas, como Joos de Momper el Joven, su obra, y en especial, este trabajo, lo acerca sobremanera a los paisajes chinos. Finalmente, en este apartado incluimos las pinturas de paisaje de: Roelant Savery (Roelandt 1576 – 1639) *Paisaje alpino* (fig.63), Ruisdael *El gran bosque* (fig.64), y de Savery *El pescador de langostas* (fig.65).

Todo está listo en Europa para que tenga lugar la gran explosión expresiva del Romanticismo.

[489] THIÉRY Ivonne, op. cit. p. 55 : "El aspecto extraño de ciertas rocas dolomíticas, que habían inspirado a un Patinir, y además al mismo Gilles van Coninxloo hacia 1588 (el *Juicio de Midas*), habían impactado menos en la imaginación de Josse de Momper que la imponente majestad de las altas cimas. Sus rocas no tienen siluetas extrañas, particulares de la tradición patiniresca. Por la amplitud de las formas y la energía del modelado, De Momper confiere a las masas rocosas una solidez, una pesadez monumental."

1.2.2. El paisaje romántico

1.2.2.1. La corriente alternativa: clasicismo y neoclasicismo contra la pintura de paisaje.

Dentro de la época en la que tiene lugar el Romanticismo, y como en cualquier otro momento histórico artístico, los estilos pictóricos fueron heterogéneos, y se convivió con otros movimientos artísticos paralelos de diferente índole. Nuestro interés se centra básicamente en la corriente neoclásica, o en la tradición clásica, que pervive en el siglo XVIII, iniciada en el paisajismo galante, y que nunca pierde su fuerza; Rowland hace una clara división entre románticos y clásicos: "One could say that, beginning with the work of the great seventeenth-century landscapists, Poussin, Claude and Salvator Rosa, the pictorial and poetic interpretation of landscape in the West divides itself into classic and romantic types of expression. The classic landscapist of the seventeenth century might be said to reorder and improve nature, to paint her as she might have been if at liberty to express her moods and shapes freely and perfectly, while the romantic painter and poet were more interested in the wild and fierce aspects of nature or in nature as a revelation of the awesome mystery of the divine."[490]

Aun cuando muchos estudiosos enfrentan por completo neoclasicismo y Romanticismo, lo cierto es que siempre hubo un cierto fluir de ideas comunes de un movimiento a otro, y no es extraño encontrar elementos de la estética de lo sublime en obras

[490] ROWLAND Benjamin Jr., op. cit. p. 68: "Uno podría decir que, comenzando con la obra de los grandes paisajistas del siglo XVII, Poussin, Claude and Salvator Rosa, la interpretación pictórica y poética del paisaje en Occidente se divide en dos tipos de expresión: clásica y romántica. Podría decirse que el paisajista clásico del siglo XVII reordena y mejora la naturaleza, para pintarla como debería haber sido si en disposición de expresar sus caprichos y formas libre y perfectamente, mientras que el pintor y el poeta románticos estaban más interesados en lo salvaje y en los fieros aspectos de la naturaleza o en la naturaleza como revelación del asombroso misterio de lo divino."

neoclásicas. De hecho, ya en el periodo neoclásico la directriz de muchos artistas era "seguir a la naturaleza", si bien se entendía de manera muy diferente a la del espíritu romántico. Era una naturaleza ordenada, armónica con las estructuras arquitectónicas, complaciente y serena, bajo el arbitrio humano, casi representada en función del entorno del hombre y no como elemento independiente y protagonista. Sin embargo, para el romántico es todo lo contrario: caos y desorden natural, naturaleza salvaje y espontánea, fuerzas desatadas e incontrolables junto a fantásticos paisajes de colosales dimensiones, o escenas apacibles pero de innegable naturalidad y casi nula presencia humana.

El periodo neoclásico supone un revés para la pintura de paisaje, que sin siquiera haber arrancado como género independiente recibe un mazazo demoledor de parte de los críticos del neoclasicismo, tan centrados en la figura humana y en la estética de la antigüedad:

> El paisaje y el retrato, el bodegón y el cuadro de género son «assunti bassi» para Mengs y «temas bajos y limitados« para Reynolds. «Bajo» significa falto de ideales dignos (de tal nombre) y «limitados» significa satisfecho con la belleza accidental de objetos individuales de la naturaleza. Porque una de las características de esta teoría es que la naturaleza dejada a su propio ser no puede alcanzar el apogeo de la perfección. «Los imitadores de la naturaleza», como Winckelmann los presenta en una ocasión, o los «serviles mímicos de las más desgarbadas vulgaridades de la naturaleza», como prefería llamarlos Horacio Walpole, por fuerza tienen que ser artistas menores. Porque «un mero copista de la naturaleza -para citar también a Reynolds- no puede nunca producir nada grande, sólo puede alcanzarse una obra de arte elevada seleccionando la naturaleza y modificándola según las mejores reglas».[491]

[491] PEVSNER Nikolaus, *Las Academias de Arte: Pasado y presente*, Cátedra, 1ª ed. 1982, Madrid, págs. 105 y 106.

Pero en el caso de Reynolds lo que subyace en sus observaciones es un claro rechazo a la visión de la pintura como objeto de mercadeo. Recordemos además, que durante el clasicismo se hace especial énfasis en la educación del artista en el más profundo sentido.

Hay que añadir que la obra, *El Laocoonte* (publicada en 1766) de Gotthold Ephraim Lessing (1729 –1781), ubica a la pintura de paisaje en la posición más baja de la escala artística. Como vemos, en el Romanticismo, el lugar del paisajismo sigue siendo indefinido y poco apoyado por sus coetáneos neoclasicistas: "La hostilidad al paisajismo contará con portavoces durante toda la centuria [siglo XVIII]. Así, encontramos que en las teorías de Mengs, Lessing, o, aún a finales del siglo XVIII, en C. L. Fernow, a la vez que se buscan sus leyes, se desdeña con frecuencia y se criba rigurosamente la pintura de paisaje, por considerar indigente o vana sui expresión si no lleva el complemento de una acción heroica, y, más aún, por hallarse ausentes parámetros estilísticos o valores fijos en al representación. La representación artística del paisaje afecta, en sentido lato, al ánimo del espectador, pero, por así decir, su lectura no informa al entendimiento."[492]

La obra de Giovanni Battista Piranesi (Giambattista 1720 – 1778), en la que lo natural y lo histórico, el clasicismo y un cierto grado de lo pastoril, se mezclan convenientemente, es uno de los pilares de la tradición neoclásica sin que por ellos se desdeñen detalles de clara inspiración romántica. Una fuerte reglamentación geométrica y arquitectónica preside sus vistas, cual guiño a los perdidos fastos de una exquisita antigüedad, reproducidos a través de un excelente claroscuro. Sin embargo, en su trabajo el peso de los elementos constructivos es muy fuerte y el paisaje natural actúa de segundón, de *partenaire* de segunda fila.

[492] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 25.

Así pues, Piranesi, artista polifacético, y teórico, en sus excepcionales *Vedute*, y en sus visiones de las ruinas de Roma, hizo famosa la estética neoclásica que compartieran Mengs, David, y tantos otros artistas. Pero no eran paisajistas. Ni siquiera se pueden definir los trabajos de Piranesi como paisajes, como se ha dicho atrás, puesto que son representaciones más cercanas a la arquitectura, que a la reproducción de la naturaleza.

1.2.2.2. Lo *pintoresco* como preludio del Romanticismo

Lo *pintoresco* debe ser entendido como parte del fenómeno de rechazo hacia el ordenado clasicismo, cuyo exceso de reglas molestaba a un buen sector de artistas. Lo que en un principio se entendía como *pintoresco* (un paisaje al estilo delineado por Poussin y Lorraine), terminó convirtiéndose en una estética más compleja, colindante con lo sublime y lo bello, que ofrecía como característica principal la presencia de lo irregular, lo asimétrico, y el juego de texturas. De la inteligente fusión de los motivos arquitectónicos y del paisaje más naturalista, se adoptan las ruinas como parangón de lo pintoresco, a ser posible góticas, o anteriores al gótico. De la unión de lo sublime y de lo bello nacerá lo pintoresco, hermanando así dos tendencias con anterioridad enfrentadas de manera maniquea en ciertos escritos clasificatorios, como los de Burke, o Longino. Lo pintoresco genera placer, y "[...] trata de aquellos [paisajes] producidos por la irregularidad, la variación repentina, la rudeza."[493] Pérez Carreño nos extiende la información sobre lo pintoresco:

> «Pintoresco» tiene dos acepciones que se confunden en el uso del término y que le dan un peculiar aspecto. Pintoresco es, en

[493] Las palabras son de GARCÍA GABALDÓN, Jesús: "La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria" y han sido citadas por PÉREZ CARREÑO Francisca en: "La estética empirista", págs. 41 y 42 en: BOZAL Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor (col. La balsa de la Medusa nº 3), tomo I, 1987, 1ª ed., Madrid.

> primer lugar una cualidad formal, aquello que tiene que ver con la cualidad de lo pictórico. En pintura, lo que se refiere al color, la luz y la sombra, o el contraste entre ellos, en lugar de aquello referido a la línea o el dibujo. En segundo lugar, pintoresco es también aquel objeto, visión o perspectiva de la naturaleza, que merece ser pintado. Se refiere pues a lo natural, al paisaje que, en virtud de alguna cualidad, preferentemente su singularidad, su variedad o su irregularidad seduce a los sentidos. Se busca en la naturaleza aquello que, porque parece escapar a la regularidad de las leyes naturales, parece artístico y a la vez gusta en el arte lo que parece escapar a la regla, a la unidad formal y se acerca más a la naturaleza. De esta manera se relacionan en la categoría de lo pintoresco los ámbitos de la naturaleza y el arte.
>
> Senderos retorcidos, maleza, cabañas en los claros del bosque, puentes sobre riachuelos, ruinas y cascadas son los objetos preferidos por la paisajística pintoresca.[494]

El término *pintoresco* está recogido por primera vez en 1703, y en esta década comienza a ser objeto de uso. No obstante, en 1692 existía ya un vocablo supuestamente chino[495], de acepción similar: *sharawadgi*; esta palabra se empleó tanto para jardinería como para arquitectura en Europa, y se refiere al placer estético que provoca la visión del objeto, por su irregularidad, y su naturalidad, que aparenta carencia de diseño.

La palabra es citada por Sir William Temple en su obra *Essays,* dentro del ensayo titulado *Upon the Gardens of Epicurus*, publicado como se decía en 1692, si bien fue escrito hacia 1685. Sobre el extracto de la obra literaria en el que se incluye el término *sharawadgi*, arguye Lovejoy, “We must, then, I think, see in Temple’s account of the peculiarities and underlying principles of Chinese gardening the probable effective beginning (in England) of the new ideas about that art which were destined to have consequences of such unforeseen range. It will, further, be observed that the passage introduces a Chinese word to express approximately the notion of the «picturesque» -an aesthetic category distinct from both the

[494] PÉREZ CARREÑO Francisca en: “La estética...” op. cit. p. 42.
[495] Este término, *sharawadgi*, no es chino, en todo caso, sí hay que atribuirle un origen lingüístico oriental, pudiera tratarse de sánscrito.

sublime and the beautiful, in the neo-classical sense- for which no English term except the vague, and still too many ears disparaging, «romantic» was yet available."[496]

Arthur Lovejoy, el autor de la cita anterior, es especialista en paisajismo y Romanticismo, entre otras cosas, y realizó una sugestiva propuesta sobre la cercanía entre la estética china y el Romanticismo en su ensayo *The Chinese Origin of a Romanticism*, del que se ha hablado con anterioridad, y más en concreto en la introducción de esta tesis, por la polémica que suscitó su defensa de la conexión china entre Romanticismo y orientalismo. del que nos comenta Nicolson[497]: "Professor Lovejoy continued to discuss the principle of irregularity [de los jardines europeos] in his article on *chinoiserie*, in which he dealt, among other matters, with Addison's interest in the supposed Chinese principle of asymmetry -«sharawagi»- [sic] and with Sir William Temple's praise of the picturesque irregularity of Chinese art in *The Gardens of Epicurus*, published in 1695, the first protest in England against classical symmetry."[498]

[496] LOVEJOY Arthur O., op. cit. págs. 113 y 114: "Creo que debemos entonces ver en el informe de Temple sobre las peculiaridades y principios que sostienen la jardinería china, el efectivo y probable comienzo (en Inglaterra) de las nuevas ideas sobre ese arte, que estaban destinadas a tener consecuencias de alcance imprevisto. Además, se hace notar que el pasaje introduce una palabra china para expresar aproximadamente la noción de lo «pintoresco» -una categoría estética diferente de lo sublime y de lo bello, en el sentido neoclásico- para la que ningún término inglés excepto el vago, y todavía demasiado despectivo al oído, «romántico», estaba aún disponible."

[497] Según Nicolson, la obra de Sprague B. Allen, *Tides in English Taste*, prepara la estética romántica a través del orientalismo: "The «reaction against classicism,» he believed [se refiere a Allen], «began, not in the first half of the eighteenth century, but in the seventeenth century upon the gradual establishment on Indian chintz and Chinese lacquer, porcelain, and wallpaper in popular favor [...] Is it too much to say that Orientalism prepared the way for romanticism?»." Citado en, NICOLSON Marjorie Hope, op. cit. p. 24. ("La «reacción contra el clasicismo,» según creía él [se refiere a Allen], «comenzó no en la primera mitad del siglo XVIII sino en el siglo XVII mediante el establecimiento gradual de la zaraza india y de la laca china, la porcelana, y el papel de pared en el gusto popular [...] ¿Es demasiado decir que el orientalismo preparó el camino al Romanticismo?».")

[498] LOVEJOY Arthur O., op. cit. p. 118: "El Profesor Lovejoy discutió a continuación el principio de irregularidad [de los jardines europeos] en su artículo sobre *chinoiserie*, en el que se ocupa, entre otros asuntos, del interés de Addison en el supuesto principio chino de asimetría -«sharawagi»- y con la alabanza por parte de Sir William Temple's de la pintoresca irregularidad del arte chino en *El Jardín de Epicuro*, publicado en 1695: la primera protesta en Inglaterra contra la simetría clásica."

Es claro que Lovejoy hace una fuerte defensa de la traza china en la estética artística de Europa, aunque no tiene reparo en reconocer que, "There is, it is true, no reason, so far as I can recall, for supposing that the earliest practitioners of the new English style directly imitated Chinese models in detail. But they had probably all read Temple, they had certainly read Addison and Pope on gardens; in these writers they found set forth certain general aesthetic principles pertinent to garden-design, which they proceeded to carry out […]"[499] Ésto nos remite inmediatamente a la cerrazón de los occidentales frente a la pintura china, situación demostrada en los comentarios que han sido citados en este sentido en **Algunos comentarios de los europeos sobre pintura china,** en esta tesis.

También hay que aladir que sobre el orientalismo romántico, estuvo más dirigido al cercano oriente, que a China o a Japón, y que formó parte de un nutrido grupo de influencias de variado origen que tanto éxito tendrían en el romanticsmo, como comenta Said: "Es muy difícil, sin embargo, separar estas intuiciones que se tiene de Oriente, como las de Mozart, de todo el abanico de representaciones prerrománticas y románticas que dibujan Oriente como un lugar exótico. El orientalismo popular de finales del siglo XVIII y principios del XIX tuvo un éxito considerable. Pero esta moda, muy fácil de identificar en William Beckford, Byron, Thomas Moore y Goethe no se puede separar del gusto por los cuentos góticos, los idilios pseudomedievales y las visiones del esplendor y la crueldad bárbaras."[500]

El contenido del título de Temple fue el primero en catalizar la implantación de lo pintoresco en las mentes occidentales. Más tarde, Addison añade un nuevo matiz a la idea

[499] LOVEJOY Arthur O., op. cit. p. 118: "En verdad, no hay razón, hasta donde puedo recordar, para suponer que los practicantes más tempranos del nuevo estilo inglés, imitaron directamente los modelos chinos en detalle. Pero todos ellos habían leído probablemente a Temple, y por supuesto habían leído a Addison y a Pope sobre los jardines; en estos escritos encontraron enunciados ciertos principios estéticos generales, pertinentes al diseño de jardines, que procedieron a llevar a cabo [...]"

[500] SAID Edward W., *Orientalismo*, Al Quibla, col. Ensayo Ibn Jaldun, Libertarias, 1ª ed. noviembre 1990, Madrid, p. 151.

de la jardinería China, al aproximarla en espíritu a la europea, nos lo comenta Lovejoy de la siguiente manera: "Addison, however, supposed that since both had certain abstract qualities in common, they must be essentially similar –and therefore assumed that the Chinese gardeners sought and achieved the imitation of «natural wildness». This assumption long continued to be widely current; and it was partly because of it that the Chinese and English styles were so generally conceived to be essentially identical. But the «naturalness» of the Chinese garden, either in fact or intent, was subsequently denied –sometimes by its critics but also by the most zealous of its later champions. The supposition that the Chinese gardeners aimed at the reproduction of natural effects did not, at all events, rest wholly upon the authority of Addison –who probably knew nothing whatever of the matter."[501]

Quien tendría una influencia crucial en el asentamiento de la estima popular de la jardinería china, fue Sir William Chambers, ya mencionado con anterioridad, quien en un viaje a Cantón, cuando contaba dieciséis años de edad, obtuvo material para escribir su *Designs of Chinese Buildings* (1757). Pero es su romántica obra *Dissertation on Oriental Gardening,* 1772, la que nos interesa, en la que ensalza este género del arte por encima de sus rivales ingleses, y añade algo de su propia cosecha –puesto en boca de los chinos[502]. Para él, la naturaleza, a diferencia de los chinos, era algo más bien vulgar y no un espacio sagrado, que es superado en el arte.

[501] LOVEJOY Arthur O., op. cit. p. 115: "Sin embargo, Addison suponía que ya que ambos tenían ciertas cualidades abstractas en común, debían ser esencialmente similares –y por lo tanto, asumía que los jardineros chinos veían y realizaban la imitación de la «naturaleza en estado salvaje». Esta presunción se mantuvo largamente hasta llegar a ser de lo más corriente; y fue en parte por ello que los estilos chino e inglés fueran, de forma general, concebidos como esencialmente idénticos. Pero la «naturalidad» del jardín chino, tanto en la teoría como en la práctica, era posteriormente rechazada –a veces tanto por sus críticos como por los más entusiastas de sus últimos paladines. La suposición de que los jardineros chinos aspiraban a la reproducción de los efectos naturales, en todo caso, no restó del todo autoridad a Addison –quien probablemente no sabía nada en absoluto sobre la materia."
[502] Así lo sugiere Lovejoy en ibíd. p. 133.

Lo que centra la atención en este trabajo, es que Chambers explica cómo según los diversos efectos anímicos que produce el jardín chino en el paseante -efectos que el diseñador asume de su competencia y que tiene en mente previamente-, se clasifican los jardines de una u otra forma, "[...] and distinguished them «by the appellation of the pleasing, the terrible, and the surprizing [sic].»"[503] Los primeros, los *placenteros* o *rientes*, se referirían a aquellos jardines que exaltaban las virtudes estéticas y melancólicas de sus elementos, así como a la carga simbólica que llevan consigo, en especial sobre la fugacidad de la vida. Las escenas de jardinería calificadas como *sorprendentes* o *sobrenaturales* o *encantados*, incitan en el espectador sentimientos románticos, maravillosos, exaltados. Y los *terribles* u *horribles*[504], como el epíteto indica, producían una sensación de temor en el observador. Extraemos una muestra del escrito de Chambers para completar esta información:

> La naturaleza es su modelo y su objetivo es imitarla en todas sus bellas irregularidades. [...] Sus artistas distinguen tres diferentes clases de escenarios, a los que adjetivan de rientes, horribles y encantados. Esta última adjetivación responde al escenario romántico, y los chinos se sirven de varios artificios para excitar la sorpresa. [...] Las escenas de horror presentan rocas suspendidas, cavernas oscuras e impetuosas cataratas que se precipitan por todas partes desde lo alto de las montañas circundantes. Los árboles están deformados y parecen talados por la violencia de las tempestades. [...] Algunos pabellones están en ruinas, otros consumidos a medias por el fuego, y ciertas chizas raquíticas esparcidas por las montañas, parecen indicar a la vez la existencia y la miseria de los habitantes. A estos escenarios suelen suceder otros rientes. Los artistas chinos saben con qué fuerza el espíritu queda afectado por los contrastes y nunca dejan de presentar estas transiciones súbitas, con sorprendente oposición de formas, colores y sombras.[505]

[503] LOVEJOY Arthur O., op. cit. p. 129: "[...] y los distinguía «por la denominación de el placentero, el terrible, y el sorprendente.»"
[504] El uso de uno o de otro adjetivo depende del traductor que vierte las palabras originales en inglés, al español, por eso se han incluido varios vocablos, ya que se han manejado distintas versiones.
[505] *Viaje por la China imperial*, op. cit. págs. 119 a 121.

La jardinería europea no sólo estaría influenciada por Chambers, las ideas naturalistas de los paisajistas ingleses cobrarían relevancia, impulsando los espacios abiertos y no cercados del paisaje pintoresco, y de la ruinas clásicas observadas en el *Grand Tour*. Este cambio en la concepción del recinto cerrado a abierto en el jardín, sería crucial: "As we have seen, the first step in the development of natural gardening was accomplished when the destruction of the garden wall and the adoption of the sunken fence opened up the countryside. Once the wall was down, it was no longer possible to ignore the strange and untidy landscape to be seen beyond it. The second step, then, was to create out of Nature in the raw state something pleasant to look at and to live with. This was done by studying the idealizations of Nature in the canvases of the Italian landscape painters and adapting their methods of composition to the medium of garden design."[506]

En oriente, la costumbre de catalogar las artes, los artistas, y todo esfuerzo artístico humano por parte de los chinos, se hizo extensible a la jardinería, como acaba de verse. Pero no sólo se hallan similitudes entre las palabras descritas, tanto en la pintura como en la jardinería china: también recuerdan en grado sumo a los conceptos de *pintoresco*, *bello*, y *sublime*, del mundo romántico. Convendría preguntarse qué clase de fuentes tuvo a la mano Chambers para saber que los orientales empleaban tal sistema de catalogación; dudo que se trataba de fuentes originales puesto que Chambers no manejaba el chino. Pudiera deberse a la información comentada por un oriental con dominio del inglés, en cualquier caso supone entrar en el terreno de las conjeturas. Lo que sí es evidente es la conexión entre estas ideas

[506] NOYES Russell, op. cit. págs. 16 y 17: "Como hemos visto, el primer paso en el desarrollo de la jardinería natural fue alcanzado cuando la destrucción del muro del jardín, y la adopción de la valla hundida, mostró el campo. Una vez que el muro cayó, ya no era posible ignorar el paisaje extraño y desordenado que se veía más allá de él. El segundo paso, era entonces crear fuera de la Naturaleza en estado puro, algo agradable de mirar y con lo que vivir. Esto se hizo estudiando las idealizaciones de la Naturaleza en los cuadros de los pintores italianos de paisaje, y adaptando sus métodos de composición al medio del diseño de jardines."

del jardín chino, y las características de las pinturas que cita Jing Hao, en *Bifa ji (qi)* (siglo X) o *Notas sobre el método del pincel*:

> Again, there are in painting the following categories: the *divine*, the *sublime* (or *mysterious*), the *marvellous*, and the *skilful*. In the class of the *divine*, there appears no trace of human effort; hands spontaneously produce natural form. In the *sublime*, an artist first fathoms the universe and the nature and circumstances of all things. Then in a style appropriate to the subject, the forms flow spontaneously from his brush. In the *marvellous* there is an unusual and unexpected representation which may be contrary to the real scenery or object, and yet possess the truth. This is owing to the master of the brush without thought. By *skilful* is meant an artist cuts out and pieces together fragments of beauty and welds them into the pretence of a masterpiece. His style is forced, and the spirit and form are highly exaggerated. This is owing to the poverty of inner reality and to the excess of outward form.[507]

Con el correr de los años, es el reverendo William Gilpin (1724 - 1804), quien da lugar junto a otros coetáneos a lo que se conoce como *la estética de lo pintoresco*, que dejó reseñado en sus numerosas obras escritas. El reverendo era un artista aficionado educado en Oxford, que influyó decisivamente con sus teorías artísticas, publicadas en sus *Picturesque Tours*, donde hace partícipe al público de la belleza de la Inglaterra rural, promocionando el viaje turístico y la estética pintoresca. Para él, *picturesque* significaba "expressive of that peculiar kind of beauty which is agreeable in a picture". La variedad y la rudeza formaron parte intrínseca de esta nueva categoría, que se añadía de forma perpetua a las de *sublime* y *bello* mencionadas por Burke.

[507] SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, op. cit. p. 104: “Además, se dan en pintura las siguientes categorías: la *divina*, la *sublime* (o misteriosa), la *maravillosa,* y la *hábil*. En la clase *divina*, no aparecen huellas de esfuerzo humano; las manos producen espontáneamente las formas naturales. En la *sublime*, el artista primero comprende el universo y la naturaleza, y las circunstancias de todas las cosas. Después, en un estilo apropiado al tema, las formas fluyen espontáneamente de su pincel. En la *maravillosa*, hay una representación inusual e inesperada que puede ser contraria al auténtico paisaje o sujeto, pero que todavía posee veracidad. Esto es debido a la pobreza de la realidad interior y al exceso de la forma exterior.” Este texto está mencionado en otros escritos sobre arte chino, y la versión en castellano se encuentra en la obra de LIN Yutang, op. cit.

Sobre el alcance de sus publicaciones, nos dice Michael Rosenthal: "Gilpin made his tours at the British Isles in the 1760s and 1770s. He circulated manuscript accounts of them, which his friends encouraged him to publish. The books were immediately successful, catalyzing, as it were, a taste for mountainous, rugged, or dramatic wooded scenery such as might be found in walls […]"[508] Sus obras fueron publicadas en 1792, *Tree Essays on the Picturesque*, y en 1794: *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*.

El reverendo William Gilpin contribuyó a educar el gusto popular en cuestión de paisajes a través de estos escritos; era amigo de los paseos por la naturaleza, que realmente amaba, y se preocupó de analizar las pinturas de esta clase y de dotarlas de un apelativo que englobara cuanto buscaba en un buen paisaje: la *belleza pintoresca* (*picturesque beauty*), donde los cambios y las rugosidades de la escena le conferían a la obra un estadio intermedio entre lo bello y lo sublime. Nos dice Kathleen Nicholson: "Nature, following Gilpin, existed, as a result of the viewer's improvements to it; it coalesced in the viewer's mind or was articulated in conversation or on the sketching pad. In effect, Gilpin moved away from the actual phenomenon of nature into the controlled realm of art, as the term *picturesque* («as in pictures») indicates."[509]

[508] AAVV, *Glorious Nature. British Landscape Painting 1750 – 1850,* Catálogo, Zwemmer, London 1993, p. 14: "Gilpin hizo sus viajes a las Islas Británicas en las décadas de 1760 y 1770. Él hizo circular informes manuscritos sobre ellos, y sus amigos le encomendaron que los publicara. Los libros fueron inmediatamente exitosos, catalizando, tal como ocurrió, un gusto por lo montañoso, lo rugoso, o las imágenes dramáticas arboladas, como las que podían ser encontradas en las barreras montañosas."

[509] Ibíd. p. 34: "La naturaleza, siguiendo a Gilpin, existía como resultado de las mejoras del observador sobre ella; eran unidas en la mente del espectador, o articuladas durante una conversación, o en la libreta de bocetos. En efecto, Gilpin se aleja del fenómeno concreto de la naturaleza y se adentra en la esfera controlada del arte, tal y como indica el término *pintoresco* («como en pinturas»)."

Pero a Gilpin no se debe solamente la inclusión fija del término *pintoresco*, también se le atribuye la culminación del proceso de gestación del Romanticismo. Con su teoría, abre las puertas por completo a la estética de lo sublime: "Gilpin, como Cozens, tiñe su reflexión sobre el paisaje pintoresco de contenido filosófico y de ideas estéticas. Desde este punto de vista su diferenciación entre lo Bello –el objeto en su estado natural- y lo Pintoresco –el objeto ilustrado por la pintura-, caracterizado lo primero por la idea de claridad y lisura y lo pintoresco por la rudeza, cobran una gran significación, pues añaden a la estética de lo pintoresco el contenido romántico sin el cual es imposible su comprensión. [...] La alabanza de Gilpin a los fuertes contrastes introduce en el paisaje el tema del dramatismo de naturaleza esencialmente romántica. [...] El paisaje se convierte así en una expresión del estado de ánimo –con frecuencia exaltado- del autor [...]"[510]

Para terminar con Gilpin, acudamos a él para leer en sus propias palabras, un poco de la teoría estética que asentó: "En la *pintura de paisajes*, los objetos *lisos* no darían lugar a una composición. ¿Qué composición podría resultar en un paisaje de montaña del contorno de una loma lisa avanzando por un lado, cortada por una loma lisa en el otro, quizá con una llanura lisa en el centro y una montaña lisa a lo lejos? La propia idea desagrada. La composición pintoresca consiste en unir en un todo una variedad de partes; y estas partes sólo se pueden obtener de objetos rudos. Si las montañas lisas y las llanuras se rompieran con diferentes objetos, la composición sería mejor, suponiendo que las líneas maestras lo fueran antes."[511]

Lo pintoresco estuvo abanderado, además del famoso William Gilpin (llamado *the founder and master of the picturesque*), por Richard Payne Knight (autor de *The Landscape,*

[510] Palabras de Francisco Calvo Serraller y Ángel González García en, *Ilustración y Romanticismo*, op. cit. p. 121.
[511] *Ilustración y Romanticismo*, op. cit. p. 124.

A Didactic Poem in Three Books. Addressed to Uvedale Price, Esq. 1794, o *El paisaje, un poema didáctico en tres libros*. Dirigido a Uvedale Price, Esq.), y Uvedale Price (escribe *Essay on the Picturesque* publicado en 1794, o *Ensayo sobre lo pintoresco),* amigo de Wordsworth. El primero, dejó escrito su conocido ensayo: *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Pictureque Travel; On Sketching Landscape* (1792 ó, *Tres ensayos: sobre la belleza pintoresca; sobre el viaje pintoresco; sobre el dibujo de paisaje*), posterior a otras obras que ya anunciaban sus intenciones estéticas, centrando sus ideas en la noción de *roughness* (rugosidad, aspereza) como clave de lo pintoresco, así como lo irregular. Para estos autores, la relación entre la pintura de paisaje y la jardinería era muy estrecha.

No podríamos cerrar este capítulo sin hablar de una figura capital del periodo prerromántico, cuya producción pendulaba entre lo clásico y lo romántico, defensor de lo pintoresco, y figura clave de la literatura de paisaje: Alexander Cozens (1717 – 1786). Era el padre de John Robert Cozens (1752-1797), otro gran paisajista. Su sistema de trabajo en base a un boceto, partiendo casi de la abstracción, explicado en su obra póstuma *A New Method of Landscape, A New Method of assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, es una de las grandes sorpresas de este periodo artístico, cuyo contenido en relación a la estética oriental ha sido comentado en la sección sobre **la técnica** (**2.4.6.1.La técnica y la pincelada**), en la **segunda parte** de esta tesis.

Sus sugestivas directrices influyeron en no pocos artistas de la época, y con él se abre camino a la separación del modelo estricto de la realidad como ejemplo a copiar. Al parecer el sistema fue ideado cuando Cozens, enseñando dibujo en Eton, se fijó que manchas casuales en una hoja de papel estimulaban la imaginación de sus alumnos. Su metodología para pintar paisajes es muy interesante: sugiere que se cierren los ojos y se proyecte la imagen interior en esta posición, para que el trabajo sea casual y fresco,

olvidando la copia fiel de la realidad, y para que de la mancha resultante se sustraigan las formas propias de este género, aun cuando sus resultados particulares sigan siendo poco modernos y enlacen con el estilo tradicional. Su paleta de color es extrañamente fría, lo que puede obedecer al poco uso que hiciera del verde durante sus años de juventud, color que Burke consideraba impropio de lo sublime, y que puede ser la razón por la que era evitado por el artista británico. El artista retomaría el verde en sus años finales.

A Cozens se le considera representante del paisaje británico idealizado, y es seguidor de la línea de Salvator Rosa, Claude Lorrain, y Poussin, pero da un paso definitivo hacia delante al dar una importancia extrema a la imaginación en la obra paisajística; su otro título relacionado con paisajes, anterior al famoso método, es *Essay to Facilitate the Inventing of Landskips, intended for Students in Art* (1759). Cozens, al igual que Gilpin, estaba familiarizado con la teoría de Burke, como la mayoría de los artistas de su época, y es probable que ésta sea una de las razones por las que su obra posee características muy cercanas a la estética romántica.

Cozens era gran amigo de Beckford, y de su estilo se ha dicho que "Beckford and Cozens shared a passion for nature heightened by the imagination; they wanted art to excite their sense of wonder. It is interesting to note that Cozens' wash-drawings in the Royal Academy exhibition of 1770 were singled out for approval by Horace Walpole, author of the *Castle of Otranto* and one of the pioneers of the «Gothic Taste». Cozens may be seen as one of those curious transitional figures, in whom the classical taste, by a subtle variation, becomes an enthusiasm for the strange, the awe-inspiring, what was called in different contexts the Gothic or sublime."[512]

[512] COZENS Alexander, *A New Method of Landscape,* Paddington, Masterpieces of the Illustrated Book, England 1977, p. IX: "Beckford y Cozens compartían una pasión por la naturaleza, exaltada por

Para acabar con Cozens, hemos seleccionado un breve extracto de su tratado, a modo de pincelada de lo que en él hay inscrito: "Composing landscape by invention, is not the art of imitating individual nature; it is more; it is forming artificial representations of landscape on the general principles of nature, founded in unity of character, which is true simplicity; concentring in each individual composition the beauties, which judicious imitation would select from these which are dispersed in nature."[513]

La postura de Cozens, así como la de otros artistas y teóricos ingleses, ya se venía fraguando tiempo atrás con el desarrollo del movimiento naturalista inglés -como reacción ante el hieratismo formal de lo clásico-, que afectaba especialmente a los jardines, y se hacía notar en las opiniones de Cooper (tercer conde de Shaftesbury), quien dijo en una obra suya de 1709 (publicada en 1711): "I shall no longer resist the passion in me for things of a *natural* kind; where neither *Art*, nor the *Conceit* or *Caprice* of Man has spoiled their genuine *Order*... Even the rude *Rocks*, the mossy *Caverns*, the irregular unwrought *Grottoes*, and broken *Falls* of Waters, with all the horrid Graces of the *Wilderness* itself, as representing NATURE more, will be the more engaging, and appear with the magnificence beyond the formal Mockery of princely Gardens."[514]

---

la imaginación; ellos querían el arte para excitar su sentido de lo maravilloso. Es interesante ver que los dibujos a la aguada de Cozens en la exposición de la Royal Academy de 1770, fueron seleccionados para su aprobación por Horace Walpole, autor de *Castle of Otranto*, y uno de los pioneros del «gusto gótico». Cozens puede ser visto como una de esas curiosas figuras de transición, en el que el gusto clásico, por una variación sutil, se convierte en un entusiasmo por lo extraño, lo impresionante, lo que era llamado en diferentes contextos lo gótico o lo sublime."

[513] COZENS Alexander, op. cit. p. 2: "Componer un paisaje por invención, no es el arte de imitar la naturaleza individual; es mucho más; se trata de formar representaciones artificiales de paisajes, basados en los principios generales de la naturaleza, fundados en la unidad de carácter, que es la auténtica simplicidad; concentrando en cada composición individual las bellezas, que la juiciosa imitación seleccionaría entre aquéllas que están dispersas en la naturaleza."

[514] Citado por NOYES Russell, op. cit. p. 5: "No resistiré más la pasión que hay en mí por las cosas de una clase *natural*; donde ni el *Arte*, ni la *Vanidad* ni el *Capricho* del Hombre ha estropeado su *Orden* genuino... Aún las rudas *Rocas*, las *Cavernas* cubiertas de musgo, las *Grutas* irregulares sin forjar, y las *Caídas* quebradas de las Aguas, con todas las horribles Gracias de la *Soledad* en sí misma,

El periodo prerromántico estuvo caracterizado por la inconsistencia del gusto, es decir, por la heterogeneidad de ideas que pululaba entre la sociedad, en función de la clase social, y de otros aspectos, haciendo que no existiera una sola directriz estética en el arte. Por ejemplo, en la literatura británica relativa a la pintura de paisaje se dieron divergencia de opiniones, como atestigua William Craig.[515] Se publicó en Inglaterra en 1793 una revista tipo manual, de autor desconocido, sobre el paisaje: *The Landscape Magazine*, en la que "The idea that nature is not a static set of objects but a state of constant change is intimated in *The Landscape Magazine*. The author recommended enlivening compositions «by the most pleasing representations of *animated* nature. The roaring waterfall and the streaming cascade, the play of waves, the dashing of the spray, the mist rising from the agitated elements here attract us». "[516]

Mientras tales influencias se perpetuaban, el movimiento romántico que se avecinaba ya traía consigo la fuerza de la crítica frente a este paisaje vernáculo, encantador, carente de la fuerza de las emociones que tanto estimulaba a los románticos. Füssli fue uno de los primeros detractores del paisaje galante y clásico, pues lo consideraba un mero ejercicio de topografía carente de toda imaginación, y sujeto a reglas, sometido al imperio de la realidad, como se nos comenta en estas palabras: "Heinrich Fuseli wrote at the beginning of the nineteenth century that topography was the norm to be dismissed: it was «the tame

---

puesto que representan más a la NATURALEZA, serán más atractivas, y aparecen con magnificencia, más allá del Simulacro de los Jardines principescos." Más tarde, Pope y Addison dejaron constancia escrita de su interés por la naturalidad de los escenarios de los jardines (Addison en *Spectator* 414, y Pope en su *Essay on Verdant Culture*, en *Guardian* 173), y en su *Epistle to Burlington* en 1731 sobre jardinería.

[515] Palabras de Kathleen Nicholson en: AAVV, *Glorious Nature…* op. cit. p. 35 a 36.

[516] Ibíd. p. 37: "La idea de que la naturaleza no es un fondo estático de objetos sino un estado en cambio constante, es anunciado en *The Landscape Magazine*. El autor recomendaba alegres composiciones «mediante las más agradables representaciones de la naturaleza *animada*. Aquí, nos atrae la catarata rugiente y la cascada fluida, el juego de las olas, el choque de la espuma, la niebla emergiendo de los agitados elementos.»"

delineation of a given spot…» the topographical view, Fuseli continued, could only delight the antiquary, the traveler, or the owners or inhabitants of a place."[517]

En la misma línea que Füssli, se nos comenta que en el siglo XVIII, "Ese compromiso buscado entre la imitación de una naturaleza «primigenia» y la mezcla de modelos de representación establecidos y motivos sacados de la literatura, ilustra, en una de sus formas, la fiesta culta de las emociones propia del gusto sentimental. Ciertamente, el paisaje adquiere una condición significante e intelectual que sirve, por así decir, a la educación del sentimiento. Un componente importante en esta apreciación es, desde luego, la crítica de la civilización urbana que formulan quienes elogian la idílica experiencia de la naturaleza."[518]

Ya en 1774 el teórico Sulzer daba una imagen muy positiva de la naturaleza en su *Teoría general de las bellas artes* "[...] argumenta que la pintura de paisaje favorece la felicidad del hombre y el bien común, al aproximar al individuo a una existencia ética bajo el modelo de la naturaleza, que nutre el entendimiento y el alma de principios y sentimientos altruistas. Puesto que Sulzer entiende y repite que la naturaleza es imagen de la gracia divina, lo que puede entenderse como interés didáctico consiste muchas veces en la búsqueda de operatividad moral de la pintura de paisaje, más allá de una alegoría específica."[519]

En 1786 se publica la obra de Cozens. Igualmente, en 1800 el francés Pierre-Henri Valenciennes publica *Elementos de perspectiva*, donde expone sus conocimientos de

[517] *Landscape Drawings…* op. cit. p. 22: "Heinrich Fusseli escribió al comienzo del siglo XIX que la topografía era la norma a descartar: era «la domesticada delineación de un sitio dado ...» la visión topográfica, continuaba Fusseli, sólo podía deleitar al anticuario, al viajero, o a los propietarios o habitantes de un lugar."
[518] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 27.
[519] Ibíd. p. 28.

paisajista y de la correcta consecución de esta clase de pintura. Más adelante, en 1811, llega al público *Sobre pintura de paisaje*, obra de Philipp Hackert, muy centrado en la copia fiel y clásica de la realidad. Así abordamos el siglo XIX donde "El ideal de belleza se encarna no en soluciones modélicas, sino en la naturaleza misma y en las formas de aproximación a ella, en su original experiencia, lo que, indudablemente, potencia la capacidad expresiva del paisaje y la importancia de su cultivo. Se intuye una, digamos, «ciencia del paisajismo»."[520]

Noyes explica muy bien cómo se gesta el cambio de pensamiento en Inglaterra hacia la vivencia del paisaje, no sólo en el campo del arte sino en la vida en general, unos cien años antes de la irrupción del genio poético de Wordsworth: cuatro pilares cimentarán la afición inglesa al paisajismo: la jardinería (L*e jardin anglais*), los viajes (el *Grand Tour*), la pintura, y la poesía, todos reunidos en lo que se consideraría *el arte del paisaje*. Además, esta mezcla de artes relativas al paisaje afectó a la formación de los artistas que, de igual manera, combinaban diferentes facetas del paisajismo, por ejemplo: Pope era no sólo poeta, sino también un experto jardinero, y los poetas Thomson y Dyer, eran consumados viajeros y nobles pintores de paisaje. Ya no queda mas que entrar de lleno en el Romanticismo.

1.2.2.3. Características de la pintura romántica de paisaje

En esta ocasión, vamos a comenzar el capítulo con una serie de sentencias o de máximas sobre el Romanticismo, por parte de diferentes autores:

> *Fue el paisaje el género pictórico más halagado en la época del Romanticismo, y, si no el más cultivado, sí ciertamente el más vigoroso del siglo XIX.*[521]

[520] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 34.
[521] Ibíd. p. 11.

El paisaje es un estado de conciencia.[522]

Ser romántico es dar a lo cotidiano un sentido elevado, a lo conocido la dignidad de lo desconocido, a lo finito el brillo de lo infinito.[523]

El Romanticismo es una convicción que concierne a la naturaleza espiritual del arte. Los asuntos del espíritu constituyen su tema, su contenido y su preocupación.[524]

La relación entre hombres y Naturaleza no es diáfana, sino misteriosa.[525]

Todas estas frases están mostrándonos un avance de lo que es el paisaje romántico y el sentir del Romanticismo, de lo que conlleva. Sobre estos conceptos vamos a trabajar en breve, pero lo primero de todo vamos a revisar de un breve plumazo la aparición del término romántico.

> El término *romántico* ya había aparecido a fines del siglo XVII en la literatura inglesa y su empleo con una carga poetológica puede advertirse durante toda la centuria ilustrada, bien sea para indicar algo parecido a «novelero» por extravagante, bien, en un sentido positivo, como símil de lo que en la naturaleza o en la creación artística se muestra atractivo como objeto del sentimiento por su apariencia irreal, fantástica o sorprendente. Con todo, lo *romántico* adquiere su fundamentación como concepto estético a fines de siglo, al ser definido en la teoría artística de Friedrich Schlegel, Novalis y otros pensadores del llamado círculo de Jena[526] para que sirviera de designación a lo que determina, según sus reflexiones, el arte nuevo.[527]

---

[522] Palabras de Lord Byron, citado en LÓPEZ Julio, *La música de la modernidad: de Beethoven a Xenakis,* colección Palabra Plástica, nº 4, Anthropos editorial del Hombre, Barcelona 1984, p. 42.
[523] Palabras de Novalis, citado en HUYGHE René, *El arte y el hombre*, tomo III, editorial Planeta S.A., Barcelona, 1977, p. 295.
[524] TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. p. 225.
[525] ARGULLOL Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino (col. Destinolibro nº 346), feb. 1994, 1ª ed., Barcelona, p. 134.
[526] El "Círculo de Jena" engloba lo que se conoce como el romanticismo temprano (*Frühromantik*), y que se desarrolla a través de la acción de los Schlegel (August Wilhelm y Carolina) y sus juveniles amistades: el hermano de Schlegel, Friedrich, Schleiermacher, Tieck, Schelling, Novalis, etc. El círculo también se refiere a la Universidad de Jena, donde coinciden en el tiempo Schiller, Hegel, Goethe, Fichte, Hölderlin, Schelling, Humboldt, Tieck, von Arnim, y Brentano.
[527] ARNALDO Javier: "El movimiento romántico", en: BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de...* op. cit. p. 201.

Como adelanta Arnaldo, el término "romántico" tal y como lo conocemos, fue defendido y aplicado por Friedrich Schlegel al arte de su tiempo que tenía ciertas peculiaridades, a través de las publicaciones periódicas de la revista *Athenaeum*, donde ya en en el segundo número de 1798 se defiende la "poesía romántica". Pero ¿qué hay del "paisaje romántico"? Por que hemos visto que hasta entonces, el paisaje era un género desprestigiado, y se ha señalado la propaganda negativa que el neoclasicismo hacía sobre él. Lo que ocurre es que "The landscape idea emerged as a dimension of European elite consciousness at an identifiable period in the evolution of European societies: it was refined and elaborated over a long period during which it expressed and supported a range of political, social and moral assumptions and became accepted as a significant aspect of taste."[528]

Según Argullol, "[...] la autonomización total del paisaje respecto al protagonismo humano no se da hasta la pintura del Romanticismo. La mente romántica está tan insaciablemente –y tan infructuosamente- anhelante de alcanzar la totalidad y la unicidad que erige al *Espíritu de la Naturaleza* en el genuino representante estético de su ansia: ésta es la razón de que el paisaje, cada vez más importante desde la crisis renacentista, se

[528] COSGROVE Denis E., op. cit. p. 1: "La idea de paisaje surgió como una dimensión de la conciencia de la élite europea en un periodo identificable en la evolución de las sociedades europeas: se fue refinando y elaborando durante un largo periodo en el cual expresaba y apoyaba una clase de supuestos sociales y morales, y llegó a ser aceptada como un aspecto significativo del buen gusto." Este cambio, se debe en parte a la labor de un teórico algo anterior al Romanticismo: nos referimos a Rousseau (1712 – 1778), quien también tuvo que ver en el desarrollo de las ideas románticas: "El pensamiento de Jean-Jacques Rousseau fue uno de los detonantes en al formación del gusto sentimental que se ocupaba asiduamente del asunto de la naturaleza que se escapaba al control de la civilización. Nos referimos al impulso crítico de la filosofía rousseauniana contra los ideales de la civilización, a su pesimismo ante lo que habían llegado a conformar los ideales de la cultura." (ARNALDO Javier, *Caspar David…* op. cit. p. 50). El dió a la sociedad una nueva guía sobre la vivencia de los sentimientos humanos, y de la belleza de la naturaleza. También se puede rastrear en su obra la idea de la "iluminación" ("illumination", o "terrible flash") repentina, que parece preconizar el futuro concepto de "inspiración" en los románticos. Como ellos, sentía la presencia divina básicamente a través de la naturaleza, sobretodo en aquellos parajes no hollados por el hombre, como en las montañas o en los bosques intrincados.

constituya en la principal manifestación de la pintura romántica."[529] Además, "While there had always been a special relationship of this kind between the observing subject and the perceived landscape, it was not until the Romanticism that the relationship itself became an object of speculation and the actual subject of such painting. The Romantic artist, having outgrown the traditional range of subject matter, no longer looked at his landscape with the eyes of an innocent; hi saw in it his inner self."[530]

Y algo tiene que ver en este cambio, la separación del artista romántico de las directrices impuestas por la academia, y la consideración de su nueva posición como una actitud valiente: "Symptomatic of the eventual split between landscape practice and Academic practice is the amount of emphasis given in the biographies of landscape painters to the artist's struggle to become versed in «the art of seeing nature», as Reynolds would call it. in these biographies landscape practice becomes heroic and the accounts of artists painting out of doors take on mythic qualities."[531]

Pero hay más detrás de este fenómeno paisajístico que se da en el Romanticismo, porque el paisaje en este periodo va a tener un componente espiritual decisivo, que es lo que lo aúpa definitivamente hasta alcanzar una ubicación artística nunca soñada: "El nuevo lugar que ocupaba el paisaje en el arte era, claro está, el resultado del culto a la naturaleza que se

[529] ARGULLOL Rafael, op. cit. p. 56.
[530] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 23: "Aunque ha habido siempre una relación especial de este tipo, entre el sujeto observador y el paisaje percibido, no fue hasta el Romanticismo cuando esta relación se volvió en sí misma un objeto de especulación, y el tema auténtico de semejante pintura. El artista romántico, habiendo ampliado más el rango tradicional de motivos, ya no miraba más a su paisaje con los ojos de un inocente; veía en él a su yo interior."
[531] BERMINGHAM Ann, "Reading Constable", en PUGH Simon ed., *Reading Landscape. Country-City-Capital,* Manchester University Press, Cultural Politics Collection, Manchester and New York 1990, p. 100: "El gran énfasis dado en las biografías de pintores de paisaje a la lucha del artista por hacerse versado en «el arte de ver la naturaleza», como Reynolds lo llamaría, es sintomático de la escisión entre la práctica del paisaje y la práctica académica. En estas biografías, la práctica del paisaje se convierte en heroica, y las relaciones de artistas pintando al aire libre, adquieren cualidades míticas."

había puesto de moda con Rousseau y todavía continuaba estándolo [...] Los románticos creían que las formas más simples de la naturaleza podrían hablarnos directamente, podrían expresar sentimientos e ideas sin necesidad de que interviniera la cultura; soñaban con crear por medio del paisaje un arte que fuera al mismo tiempo personal y objetivo, una expresión inmediata, original y universalmente inteligible, un lenguaje que no fuera discursivo, sino evocativo."[532]

Por supuesto, tenemos un amplio abanico de adjetivos y de terminologías aplicados al arte romántico, que se han convertido en los clichés definitorios de este periodo artístico, de los que veremos los más trascendentales con algo más de rigor. Estos calificativos son: imaginativo, poético, espiritual, natural, ético, trasgresor, melancólico, individualista, subjetivo, raro, existencialista, heterogéneo, pintoresco, *Revival* gótico, *fatum* o destino, *pathos*, tenebroso, muerte, trágico.[533] Nicolás Ortega Cantero define así el vínculo del romántico con la naturaleza: "El entendimiento romántico de la naturaleza y el paisaje se apoya en tres rasgos principales. De un lado, el deseo de regresar a un tiempo original que no coarte la sensibilidad y la pasión, a un tiempo primigenio que se identifica con lo natural. Es el tiempo anterior, sensible y pasional, que la civilización y la historia degradan. Se busca así la naturalidad, que es rechazo y crítica de la civilización y de la historia, y esa búsqueda se manifiesta tanto en el acercamiento directo a la naturaleza y al paisaje, como en el interés por sociedades y culturas alejadas de la civilización y de la historia recientes."[534]

[532] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 68.
[533] Bozal nos habla no ya de los calificativos, sino de las bases filosóficas del Romanticismo: "Racionalismo insuficiente, clasicismo y posible, humanismo burgués, *Sturm und Drang* y, por supuesto, criticismo de raíces kantianas: tales fueron seguramente las fuentes principales de las que habría de beber la cultura alemana de la época romántica e idealista.", en BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de...* op. cit. p. 208.
[534] HERMOSILLA Mª Ángeles et alt (editores), op. cit. p. 117.

En el Romanticismo confluyen una serie de fenómenos estéticos, plásticos, y creativos muy curiosos; es una amalgama de tendencias[535] y de influencias de toda clase: el inconsciente y lo irracional como fuente creativa, la trasgresión de las reglas y del autocontrol en favor de una libertad sin barreras -siendo esto el punto de apoyo del individualismo artístico-, de *revivals* como el del gótico y el medieval, de exaltación de los sentimientos "oscuros" como el miedo o incluso el terror. También se produce la ascensión de la naturaleza como catalizador sentimental, en el que lo bizarro y lo pintoresco se fusionan en uno, y donde se da cabida a la cualidad de lo mórbido, junto a la famosa melancolía romántica; además, se da literatura suficiente para definir no sólo lo que es el Romanticismo, sino también la nueva situación de la pintura de paisaje.[536]

Otros han definido lo romántico así: "El Romanticismo es el individualismo en la literatura y en el arte. Otorga a cada cual el derecho a escribir, pintar, componer según su propia inspiración y gusto. El Romanticismo es una necesidad de libertad y su exigencia en todos los aspectos de la vida, incluidas la poesía y el arte."[537] La libertad que busca el romántico tiene igualmente su vinculación con el concepto de imitación, que vemos reflejado en las palabras de Friedrich Schlegel: "La auténtica imitación no es reproducción artificial de la forma externa, o la supremacía que ejerce lo grande y fuerte sobre ánimos escuálidos, sino la apropiación del espíritu, de lo verdadero, lo bello y lo bueno en el amor, la

[535] Piénsese en el gran eclecticismo que supone que en el Romanticismo convivan figuras como Friedrich, Blake, Constable, Turner, o Goya, tan diferentes unos de otros y considerados igualmente románticos. Se puede ampliar esta opinión en los comentarios de Werner Hofmann, en: *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos.* Werner Hofmann director científico, AAVV, catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid, 1992, Madrid, p. 23.

[536] Hacia 1800 parece gestarse un auténtico avance en la defensa escrita de la pintura de paisaje, por parte de Johan Heinse, y de Jacob Hackert (a título póstumo). No son mas que dos ejemplos de lo mucho que se escribió sobre el tema, desde que Cozens dejara una profunda huella con su tratado sobre paisajismo en el ánimo estético de los europeos.

[537] TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. p. 226.

comprensión y la fuerza activa: la apropiación de la libertad. Sin esencia propia, sin autonomía interior, no es posible esa imitación."[538]

Pero esta libertad, y este individualismo responde no sólo a la necesidad de separarse de las cadenas de la reglamentación, y de la rectitud de lo clásico: el artista romántico quiere ser individual dentro de lo universal, quiere sentirse parte de algo superior, a lo que aspira, y que le está esperando en lo natural. Por ello, "El hombre no permanece al margen de todo lo demás, no está separado del resto del mundo; el hombre participa de las correspondencias universales. Se produce así, en palabras de Didier, «una continuidad, una correspondencia entre el universo y la conciencia». La analogía relaciona lo exterior y lo interior: al representar la naturaleza o el paisaje, el romántico se representa también a sí mismo. La imagen que ofrece de la naturaleza o del paisaje es al tiempo su propia imagen."[539]

Parece que lo más oportuno para delimitar con rectitud en qué consiste este estilo artístico, es que busquemos también las opiniones de aquellos que se vieron inmersos en el fenómeno, como Novalis: "Cuando confiero al tópico una significación elevada, a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo corriente el mérito de lo insólito, a lo finito el aspecto de lo infinito, estoy romantizando."[540]

Además, se puede decir que la obra de arte romántica se halla entre la realidad y el mundo interior del artista, ya que éste es el verdadero protagonista del movimiento artístico, y en consecuencia obliga al observador a contactar con esa dimensión nueva y hasta

[538] Palabras citadas por HERNÁNDEZ-PACHECO en op. cit. págs. 210 y 211.
[539] Nicolás Ortega Cantero en HERMOSILLA Mª Ángeles et alt (editores), op. cit. p. 118.
[540] Citado por Honour en HONOUR Hugh, *El Romanticismo,* Alianza ed. (col. Alianza Forma nº 20), 5ª ed. 1994 (1ª ed. 1981), Madrid, p. 75.

extraña que puede ser el cuadro del artista, navegando por mares desconocidos en ese ejercicio de intelección e introspección hacia la pintura, y hacia el interior de su autor. Este aspecto es de capital importancia porque supone, por vez primera, un resquebrajamiento de la clásica relación artista-espectador, de ese dar y tomar predigerido y elaborado en claves más o menos conocidas por el público culto y no tan culto, que se venía dando desde siempre. Incluso la técnica se ve afectada por este giro en la visión artística, que antepone expresión a calidad técnica en algunos casos.

Cuando Lovejoy habla del Romanticismo, explicita un error importante que, según él, cometen algunos estudiosos al hablar de este movimiento: están empeñados en que éste fue básicamente "mundano", cuando esta connotación está totalmente alejada de la realidad histórica del Romanticismo, puesto sus parámetros eran, sobretodo, espirituales. Lo que está claro para Lovejoy acerca del origen del Romanticismo es que, "[...] was conceived by those writers as a rediscovery and revival, for better or worse, of characteristically Christian modes of thought and feeling, of a mystical and otherworldly type of religion, and a sense of the inner moral struggle as the distinctive fact in human experience –such as had been for a century alien to the dominant tendencies in «polite» literature. The new movement was, almost from the first, a revolt against what was conceived to be paganism in religion and ethics as definitely as against classicism in art."[541]

[541] LOVEJOY Arthur O., op. cit. págs. 247 y 248: "[...] fue concebido por aquellos escritores como un redescubrimiento y un resurgimiento, para bien o para mal, de los modos característicamente cristianos de pensamiento y sentimiento, de un tipo de religión mística y alejada del mundo, y un sentido de la lucha moral interior como un hecho distintivo en la experiencia humana –así como había sido ajeno a las tendencias dominantes en la literatura «educada» por un siglo. El nuevo movimiento fue, casi desde el principio, una revuelta contra lo que era considerado como paganismo en la religión y en la ética, y definitivamente contra el arte clásico." Estas ideas también se aprecian en Schleiermacher (*Reden*, 1799).

Igualmente sabemos de la importancia que el sentimiento religioso tuvo en el desarrollo y arte romántico[542], en especial en el alemán, y que empapa buena parte de la obra de una de las figuras más emblemáticas del movimiento romántico: Caspar David Friedrich, autor tratado de manera amplia en esta tesis. Hernández-Pacheco afirma que: "El Romanticismo es fundamentalmente una metafísica del arte. Pero el Romanticismo sabe perfectamente que el arte no es sino la manifestación sensible de un Absoluto que en cuanto tal ha de ser trascendente a la fragmentariedad de la experiencia mística."[543]

Clark ha visto este hecho y lo ha expresado de manera más poética, subrayando la relación entre Romanticismo y fe: "So landscape painting, like all forms of art, was an act of faith; and in the early nineteenth century, when more orthodox and systematic beliefs were declining, faith in nature became a form of religion. This is the Wordsworthian doctrine which underlay much of the poetry and nearly all the painting of the century, and inspired its greatest work of criticism, *Modern Painters*. The belief that the inherent sanctity of nature had a purifying and uplifting effect on those who opened their hearts to her influence, was given its most elaborate statement in that extraordinary work […]"[544]

Las atribuciones que los románticos depositaran en el arte, dotaron a éste de una connotación moral y religiosa muy fuerte. Se nos dice que en el Romanticismo, lo moral tiene este peso: "Sin fortaleza y amplitud de la facultad moral, sin armonía de todo el ánimo, o al

[542] Para ver más sobre la relación entre religión y Romanticismo ver: BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de las ideas...* op. cit p. 217.
[543] HERNÁNDEZ-PACHECO Javier, *La conciencia romántica. Con una antología de textos*, editorial Tecnos, 1ª ed. Madrid 1995, p. 177.
[544] CLARK Kenneth, *Landscape into Art…* op cit. p. 142: "Así que la pintura de paisaje, como toda forma de arte, era un acto de fe; y a principios del siglo XIX, cuando las creencias más ortodoxas y sistemáticas estaban en declive, la fe en la naturaleza se convirtió en una forma de religión. Esta es la doctrina de Wordsworth que subyace en mucha de la poesía y en casi toda la pintura del siglo, y que inspiró su mayor trabajo de criticismo [el del siglo, obra de Ruskin], *Pintores Modernos*. La creencia de que la santidad inherente a la naturaleza tenía un efecto purificador y reactivador en aquellos que abrían sus corazones a su influencia, dio lugar a su más elaborada declaración en ese elaborado trabajo [...]"

menos de una continua tendencia hacia ella, nadie podrá llegar al *sancta sanctorum* del templo de las musas. Por eso el segundo postulado necesario, tanto para el artista o entendido individual como para la masa del público es... moralidad. El gusto correcto es el sentimiento formado de un ánimo moralmente bueno. [...] Los estoicos tenían en este sentido razón al afirmar que sólo el sabio puede ser un entendido o artista perfecto."[545] Los románticos, exacerbaron las posibilidades morales y religiosas de su arte, y condujeron a la estética romántica a una cierta dependencia plástica de los elementos medievalistas religiosos –en parte por la tendencia romántica a evadir el presente-, y nacionalistas, de los que es tan buen exponente Caspar David Friedrich (también por influencia del pietismo).

La revisión de las condiciones de lo natural[546], que ya se había gestado tiempo atrás, trayendo como consecuencia la reinstalación de un paisaje redimido, de las visiones montañosas como escenarios dignos de consideración religiosa, trae consigo junto a la noción de lo *sublime*, un nuevo concepto y una nueva vivencia de lo que son los elementos de la naturaleza en la vida del hombre. Su regreso en el marco religioso no es paso de poca monta, sino un decisivo factor para la reconsideración de la naturaleza en el arte. Por ello, lo natural jamás se desvincula de lo religioso en Europa en los periodos estudiados, al igual que lo natural en China, nunca pierde su nexo con lo espiritual, pero entendido no como manifestación divina sino como presencia viva del *Tao* superior y anterior a todas las cosas, lo universal.

[545] HERNÁNDEZ-PACHECO Javier, op. cit. p. 215.
[546] Un dato que ayuda a tener otra visión de las montañas y de los sentimientos que despiertan en nosotros, son las descripciones o comentarios vertidos sobre experiencias en los Alpes por numerosos viajeros, desde el siglo XVIII (por ejemplo las que se deben a Balmat y Paccart, y a Horace Bénédicte) en adelante, transformando así la repulsa que durante muchos siglos tuvo la visión de estos escenarios alpinos, en horroroso y sublime placer, sobretodo si tal visión se derivaba de la contemplación de una pintura. Artistas como Francis Towne, Thomas Girtin, Turner, son tan solo algunos de los muchos pintores que reflejaron en sus obras las diferentes visiones de Los Alpes.

Y de lo espiritual y religioso en el arte, deviene en consecuencia lo ético. Aunque este planteamiento nos es familiar, pues ya fue empleado por Patinir, el Bosco, y tantos otros, además de ser moneda común en las escenas alegóricas precedentes al Renacimiento, en el Romanticismo la condición ética resurge con renovadas fuerzas. Arnaldo lo expone de esta forma: "La teoría romántica del estilo está supeditada a ese sino ético de la individualidad que exhorta al principio artístico de autonomía y confiere a la experiencia estética la cualidad de una forma específica de conocimiento, más allá de las disposiciones discursivas. La fuerte impronta de los presupuestos éticos en los ideales artísticos de finales del siglo XVIII va acompañada, incluso, de la instancia –inspirada en el pietismo- al conocimiento teológico desde las disposiciones individuales, con la que se da réplica tanto a la teología doctrinaria, como a la teología racionalista divulgada en la época de la Ilustración."[547]

Entre los autores más famosos del Romanticismo, Caspar David Friedrich (1774 – 1840) es uno de los exponentes más claros de esta impronta de lo ético en la obra de arte, y ello se verá bastante en la **segunda parte** de esta tesis, cuando comparemos el peso de lo ético en las dos culturas. Tal influencia se debe sobretodo, a los contactos del artista alemán con el pietismo:

> El pietismo constituye un fenómeno de renovación religiosa sometido a numerosas transformaciones y atomizaciones en su desarrollo a lo largo del siglo XVIII, cuyos rasgos esenciales son la apocaliptomanía y la interiorización y el individualismo religiosos, que se reflejan en el ejercicio de una escrupulosa moralidad en pequeñas comunidades independientes, en cierto modo antieclesiásticas, en el sentido de que no se supeditan al concepto institucional de Iglesia y perseveran ante todo en el proyecto del sujeto religioso particular. La proyección de éste último en el paisaje, por ejemplo en obras de Friedrich y Runge, tiene ineludibles componentes pietistas. La

[547] ARNALDO Javier , *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo alemán,* Visor (col. La balsa de la Medusa nº 36), 1990, 1ª ed. Madrid 1990, p. 19.

> melancólica noción de lo divino como algo figurativamente irreductible, intangible, que no se puede restringir a una materialización conforme al placer de los sentidos, pasa a dar contenido religioso a la pintura de paisaje, en la que se exalta la infinitud inabarcable de una naturaleza en la que ocasionalmente aparece derruida la fábrica de la Iglesia cristiana.[548]

Friedrich asiste en Dresde a los primeros brotes del sentir romántico literario, reflejados sobretodo en obras de filosofía[549]. En el año de su llegada, 1798, se publican las bases estéticas del Romanticismo alemán en la revista *Athenäum*, pero ello no implica que el artista tratara con los autores de tales escritos, o con los filósofos destacados en la ciudad, "Sin embargo, puede hablarse indirectamente de una afinidad efectiva; hay un cuerpo común, por ejemplo, en lo que se refiere a los fundamentos o a la ascendencia de las ideas de Friedrich con respecto al idealismo romántico. Así, pongamos por caso, tesis panteístas muy parecidas a las de Schleiermacher, uno de los precursores del Romanticismo religioso, están presentes en las obras de Kosegarten y de otros autores con los que Friedrich mantuvo un contacto productivo, como sería el caso del filósofo sueco Thomas Thorild (1759-1808), que era profesor de literatura en la universidad de Greifswald."[550]

Las conexiones entre Friedrich y la teoría romántica pueden rastrearse con mayor profundidad, y cabe mencionar también la relación entre los ideales de Schelling[551] (Friedrich

[548] ARNALDO Javier , *Estilo y*... op. cit. p. 17.
[549] Hernández-Pacheco realiza en esta obra un estudio muy interesante sobre las bases filosóficas del movimiento romántico en su obra, op. cit.
[550] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 17.
[551] Sobre Schelling y su impronta entre los románticos, incluyendo a Friedrich, nos dice Sala: "Une des influences les plus importantes pour la peinture vient des théories émises par Schelling entre 1802 et 1805, où le philosophe évoque la spiritualité cachée sous l'aspect extérieur de la nature qui n'attend qu'à être dévoilée par le poète ou le peintre. Cette puissante philosophie de l'art sera suivie en 1810 par l'extraordinaire *Traité des couleurs* de Goethe. Le grand écrivain et théoricien affirme que tout ce qui existe dans la nature obéit à une vision globale que l'esprit peut pénétrer et déchiffrer. Enfin, il souligne que les couleurs s'adressent moins à l'œil qu'à l'âme, hypothèse qui ne pouvait laisser insensibles de peintres comme Runge et Friedrich. » en SALA Charles, *Caspar David Friedrich et la peinture romantique,* éditions Pierre Terrail, Paris 1993, p.77 ("Una de las influencias más importantes para la pintura, proviene de las teorías emitidas por Schelling entre 1802 y 1805, donde el filósofo

Wilhelm Joseph von, 1775 – 1854) y las enseñanzas del amigo de Friedrich, G. H. Schubert. Una de las características básicas de la obra de Friedrich es la presencia de la filosofía pietista en ella, y que toma del Romanticismo lo que se aviene mejor a sus fines: "Ni Runge, ni Friedrich fueron pintores dependientes del idealismo romántico, sino partícipes de las inquietudes idealistas. La convergencia de intereses heurísticos entre unos y otros es muy sugestiva."[552]

Los epítetos que se le dedicaron habitualmente a Friedrich, según Peter-Klaus Schuster[553] eran, entre otros: melancólico, taciturno, sombrío, misántropo, cordial, reservado, y modesto, muchos de ellos en la misma línea de carácter que se identificaba con los artistas taoístas chinos. La descripción que hace del artista germano, el teórico Honour, también lo asocia en apariencia a los artistas taoístas más puristas:

> Friedrich fue uno de los pintores más reservados y solitarios, habitante de un mundo privado creado por él mismo. No tenía madera de teórico, y sus observaciones epigramáticas difícilmente pueden constituir la base de una estética coherente o de una cosmovisión consistente. Por los teóricos del arte y «entendidos» no sentía más que un desprecio que se intensificó con los años. Pensando en términos de líneas y colores, más que de palabras y frases, fue perfeccionando un estilo profundamente personal, como si su propia «luz interior» le guiara.[554]

---

evoca la espiritualidad oculta en el aspecto exterior de la naturaleza que no espera mas que a ser descubierta por el poeta o el pintor. Esta poderosa filosofía del arte será seguida en 1810 por el extraordinario *Tratado de los colores* de Goethe. El gran escritor y teórico afirma que todo lo que existe en la naturaleza obedece a una visión global que el espíritu puede penetrar y descifrar. Por último, subraya que los colores se dirigen menos al ojo que al alma, hipótesis que no podía dejar insensibles a pintores como Runge y Friedrich.")

[552] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. págs. 18 y 19.

[553] Mencionados en *Caspar David Friedrich...* op. cit. p. 35.

[554] HONOUR Hugh, op. cit. p. 34.

Añadamos al cóctel las propias palabras de Friedrich: *El sentimiento del artista es su ley*[555]*.* Friedrich era un artista sumamente austero, no solo por su forma de vida sino por su propia visión de la pintura de paisaje, que tan bien reflejan sus sencillos cuadros, y sus opiniones en contra de la pintura de paisaje sobrecargada y antinatural.[556] Además, vale la pena aumentar la imagen de Friedrich con las palabras de Sala, que nos explica muy bien ciertos aspectos de su proceso de trabajo:

> L'art de Friedrich, tout en faisant appel aux ressorts spirituels et souvent inconscients, ne procède pas pour autant d'une attitude seulement visionnaire, ni encore moins d'une pratique irrationnelle de la peinture. Certes, le peintre s'inspire de la philosophie de Schelling et essaie de libérer son art de tout carcan, de toute pratique constituée en règle, échappant aux prescriptions thématiques traditionnelles et suivant parfois une sorte de «dictée» intérieure, sans doute profonde, mais qui ne se veut jamais incontrôlable. D'ailleurs sa méthode de travail, basée sur les études en plein air utilisées plus tard en atelier, sur la réflexion qui fait suite aux suggestions du motif naturel, sur les temps de travail longs, pouvant s'étaler sur des mois, voire des années, semble écarter le mythe, trop romantique, de l'illumination de l'instant, de la révélation et de l'action subite.[557]

Paralelamente a Friedrich, otros amigos y compañeros de andanzas se mueven por derroteros cercanos, pero con resultados estéticos muy divergentes a los del pomerano. Es el caso de Runge, cuya cuidada estética es fruto de distintas influencias, y es un ejemplo

[555] Citadas en ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 94.
[556] Para leer estas opiniones, ir a ibíd. p. 210.
[557] SALA Charles, op. cit. p. 167 : "El arte de Friedrich, siempre haciendo referencia al ámbito espiritual y a menudo inconsciente, no procede sin embargo de una actitud solamente visionaria, y menos aún de una práctica irracional de la pintura. Sin duda alguna, el pintor se inspira en la filosofía de Schelling y trata de liberar su arte de toda obligación, de toda práctica convertida en regla, escapando de las prescripciones temáticas tradicionales y siguiendo quizás una suerte de «dictado» interior, sin duda profundo, pero que jamás se desea incontrolable. De hecho, su método de trabajo basado en los estudios al aire libre utilizados más tarde en el taller, en la reflexión que da continuidad a las sugerencias del motivo natural, durante largos periodos de trabajo, pudiendo prolongarse por meses, incluso por años, parece alejar el mito, demasiado romántico, de la iluminación del instante, de la revelación y de la acción súbita."

más de la diversidad plástica y expresiva que se dio en el Romanticismo. Sobre Runge nos cuenta Argullol:

> Muy diferente estilísticamente a la de Friedrich es la nostalgia de la Edad de Oro de que trata la obra de Philipp Otto Runge. Educado en el panteísmo del poeta alemán Klopstock y, luego, estudioso de Jacob Böhme, Runge comparte con la *Naturphilosphie* romántica la confianza en la esencia mágica de la Naturaleza. Para él Dios se manifiesta, de una forma viva y activa, en cada uno de los rincones del Universo. Consecuentemente el paisaje es la clave visual en la que se contiene los elementos religiosos que articulan el mundo. Esta concepción filosófica, que guarda grandes semejanzas con las de otros románticos, como Wackenroder y Novalis, determina el camino estético que le guiará durante su corta vida (33 años): la búsqueda de un *paisaje espiritual* en el que se sinteticen todos los valores metafísicos que se hallan dispersos en el mundo moderno.[558]

Dentro de este complejo grupo de nociones religiosas y filosóficas, descuella una idea que se tiene por capital en la teoría romántica, y que nos es de especial interés porque es muy cercana a la idea taoísta de comunión con el todo: el alcance de lo absoluto, o lo que Arnaldo llama el *absolutismo romántico*, referido especialmente a la filosofía de la naturaleza (*Naturphilosophie*) de Schelling[559]: "Así pues, la representación sería simultáneamente creación, y su modelo, por tanto, habría que buscarlo en el arte, o en el pensamiento concebido, en última instancia, como discurso mitológico. Por lo demás, es evidente que con ello tenemos la formulación más radical de lo que se ha dado en llamar *absolutismo romántico*: la idea de que la verdadera experiencia estética sería la experiencia del Absoluto mismo, y que el arte sería ese lugar donde se haría manifiesta la realidad suprema que las religiones pagana y cristiana, al igual que la filosofía racionalista, aspiraban a alcanzar con

[558] ARGULLOL Rafael, op. cit. págs. 62 y 63.
[559] Pevsner nos comenta sobre Schelling en, PEVSNER Nikolaus, op. cit. p. 140: "Schelling, tal vez el más grande filósofo de su generación, no trataba de comprender científicamente a la Naturaleza, analizando individualmente cada parte, sino experimentando la totalidad de su impulso creativo."

sus propios medios todavía insuficientes."[560] Si se hace un repaso de las nociones explicadas en la doctrina taoísta, se verá la paridad de ambos conceptos acerca de lo absoluto.

Es conveniente que nos detengamos un poco más en la *Naturphilosophie*. El movimiento romántico del siglo XVIII trajo consigo una revalorización del paisaje no sólo a través de la pintura, sino también de la poesía y de las otras grandes artes de ese momento. La "filosofía de la naturaleza" fue inaugurada por el filósofo alemán Friedrich von Schelling con la obra que lleva el mismo nombre (*Naturphilosophie*) y que el autor escribiera en 1799. Estas nuevas concepciones, en suelo británico, provocaron la siguiente reacción: "Los poetas y pintores fueron conquistados súbitamente por la idea de que la naturaleza es la fuente del poder, cuyas diferentes formas son expresión de una sola fuerza central: la energía."[561] A su vez, el hombre es considerado el portador de esta energía, ya tenga un cariz divino, ya sea algo que fluye de la naturaleza. Otra vez traemos al lector a la memoria el concepto chino de *qi*, de energía vital, que desarrollaremos a nivel comparativo más tarde.

Otro autor que puede clarificar cómo es el sentir romántico y la fortísima impronta espiritual de éste, es Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831), quien explica entre otras cosas por qué en este movimiento artístico la belleza física se supedita a la belleza espiritual: "[...] en la fase del arte romántico el espíritu sabe que su verdad no consiste en volcarse en la corporeidad; por el contrario, sólo deviene cierto de su verdad por el hecho de que se retira de lo externo a su intimidad consigo y pone la realidad externa como un ser-ahí no adecuado a él. Por tanto, aunque este nuevo contenido comprende en sí la tarea de

[560] JARQUE Vicente: "Filosofía idealista y romanticismo", en: BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de...* op. cit. p. 213.
[561] BRONOWSKI Jacob, *El ascenso del hombre*, Fondo educativo interamericano, 1983, Bogotá, Colombia, p. 285.

hacerse «bello», sin embargo la belleza, en el sentido que hasta aquí se ha tomado, le resulta algo subordinado y se convierte en la belleza espiritual de lo en y para sí interno como la subjetividad espiritual en sí finita."[562]

Carus es igualmente un crítico romántico de gran proyección, y una persona de gran cercanía a Friedrich. En sus escritos se han hallado muchas pistas acerca de la visión romántica del arte y del paisaje, y como era de esperar, desde su óptica lo espiritual en el arte también tiene una importancia superior, un valor por encima de lo común, una misión religiosa, que Arnaldo explica así: "Bajo el influjo de la noción Weltseele de Schelling, como de las ideas de metamorfosis y «juicio contemplativo» de Goethe, entiende Carus que el objeto de la pintura de paisaje es la naturaleza como principio de totalidad del espíritu, como expresión significativa de la génesis del espíritu en lo vivo. El arte busca el vínculo entre espíritu y naturaleza, un alto principio del espíritu en lo vivo, y se presenta como fundamento ordenador de la vivencia del devenir de la naturaleza."[563]

Por último, queremos hablar de John Ruskin[564] (1819 – 1900), el no menos conocido escritor romántico y victoriano, cuya precoz misión crítica encumbraría al paisaje romántico, y en especial a Turner, a los más altos niveles de estima artística. Ruskin tenía, como tantos otros, una visión muy espiritualizada del arte, y de su conexión con la naturaleza. Al hacer de Turner su fuente de admiración creativa, trató de contagiar a las obras de éste del espíritu religioso en el que había crecido. A Ruskin se debe la visión más moralista del paisaje romántico: "[...] for Ruskin the joy of landscape could never be purely personal, it had to have social relevance and this led eventually to his most significant contribution: the examination of

[562] HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la Estética*, Arte y Estética, editorial Akal, S.A. Madrid, 1989, p.382.
[563] ARNALDO Javier, *Estilo y naturaleza*... op. cit. p. 131.
[564] Para mayor información acerca del famoso crítico, ver: *The iconography of landscape*, op. cit. págs. 13 a 25.

relations between landscape and the social and moral conditions under which it is apprehended and expressed."[565]

Pero Ruskin no se contentaba con exponer las razones por las que la pintura de Turner, o de otros artistas, debía ser casi un objeto de veneración. Ruskin tenía una vena claramente "evangelizadora", posiblemente producto de su propia formación religiosa, e imbuyó su crítica de un fuerte regusto didáctico. Quería ser una especie de puente de unión entre el gran público, desconocedor e inculto, y la obra de arte sublime. Así pues: "Ruskin's writing was forcefully didactic. He told his readers what was good, and they were only too grateful to learn from him. Both accepted that the true comprehension of art was outside the grasp of the mass and that it needed an intermediary, a priest, to transmit the mysteries to the congregation."[566]

Viendo el caldo de cultivo que las diferentes filosofías y corrientes de pensamiento del XIX, habían producido en torno a la naturaleza, no era difícil que Ruskin acabara concluyendo que ésta era precisamente, el bastión sobre el que descansaba la más pura espiritualidad, presta a ser recogida por un fervoroso artista de condición moral superior. Y ése artista, era Turner: "In landscape Ruskin sought a stable ground in which a consistent order of divine design could be recognized in underlying form. Landscape he treated as a text, taking his method from biblical exegesis, seeking the reassurance of order in the face of the apparent chaos of industrializing Britain. […] In the hands of a master like Turner,

[565] COSGROVE Denis E., op. cit. p. 241: "[…] para Ruskin el disfrute del paisaje nunca podía ser puramente personal, tenía que tener una relevancia social y esto produjo eventualmente su contribución más significativa: el examen de las relaciones entre el paisaje y las condiciones sociales y morales bajo las que es aprehendido y expresado."

[566] ROSENTHAL Michael, op. cit. p. 126: "El escrito de Ruskin era fuertemente didáctico. Él le decía a sus lectores qué estaba bien, y ellos le estaban muy agradecidos por aprender de él. Ambos aceptaban que la verdadera comprensión del arte estaba fuera del entendimiento de la masa, y que necesitaban de un intermediario, un sacerdote, para transmitir los misterios a la congregación."

landscape became in Ruskin's eyes a suitable subject for examining the deepest moral and artistic truths, rather a history painting had been viewed within the academic tradition."[567]

Otros han visto en la manifestación plástica del romántico, el deseo íntimo de regresar a la naturaleza idílica, previa al pecado original, en cuyo seno estaba el Jardín del Edén. Asimismo, igual que hablamos de una naturaleza redimida un poco atrás, para expresar el cambio de perspectiva hacia montañas y otros elementos naturales, podemos hablar de una transformación de la soberbia postura que el occidental tenía frente al medio natural, en otra mucho más humilde. Ya no lo domina, por el contrario, es consciente de sus limitaciones ante él, y sabe que está indefenso frente a la inmensidad y majestad de éste, que no es mas que el reflejo de esa misma inmensidad divina puesto que es obra de Dios. Y de ahí, esa necesidad de reencontrarse con ella, de recuperar el paraíso perdido[568] de alguna forma, o de alcanzar una naturaleza idónea, perfecta, un vergel imposible. Argullol lo expone así: "Frente a la escisión entre hombre y Naturaleza, la nueva sensibilidad romántica se propone la búsqueda poética de aquella Naturaleza ideal, saturniana, que su subjetividad le representa como imagen de una Edad de Oro en la que la razón y la libertad humanas se unifican. Es obvio que la pintura del *paisaje ideal* –o, más bien, de la nostalgia de este paisaje- ocupa, consecuentemente, una función de primer orden en el arte romántico."[569]

[567] *The iconography of landscape*, op. cit. p. 5: "En el paisaje Ruskin vio un suelo estable sobre el que podía ser reconocido en formas ocultas un consistente orden del diseño divino. Él trató el paisaje como un texto, tomando su método de la exégesis bíblica, buscando la tranquilidad del orden frente al aparente caos de la Gran Bretaña industrializada. [...] En las manos de un maestro como Turner, el paisaje se convirtió a los ojos de Ruskin en un tema adecuado para examinar la más profunda moral y las verdades artísticas, ya que la pintura de historia había sido vista dentro de la tradición académica."
[568] Una muestra de la preocupación romántica por la pérdida del paraíso, se ve en la pintura *Expulsión del jardín del Edén*, por Thomas Cole. En este cuadro se aprecian los elementos tradicionales del gran paisaje sublime: dimensiones colosales, piedra, agua, verdor, y un componente trágico, dan lugar a una obra muy característica de este periodo, del gran artista estadounidense.
[569] ARGULLOL Rafael, op. cit. págs. 52 y 53.

Continuando con la misma idea expuesta en el párrafo anterior, Rosen habla de la relación hombre – naturaleza en el Romanticismo, en estos términos,

> El paisaje jugó un papel importante en la lucha romántica por escapar a las convenciones. Fundamentalmente porque parece que nos pone en contacto directo con la naturaleza. Pero además, el género se vio paradójicamente favorecido por el humilde estatus que le había venido otorgando la teoría académica desde el siglo XVI; la humildad del género facilitaba la ruptura con sus convenciones más arraigadas, su simbolismo y su tradición. El problema que se les planteaba a los pintores románticos era el de dotar al paisaje de unos sentimientos profundos y nobles, de una expresión no sólo de las apariencias, sino también de la realidad oculta tras las cosas, del misterio, de la infinitud de la naturaleza e incluso del drama del ser que se enfrenta al universo.[570]

Esta infinitud descrita por Rosen, es justo una de las cualidades formales de la naturaleza sobre la que más insiste el romántico: la naturaleza es infinita, enorme, inabarcable, inmensa. Esta es la misma idea que subyace en la estética taoísta: los amplios panoramas verticales, y más aún los horizontales reflejados en rollos, no hacen mas que demostrar que lo natural es algo ilimitado, y el hombre es simplemente un pequeño componente de esa gran orquesta. Nicolson nos describe así la imagen de la infinitud del paisaje romántico:

> Especially striking is the magnitude of the new Nature, as the canvas stretches indefinitely, almost to infinity. It includes vast mountains and vaster mountain ranges; «islanded seas, blue mountains, mighty streams, dim tracts and vast»; «old woods and haunted springs, prophetic caves»; crawling glaciers, cataracts, waterfalls, whirlpools. All these may shine in sunlit radiance, or be lost in the obscurity of gloom. The landscape may be wild and savage; it may be magnificent and glorious. Sometimes we are conscious of

[570] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 69.

> elemental Nature, filled with sound and motion, with howls of thunder and earthquake, turbulent, fearful, exciting. [571]

Y revolviendo más en las entrañas de la ideología romántica, encontramos que dentro de la lucha reivindicativa de los artistas románticos por equiparar el género paisajístico a otros de gran relevancia, se intentó igualar a éste con la pintura de corte histórico. Esto fue, precisamente, lo que Ramdhor le echó en cara a Friedrich cuando expuso su *Altar de Tetschen* (o *El crucifijo en las montañas* fig.66) como si fuera un cuadro religioso, iluminado por la claridad de una vela, instalado en su estudio a modo de capilla. Aunque Friedrich es quien lleva más al extremo esta postura, otros contemporáneos siguieron por el mismo camino:

> Uno de los aspectos más radicales del primer Romanticismo fue el intento de sustituir la pintura histórica, es decir, las grandes descripciones formales de escenas históricas o religiosas, por el paisaje. No se trata de que los pintores volvieran sin más su atención hacia el paisaje dejando a un lado la pintura a gran escala, frescos y óleos, de escenas de la Biblia y de las vidas de santos o de la historia antigua y moderna, sino de que algunos de ellos tenían grandes y asombrosas ambiciones. Querían hacer que el paisaje puro, sin figuras, tuviera la importancia, alcanzara la significación heroica y épica, de la pintura histórica. El paisaje iba a ser el vehículo de lo Sublime. [...] En realidad, su proyecto era idéntico al intento que por la misma época realizaban Wordsworth y Hölderlin por dar a la poesía paisajística pura la fuerza y la gravedad del estilo épico de Milton y Homero.[572]

---

[571] NICOLSON Marjorie Hope, op. cit. p. 16: "Especialmente llamativa es la magnitud de la nueva Naturaleza, que en el lienzo se extiende indefinidamente, casi hasta el infinito. Esta incluye vastas montañas y aún más vastas cadenas montañosas; «mares aislados, montañas azules, poderosos ríos, regiones difusas y vastas»; «viejos bosques y frecuentes primaveras, cuevas proféticas»; parsimoniosos glaciares, cataratas, saltos de agua, remolinos. Todos ellos pueden brillar bajo la luz del sol, o estar perdidos en la oscuridad de las tinieblas. El paisaje puede ser salvaje y feroz; puede ser magnífico y glorioso. Algunas veces somos conscientes de la Naturaleza elemental, plena de sonidos y movimientos, con los aullidos del trueno y del terremoto, turbulenta, atemorizante, excitante."

[572] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 60.

No se pueden pasar por alto las consecuencias que tendrá en el arte romántico el habitual *Grand Tour*, o el asentamiento dentro de las costumbres europeas de los grandes viajes bien hacia el territorio nacional y/o europeo, bien hacia parajes exóticos, que se impondrá con mayor fuerza hacia fines del XVIII, y en adelante. La apreciación por parte del público occidental de otras culturas de talante oriental en África, o de la magnificencia de la antigüedad en Grecia e Italia, además del impacto visual de los paisajes alpinos y montañosos en buena parte de Europa, pone su valioso grano de arena en una creciente admiración por lo colosal, lo sublime, y por la naturaleza indómita e inmensa.

La moda del *Grand Tour* comenzó poco después de la Paz de Ryswick (1697): "But the supreme experience of the tour was the crossing of the Alps, which awakened a taste for grand and mountainous scenery. […] The passage through the Alps, the journey through Italy, and the contact with Italian landscape painting opened up a whole new world of aesthetic appreciation for landscape."[573] Las pinturas de panoramas italianos fueron copiadas por los ingleses, y numerosos grabados fueron vendidos. Curiosamente, uno de los factores que contribuyó a la consideración del paisaje italiano, fue la presencia de ruinas antiguas del periodo romano, algo de lo que carecía la tradición holandesa y flamenca.

La obra de Edmund Burke (1730-1797) de 1756, añade su impulso particular a la consideración del paisaje natural, que terminará por explotar de manera clara a partir de 1770, con esta moda del viaje pintoresco a escenarios montañosos[574] que se apoyaría también en literatura relativa al tema, como por ejemplo guías de visita de lugares especialmente pintorescos.

[573] NOYES Russell, op, cit, págs. 8 y 9: "Pero la experiencia suprema del tour era el paso de los Alpes, que despertó un gusto por el escenario grande y montañoso.[...] El paso a través de los Alpes, el viaje a través de Italia, y el contacto con la pintura italiana de paisaje, creó todo un mundo nuevo de apreciación estética del paisaje."
[574] Sobre las causas de esta moda, ver Ibíd. p. 37.

Los artistas objeto de admiración de muchos viajeros, eran Claude Lorrain (el paisaje idealizado en el que los efectos lumínicos solares tienen gran protagonismo, mezclado con elementos arquitectónicos clásicos, que sirven de escenario a las historias mitológicas y religiosas), Salvator Rosa (atraído por los panoramas salvajes, solitarios, más cercano a la estética de lo sublime, donde la montaña y la roca tiene bastante importancia, las cuevas y los bosques densos, y con escenas religiosas o literarias más bien dramáticas), y Gaspard y Nicolas Poussin (representaban temas más bien clásicos).

En el Romanticismo se da una fuerte necesidad de independencia artística, y a la vez una marcada reutilización de los elementos estéticos de un pasado artístico europeo concreto: el gótico, y la edad media; éstos ejemplifican este rescate de lo antiguo en la obra de arte, con contenidos simbólicos concretos. Este *revival* o resurgimiento de lo gótico (*neo-gótico*) que se gestó en Inglaterra, puso su grano de arena en el Romanticismo transformando uno de los parámetros más estables y estrictos del arte occidental precedente: su clasicismo y su regularidad.

Los pintores románticos reaccionaron con virulencia ante los avances de la era industrial inglesa, en los que veían peligrar su trabajo (mejoras en la reproducción de imágenes, fotografía, etc.), y un componente deshumanizador; por ello se regresa a baremos estéticos estables, puristas, espiritualizados, como el gótico. La vuelta al pasado, la entronización de la creatividad, del genio, junto a la defensa de verdades universales en sus pinturas, no son mas que algunas pinceladas de la estrategia romántica, que hizo del individualismo su bandera.

Al elevar la razón de su producción artística por encima de las demandas sociales, los románticos consiguieron separarse más que nunca de los artesanos que trabajaban en las industrias. Hasta tal punto llegaron la segmentación entre unos y otros, que se apeló a la división establecida por Thomas Carlyle entre *orgánico* y *manufacturado*[575] para aplicarlo al arte: el genio artístico sería siempre *orgánico*, es decir, fruto de la naturaleza y otorgado como un don, con sus propios parámetros creativos, todo lo contrario al trabajo en cadena de las grandes industrias que era claramente *manufacturado*. Y de paso, se rechazó el arte clásico, ordenador y reglamentado, no por una oposición a lo antiguo, sino por la imposición de la estética clásica de límites regulares, y se ensalzó lo salvaje y lo asilvestrado, carente de la presencia o de transformación alguna por mano del hombre. De esta manera y por razones históricas, el romántico vino a dar con el concepto de *sublime* y de la naturaleza como símbolo de esta *organicidad* tan cara a sus intereses.

El rechazo a lo fabricado, y a la reglamentación de las cosas, a la disciplina clasicista de la que se hablaba antes, nos recuerda la gran relevancia que tuvo lo irregular en la estética romántica. Esta irregularidad es entendida como asimetría, y es hora de que revisemos la relación entre las categorías estéticas de lo sublime, lo bello y lo pintoresco, con lo irrregular y asimétrico, y su posible conexión histórica con la estética china. Pero no se piense que lo irregular fue una noción a la que se llegó estrictamente por influjo de los conceptos chinos de jardinería, como arguye Lovejoy[576]: ésta idea ya estaba asentada en las mentes occidentales por la apariencia misma de esa naturaleza indómita que empezaban a admirar, como imagen de la creación, de la inconmensurabilidad de Dios, y a la que el hombre regresaba para integrarse con lo absoluto:

[575] En su obra *Signs of the Times*, 1829.
[576] En LOVEJOY Arthur, op.cit. págs. 100 y 101.

> The emphasis of these writers upon asymmetry is very important. As we have seen, delight in irregularity is one of the obvious elements in the descriptions of Byron, Shelley, and Wordsworth. Asymmetry was not, however, the quality of the «new» Nature that particularly roused the poets to rapture for «all that expands the spirit, yet appals.» These emotional responses, they themselves declared, were to the mighty, the majestic, the mysterious aspects of Nature, to a sense of vastness and spaciousness never expressed –and apparently never felt- before the closing years of the seventeenth century. The discovery that makes the most profound difference between older and «modern» landscape was of what we now call the «Sublime» in Nature. [577]

El paso de lo regular a lo irregular en la estética del arte europeo, y la recuperación de lo asimétrico como valor capital y en consecuencia como factor plástico fundamental del paisajismo, es explicado por Lovejoy y atribuido en parte a la popularidad de la obra de Claude Lorrain y de Poussin, así como de Salvator Rosa, al igual que el impulso del arte del jardín inglés, con su clara influencia oriental derivada de la *chinoiserie*; lo chinesco generó en Europa creaciones mixtas (chinas y europeas) en diferentes áreas artísticas. Este estilo híbrido entre lo oriental y lo occidental se llamaría *chinese-gothic*[578] (ya explicado en la **introducción**), y debe en buena parte su razón de ser a las mercancías orientales que se vendían en Europa, y a las ideas estéticas de la jardinería china: "The landscape tradition in painting corresponded in important ways to the tradition in gardening. In both the emblems

[577] NICOLSON Marjorie Hope, op. cit. p. 27: "El énfasis de estos escritores en la asimetría es muy importante. Tal y como hemos visto, el placer en lo irregular es uno de los elementos obvios en las descripciones de Byron, Shelley, y Wordsworth. La asimetría no era, sin embargo, la cualidad de la «nueva» Naturaleza que particularmente suscitó en los poetas el éxtasis por «todo aquello que expande el espíritu, sin embargo espanta». Estas respuestas emocionales, según declararon ellos mismos, estaban presentes en los poderosos, majestuosos y misteriosos aspectos de la Naturaleza, en un sentido de la enormidad y de la inmensidad nunca expresada –y aparentemente nunca sentida- antes de los años finales del siglo XVII. El descubrimiento que conforma la más profunda diferencia entre el paisaje más antiguo y el «moderno», era lo que hoy en día denominamos lo «Sublime» de la Naturaleza."

[578] Para ver opiniones diversas sobre lo *Chinese-Gothic*, ver: LOVEJOY Arthur O., op. cit. p. 121.

were removed, leaving only formal relationships that could be called beautiful or picturesque."[579]

Este cambio de veleta en el gusto occidental debe ser tomado en cuenta en el trabajo presente, porque demuestra que pudo existir algo de influencia del estilo chino en la pintura de paisaje europea a través del concepto que se tenía del jardín oriental. De ser así, tampoco desmerecería las conclusiones de este trabajo. Pero lo cierto es que a excepción de Lovejoy, no se han encontrado noticias de otros autores que apoyen la tesis del primero. Y además, no se debe perder de vista que no hay que mezclar jardinería con la pintura de paisaje, porque que son dos manifestaciones artísticas diferentes, y con perspectivas divergentes sobre el objeto del que se ocupan. El jardín es siempre un espacio acotado, y una creación humana. Nos remitimos, de nuevo, a las opiniones en contra de la pintura china recogidas en esta tesis, y a la idea ya referida de que lo irregular no fue sólo producto probable de la influencia oriental, sino también de la propia orografía montañosa europea, y de la permutación mental del occidental en relación a la vivencia de la naturaleza.

No queremos abandonar el tema sin dar cabida a ciertos datos relativos a la jardinería, además de lo que ya se explicó en detalle sobre la relación entre lo pintoresco y los tratados de jardinería, en el apartado **lo pintoresco como preludio del Romanticismo**. Para la estética del Romanticismo tuvo cierta impronta la obra de jardinería de Christian Cajus Laurenz Hirschfeld, quien comenta en ella en 1799: "Lo romántico o encantador en el paisaje surge de lo extraordinario e inhabitual de las formas, de las oposiciones y las relaciones. Se puede encontrar sobre todo en los lugares montañosos y rocosos, en aisladas tierras incultas a las que no llegó la mano voraz del hombre. Para conseguir ese carácter se

[579] PAULSON Ronald, op. cit. p. 47: "La tradición del paisaje en la pintura corresponde de manera importante, a la tradición en jardinería. En ambos los símbolos fueron eliminados, dejando sólo las relaciones formales que podían llamarse bellas o pintorescas."

prestan excelentemente los roquedales, como ya dijimos, y no menos las cascadas. Pero, además de lo que se refiere a las formas y motivos, también se produce lo romántico por las oposiciones fuertes y llamativas y por las combinaciones osadas que causan sorpresa."[580]

Además hay que tomar en cuenta los antecedentes más inmediatos del Romanticismo, que consolidaron éste: "La formulación de las poéticas de lo pintoresco, de lo sublime, de lo fantástico o de lo sentimental, que tanto y tan intensamente ocupó a la tratadística de la Ilustración, constituye un preámbulo fundamental del paisaje romántico."[581]

Estas categorías estéticas, son fruto no sólo de la aplicación de los términos filosóficos al arte, sino de la adaptación de éstos a las propiedades físicas de la naturaleza, en la que convivía lo suave con lo rugoso, lo inmenso con lo diminuto, etc. Se quiera o no, existía un notable deseo de reglamentar de alguna forma la calidad espiritual de las obras, y ello suponía el empleo de alguna clase de doctrina o de reglas estéticas, reglas de las que con tanto ahínco huía el romántico. Quizá lo que movía en parte al artista romántico a emplearlas, era la necesidad de dotar al paisaje de méritos suficientes para conseguir su destacada posición, y qué mejor opción que la equiparación de la pintura de paisaje con la más importante de las categorías: lo sublime. Pugh lo describe de la siguiente forma: "Because it originated in actual physical experience of the object, landscape painting not only demanded technical procedures different from Academic practice, but also a critical language separate from traditional Academic discourse. With its empirical bias, landscape theory departs from the academic preoccupation with idealism and the ranking of genres. The concepts of Beauty, Sublimity and Picturesqueness, categories used in the eighteenth century to discuss landscape, are based on the physical characteristics (smoothness,

[580] Citado por Arnaldo en: ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 48.
[581] Ibíd.

vastness, irregularity) of the actual object, and share with science a concern with the classification of observable features."[582]

Esta observación es de cierta importancia porque nos indica que en la pintura romántica, se parte entre otras cosas de consideraciones tanto físicas como emocionales hacia la realidad del modelo a reproducir, y de ellas nacen los estudios dirigidos a concretar su estado o a definirlo con corrección, así que nunca se pierde el nexo con el realismo. Los tratados sobre paisajismo, son un fiel reflejo de ello. De igual modo, el pintor chino no parte de un modelo ideal, onírico, de paisaje: primero se ocupa de percibirlo correctamente a través del estudio detallado de su representación, en principio como estudiante, y luego como artista independiente, y también ejemplifica en sus tratados las características que tiene el mismo, y las tipologías existentes. Sin sentir las cadenas de un imponente realismo, el oriental sabe que su trabajo debe poseer el verismo propio del objeto plasmado en un grado concreto, que garantice su comprensión, su destino empático, y su rectitud técnica.

Ahora bien, esta conexión de los románticos con la realidad física, nunca se pierde, tan sólo las obras finales de Turner (Joseph Mallord William 1775 – 1851) llegan a un grado de evolución cercano a la abstracción, pero es la excepción a la regla. Sí se produce un rescate de ciertos recursos estilísticos del pasado, como por ejemplo el utilizado por Brueghel y por otros paisajistas tempranos, de enfatizar la expresividad morfológica de algunos elementos de la naturaleza, para enfatizar la intención comunicativa del artista. Esto se puede observar en los artistas románticos, cuando exacerban las cualidades físicas de

[582] BERMINGHAM Ann, op. cit. p. 101: "A causa de que la pintura de paisaje se originó en la experiencia real y física del objeto, no sólo exigía procedimientos técnicos diferentes de la práctica académica sino también un lenguaje crítico separado del discurso académico tradicional. Con su prejuicio empírico, la teoría del paisaje parte de la preocupación académica del idealismo y de la categoría de los géneros. Los conceptos de Belleza, Sublimidad, y lo Pintoresco, categorías utilizadas en el siglo XVIII para discutir sobre el paisaje, están basadas en las características físicas (suavidad, inmensidad, irregularidad) del objeto real, y comparten con la ciencia una preocupación por la clasificación de las características observables."

determinados elementos, como los árboles, para a través de un grado ligero de histrionismo, concederles mayor expresión, y en consecuencia, a los sentimientos que se deseaban participar, hecho que es bastante claro en al obra de Friedrich. Es también el caso de los orientales, como se verá en el apartado comparativo.

Así pues, "Ces peintres [los románticos] vont privilégier une sorte d'empathie diffuse, une identification affective avec les éléments de la nature, démarche qui préfigure presque entièrement les fondations du futur paysage romantique allemand. Les éperons solitaires, les cavernes obscures, les roches abrupts dressés comme une interrogation, les arbres en équilibre instable ne sont plus seulement de simples effets de style, ils assument une vocation autre qui ouvre sur d'autres visées intellectuelles et spirituelles. »[583]

Es obvio que al pensar en histrionismo y expresividad, debemos mencionar la conocida faceta tétrica del Romanticismo europeo, tan bien reflejado en la literatura en obras como *Frankesntein*, de Mary Shelley (1797 – 1851), por mencionar una de las más trascendentes. Su esposo, Shelley, dejó a su vez algunas poesías cargadas de sentimientos oscuros acerca de la naturaleza, como en su título *Alastor*,[584] que quizá tengan su reflejo en la obra pictórica de algunos artistas, incluso en parte de la producción de Turner. En general, los trabajos de Friedrich y de otros paisajistas románticos se decantan más bien por una naturaleza polivalente: ora sacra, ora misteriosa, y tenebrosa, en ocasiones deprimente, y otras veces luminosa, viva.

[583] SALA Charles, *Caspar David Friedrich et la peinture romantique,* éditions Pierre Terrail, Paris 1993. p. 46 : « Estos pintores [los románticos] van a privilegiar una suerte de empatía difusa, una identificación afectiva con los elementos de la naturaleza, iniciativa que prefigura casi por completo los fundamentos del futuro paisaje romántico alemán. Los promontorios solitarios, las cavernas oscuras, las rocas abruptas erectas como una interrogación, los árboles en equilibrio inestable, ya no son solamente simples efectos de estilo, asumen otra vocación que da acceso a otros objetivos intelectuales y espirituales. »

[584] Nicolson cita un fragmento muy interesante en NICOLSON Marjorie Hope, op. cit. p. 15.

Es curioso que estas dos figuras tan relevantes del paisajismo romántico según muchos autores, sean dos pintores tan divergentes: Friedrich y Turner; uno posee un estilo meticuloso, de cuidado dibujo y de fuerte carga religiosa, y el otro una técnica libérrima y plena de vaguedades e inconsistencias, con mucho menos simbolismo del que Ruskin hubiera deseado. También en Friedrich hay espacio para lo indefinido, mas no como mancha sino como planos de nieblas y brumas, bien delimitados. Y sin embargo ambos son catalogados como *románticos*, son estrictamente coetáneos, y grandiosos, y de forma simultánea fueron objeto de enconadas críticas y admirativos calificativos por parte de sus contemporáneos. Parece que "Turner y Friedrich, en concreto, no tomaron conocimiento recíproco de sus obras. Desde esta circunstancia, sin embargo, se hacen más llamativos sus parecidos que sus diferencias. Existen, de hecho, categorías estéticas que tienen valor interpretativo en su época que afectan a ambos, tales como los conceptos de lo sublime y lo romántico. Pero, estas acepciones se comprenden y traducen de muy distintas maneras."[585] Mientras que uno se distingue por su tendencia a la oscuridad Friedrich, el otro lo hace por su empleo dominante de la luz.

Turner es un auténtico mentor del efectismo, de las luces y de las sombras combinadas de forma magistral, junto a una paleta de color riquísima, en la que la textura juega un importante rol; pero Turner no se ciñó en exclusiva a lo plástico, también tenía inquietudes literarias, a las que pudo dar rienda suelta parcialmente en alguna publicación, porque era un artista profundamente reflexivo, y en especial en lo tocante al resultado plástico: "As a romantic artist Turner expressed a new epistemology, one that supposes a

[585] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 52.

powerful reflexivity in the subject; he projected his imagination on a landscape, creating more literally than even Gainsborough a landscape of the mind."[586] De su obra nos cuenta Paulson:

> However much we may want aesthetically to revise, as historians we have to explain Turner as a vestige of the long controversy which pitted the body of the *visual* image against the soul as the *motto* or legend accompanying it. True, the soul requires the body (the «vesture of the soul») in order to achieve the true perfection of its nature; but the body without the soul is nothing. Sight, while ranked first among the senses, falls short of the word as the vehicle of reason, man's highest faculty. Turner is the inheritor of these arguments, which in England, with its emphasis on the word (Protestant, but powerfully supported by the presence of Shakespeare and Milton and, in his own way, Hogarth), end in the preeminence of the Turner *image* but the retention of the word to remind us of his ambivalence and sense of a pyrrhic victory.[587]

La conocida publicación de Turner publicada en catorce entregas, *Liber Studiorum* (entre 1809 y 1819), arrancó del estudio que hizo en 1799 de la obra de Lorrain a través de su pintura, y de dos colecciones de grabados (*Liber Veritatis*) de Richard Earlom, que partían de los dibujos preparatorios de Lorrain. Comenzó el *Liber Studiorum* -en la misma línea que Lorrain y Earlom-, en 1806 realizando grabados durante varios años, cuya producción interrumpió. El resultado lo revela como un artista tradicional, en el sentido de que sigue la línea del escrito de Claude Lorrain *Liber Veritatis*. Con una clara intención propagandista de su obra, Turner refleja en este libro la clasificación que la pintura de paisaje debía tener a

[586] PAULSON Ronald, op. cit. p. 68: "Como artista romántico, Turner expresa una nueva epistemología, una que supone una reflexividad poderosa en el tema; él proyectaba su imaginación sobre el paisaje, creando incluso más literalmente que Gainsborough, un paisaje mental."

[587] Ibíd. p. 70: "Por mucho que queramos revisar estéticamente, como historiadores tenemos que explicar a Turner como un vestigio de la larga controversia que oponía el cuerpo de la imagen *visual* contra el alma como el *lema* o leyenda que lo acompaña. En verdad, el alma requiere de un cuerpo (la «vestidura del alma») para alcanzar la auténtica perfección de su naturaleza, pero el cuerpo sin el alma no es nada. La vista, aunque figura la primera entre los sentidos, se queda corta ante la palabra como vehículo de razón, la facultad más alta del hombre. Turner es el heredero de estos argumentos, que en Inglaterra, con su énfasis en la palabra (protestante, pero fuertemente apoyada por la presencia de Shakespeare y Milton y, a su manera, Hogarth), no termina en la preeminencia de la *imagen* de Turner sino en la retención de la palabra para recordarnos su ambivalencia y sentido de pírrica victoria."

sus ojos, entre la que destaca en relación a este trabajo, el paisaje montañoso (los restantes géneros eran: histórico, pastoral, marino, y arquitectónico), que es junto a la mayor parte de las categorías restantes de carácter sublime. Su obra pictórica final, sigue unos parámetros más modernos; sobre los cuadros finales de Turner, dice Paulson: "A landscape of mountains and bare plains, equally of swirling clouds and smoke or snow, waves or mist, is one into which the viewer projects itself in vain, only to find no foothold, and so to find something else –the sublime incommensurability of his reach and his grasp, of himself confronting an unformulable nature."[588]

1.2.2.4. Lo *sublime* como motivo central

Lo sublime es el concepto capital de la teoría romántica, es lo que lo define y lo que hace destacar este sistema estético sobre el resto. Además, es un concepto que está muy cercano a la idea de la captación y transmisión del *qi* en la estética taoísta, tema en el que entraremos en la **segunda parte** de la tesis. Por eso, vamos a dedicarle un apartado, para ver en concreto qué autores desarrollan esta noción, y qué significa exactamente.

Han sido mucho los autores que le han dedicado un lugar a la idea de lo sublime en sus escritos. Las teorías acerca de *lo sublime* y de *lo bello*, primero de Addison (escrita en 1690, publicada en 1712), luego de Burke (1757), y más tarde la versión kantiana de 1764, de alguna manera impactan en el ánimo de artistas ingleses y escoceses, que comienzan a mirar a la naturaleza como fuente todopoderosa, donde el asombro, el temor reverente, la

[588] PAULSON Ronald, op. cit. págs.78 y 79: "Un paisaje de montañas y de llanuras desnudas, igualmente de nubes turbulentas y humo o nieve, de olas de niebla, es uno en el que el espectador se proyecta a sí mismo en vano, sólo para encontrase sin apoyo, y para encontrar algo más –la sublime inconmensurabilidad de su alcance y de su control, de sí mismo enfrentando una naturaleza no formulable."

emoción contenida, la turbulencia y el terror, todo ello propio del ánimo sublime, se dan cita junto a figuras humanas empequeñecidas ante el fragor expresivo de lo salvaje e infinito.

Pero aparte de los tres escritores considerados como pilares de la teoría de lo sublime, mencionados atrás, muchos otros contribuyeron de una forma u otra al establecimiento y clarificación de este concepto, como Gerard (1758?), Saussure, Rousseau, Carus, Goethe, Hölderlin, Wordsworth, Schelling, Humboldt, Jean Paul, los hermanos Schlegel, Tieck, y un largo etcétera. Entre todos, van desvelando los misterios de lo sublime, el vínculo hombre – naturaleza, así como la impronta de lo sublime en el alma humana. Para no hacer un estudio largo en exceso sobre este particular, vamos a centrarnos en los tres escritores principales, para ver cómo se implanta lo sublime en la teoría filosófica y estética europea.

El primer escritor de este trinomio tan fascinante, es Joseph Addison (1672 - 1719): "[...] Addison recupera el tratado de retórica de Pseudo-Longino *El sublime*, que había sido ignorado desde su aparición en el siglo I d. C. Hasta 1664, fecha en al que es traducido por Nicolás Boileau-Despréaux. Aplicando a la obra de Longino la máxima horaciana *ut pictura poesis*[589] Addison define lo sublime como un «*agradable horror*» o «*un monstruo muerto*»; es decir, aquello que produce emociones contradictorias en el espectador, el cual siente, ante tal situación u objeto, atracción y repulsión a un mismo tiempo."[590]

Addison expone su noción de *sublimidad* en su famoso ensayo titulado *Los Placeres de la imaginación (The Pleasures of the Imagination),* publicado en 1712 -que encontraría una amplia aceptación entre el público-, en el que se encuentra un capítulo dedicado a lo

[589] Se le dedica un capítulo completo a esta frase (ver: **2.2.2.**).
[590] Palabras de Vanesa de Cruz Medina y Clara Ramírez Barat, en HERMOSILLA Mª Ángeles et alt (editores), op. cit. p. 225.

sublime natural. En su obra ya se aprecian las influencias de los escritos de otros autores en relación al paisaje, como el de Thomas Burnet.[591]

A Addison se le debe buena parte de las bases del programa romántico que posteriormente tendrá lugar: "En su ensayo *Pleasures of the Imagination (Los placeres de la imaginación),* publicados en 1712 en el periódico *The Spectator,* introduce sus innovaciones más relevantes en la teoría del arte al propugnar, por una parte, la imaginación como fuente principal de la actividad creadora frente a las reglas artísticas impuestas por el clasicismo racionalista, y, por otra, al esbozar cualidades estéticas que, como lo sublime y lo pintoresco, tendrán después un gran protagonismo."[592] En su obra expone los conceptos desarrollados profusamente más tarde por los románticos, de bello, sublime, y pintoresco.

En los planteamientos de Addison ya está presente el vínculo entre lo sublime, lo moral, y lo ético; esto sería otro de los asientos teóricos del Romanticismo, al igual que la idea de lo inconmensurable. La teoría de Addison también lleva consigo el germen para reconsiderar la espontaneidad: "[...] Addison explica cómo al placer ante lo grande y lo ilimitado se la naturaleza acompañan a menudo las imágenes de libertad, de eternidad e infinito. Son estas ideas de la facultad superior, el entendimiento, productos de la sola espontaneidad humana, en cuanto diferente de la naturaleza. Por ello, el sentimiento de lo sublime está destinado a jugar un papel fundamental en la estética romántica y moderna en general. Lo sublime excita en nosotros ideas de moralidad y así lo estético adquiere una justificación ética, «más elevada» que el mero placer aunque se haya desligado ya del propio de los sentidos."[593] Es decir, al igual que en el arte taoísta chino, bajo la representación de

[591] Se trata de la obra *Sacred Theory of the Earth*, 1684.
[592] RAQUEJO Tonia et alt., "Joseph Addison, Edmund Burke, Hume [y la norma del gusto]", en: Valeriano (ed.), *Historia de...* op. cit. p. 46.
[593] Ibíd. p. 44.

un paisaje la noción de sublimidad conlleva una intencionalidad espiritual: mejorar, elevar el alma humana, recordar las virtudes esenciales del hombre hacia las que debemos encaminar nuestras vidas, dejando claro la posibilidad del castigo, del horror.

De Addison pasamos al filósofo irlandés Edmund Burke (1730-1797), quien en 1757 con su ensayo *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (*Ensayo acerca de los orígenes de nuestras ideas sobre lo Sublime y lo Bello*), intenta superar a Addison al buscar las causas "tanto fenomenológicas como fisiológicas de lo *sublime*"[594]. Esto marca de manera tajante un paso definitivo en la noción de lo sublime.

Lo que Burke consideraba como *sublime* y como *bello*, estaba más cerca de la belleza del paisaje Lorenés, y de la sublimidad de la obra de Salvator Rosa, que de lo que en el Romanticismo se entendería como tales condiciones. Un aspecto de su teoría que es capital, es que considera tanto lo sublime como lo bello como cualidades morales; la noción de moralidad está de nuevo aunada a la noción de lo sublime; en especial, va a recibir esta carga con mayor fuerza el pintor paisajista que quiera representar lo sublime. Como el trabajo de Burke gozó de una extraordinaria difusión, "His ideas were picked up by every later writer on the subject, and by several landscape painter as well."[595] Veamos un poco más de información acerca del impacto de la obra de Burke:

> Existen varios factores que contribuyen a ese desarrollo de la veduta y preparan el paisaje romántico propiamente dicho, entre ellos se encuentra la poética de lo sublime, categoría que, especialmente tras el ensayo de Edmund Burke *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de 1757, captó la atención de los teóricos y se asoció a los usos innovadores de la segunda mitad de siglo. En parte esa categoría estaba preparada por

[594] HERMOSILLA Mª Ángeles et alt (editores), op. cit. p. 226.
[595] SLOAN Kim, *Alexander and John Robert Cozens, The Poetry of Landscape,* Yale University Press, y The Art Gallery of Ontario, New Haven and London, 1986, p. 61.

> la teoría de los sentimientos estéticos de placer y displacer de un Addison, y, en sentido lato, por el modo de goce estético en que se amparaba la jardinería inglesa, empeñada en una intensa afección del sentimiento cultivado; allí donde una naturaleza lúdica y enfática, al tiempo que excita la imaginación y exalta la memoria literaria, actúa como energía moral sobre la sensibilidad del paseante.[596]

Por último, revisemos la idea de lo sublime en Immanuel Kant (1724 – 1804), quien culmina la tarea iniciada por Addison en su *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, en 1764, donde redefine las características de lo *sublime*. De esta obra no comenta Bozal: "La concepción kantiana de lo sublime es más compleja que la formulada por el pensamiento de corte empirista, en especial por E. Burke, al que alude directamente en la *Crítica*, pero tiene en cuenta muchos de los elementos de lo que este pensamiento ha venido sirviéndose. En parecido sentido, Kant habla de la absoluta disparidad entre algunas magnitudes naturales y la capacidad de nuestros sentidos para poder aprehenderlas. También aquí la grandeza es factor decisivo en la elaboración del concepto, pero, a diferencia del empirismo, Kant no se refiere sólo ni estrictamente a los fenómenos naturales –aunque los tiene bien en cuenta, tal como puede apreciarse en su explicación de la tormenta como fenómeno sublime-, sino a la posibilidad de establecer magnitudes infinitas, por definición más allá de la capacidad de nuestra intuición sensible, limitada a lo finito. La distancia entre esas magnitudes y nuestra intuición sensible no es solamente grande, es absoluta, y nunca podría cubrirse."[597] Es inevitable que este comentario nos recuerde vivamente a la estética china de la pintura taoísta, ya que ésta tiene muy en cuenta, en especial durante el periodo Song, el relevante papel que la distancia magnificada tiene en la obra de arte, para dar una sensación de enorme vacío entre nuestra vista y los objetos que contemplamos a lo lejos, casi deificados por su descomunal proporción.

[596] ARNALDO Javier , *Estilo y naturaleza*... op. cit. p. 40.
[597] BOZAL Valeriano: "Immanuel Kant", en: BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de...* op. cit. p. 188.

Kant define de una manera muy sencilla la esencia de lo sublime, al dotarle de una capacidad empática inusitada, casi catártica, en el corazón del observador, y que describe muy bien en esta sentenciosa frase en la que separa diametralmente lo sublime de lo bello: "Lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta*."[598] Y es más, "La teorización kantiana de lo sublime es momento central en la Crítica del juicio en tanto que establece la conexión entre estética y moral. El objeto que, por su inadecuación a la intuición, pone en tensión a las facultades, suscita en nosotros una idea de la naturaleza en sí, no de este o aquel fenómeno, sino de la naturaleza en sí misma, una idea, empero, de lo suprasensible, que enlaza con una disposición moral, pues «lo que llamamos sublime en la naturaleza, fuera de nosotros o también en la interior (verbigracia, ciertas emociones), se representa como una fuerza del espíritu para elevarse por encima de *ciertos* obstáculos de la sensibilidad por medio de principios morales»."[599]

Cuando Eugenio Trías explica la noción de lo *sublime* para Kant, sintetiza en cinco pasos las etapas para llegar hasta ella, que referimos a continuación por la claridad con la que exponen la idea kantiana:

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable
4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).
5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de

[598] KANT Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza ed. (El libro de bolsillo nº 1444), 1990, 1ª ed., Madrid, p. 32.
[599] BOZAL Valeriano: "Immanuel...", op. cit. p. 190.

> lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne, los dualismos entre razón y sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno, quedan superados en una síntesis unitaria. El hombre «toca» aquello que le sobrepasa y espanta (lo inconmensurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. El Romanticismo no hará sino elevar a programa y a ejercicio artístico este fondo ideológico promovido por el viejo Kant de la *Crítica del juicio*.[600]

Dentro de este entramado de emociones de diversa clase, lo bello y lo sublime, Kant insiste en la conexión de lo sublime con los sentimientos que producen una respuesta emocional intensa, y no siempre positiva, puesto que lo sublime puede estar unido a lo terrible, y hasta al horror. Lo melancólico se incluye igualmente aquí, aspecto por cierto que ha sido relacionado siempre con el carácter del artista, y que entre los círculos artísticos chinos era también una constante. En Oriente, las poesías melancólicas en las que se recuerdan personas o lugares amados, perdidos ya, o las pinturas de paisajes tristes como reflejo de una realidad desoladora, o de sucesos pasados vistos con la tristeza de la lejanía, son bastante habituales. Kant explica así las características de lo sublime: “Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo *sublime-terrible*, a lo segundo lo *noble* y a lo tercero lo *magnífico*. La soledad profunda es sublime, pero de una manera terrible. [...] Lo sublime ha de ser siempre grande, lo bello puede también ser pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo, lo bello puede ser limpio y estar adornado. Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad; sólo que ésta va acompañada con la sensación de

[600] TRÍAS Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, colección Ariel, Ariel, Barcelona 1988, pp. 24 y 25.

estremecimiento y aquélla con la de admiración. Por lo que esta sensación puede ser sublime—terrible y aquélla, noble."[601]

Se insiste en esta cualidad que le es propia únicamente a lo sublime: su posible vinculación con el temor, con el miedo (placer negativo). A pesar de tener una clara similitud el concepto de *sublime* con la captación china del *qi*, no podemos perder de vista que la literatura europea que acompaña el desarrollo de lo pintoresco y de lo sublime trata de dar un enfoque racional, empirista, psicológico, muy en la línea analítica europea, a esta sensaciones, mientras que la literatura artística oriental centra ese flujo de sentimientos en la idea de unidad con el todo y la vivencia espiritual. Ello no es óbice para que en la pintura china se den casos de paisajes realmente tenebrosos, como se verá en la **segunda parte**.

Tras estas disquisiciones sobre lo sublime a través de estos autores, cabe añadir que lo que comenzó como un ejercicio filosófico clasificatorio, terminó por permutarse en un sistema vital para los artistas románticos. "[...] *lo sublime* para los románticos no era simplemente una categoría estética, aunque en ocasiones lo definan de una forma similar a como lo hizo Addison, es decir, que perdura la atracción hacia los aspectos negativos: el gusto por el terror, lo irracional, la carencia de luz, etc. pero como consecuencia de lo anteriormente dicho Wordsworth definirá *lo sublime* como un sentimiento, como la percepción de algo *extrasensorial* –asociándolo con la imaginación-. *Lo sublime* dejará de ser una categoría estética para convertirse en un ideal de vida; ideal que consiste en la unión no sensorial, sino espiritual –aceptando que lo sublime es un sentimiento, una forma de sentir- con la Naturaleza, con lo Absoluto."[602]

[601] KANT Immanuel, op. cit. págs. 32 a 34.
[602] HERMOSILLA Mª Ángeles et alt (editores), op. cit. p. 232.

Todas esta idea de lo sublime aplicada al arte, se exteriorizó con gran fuerza entre los artistas románticos, como ya sabemos. Sin embargo, su implantación no fue algo instantáneo a pesar de ser un concepto del que se tenía noticia desde 1712 con la obra publicada por Addison, habría que esperar hasta bien avanzado el siglo XVIII para que este término empapara el arte y se produjera de manera igualmente significativa un cambio en el arte pictórico.

1.2.2.5. Los artistas románticos y su obra

Es hora de bucear en la vida y obra de los artistas románticos más famosos. No vamos a hacer un repaso de todos ellos, nos vamos a centrar en los que son posteriormente objeto de comparación con la pintura china. La única gran figura ausente en la segunda parte de la tesis, es Constable, porque su paisaje se separa de los criterios estéticos que estamos comparando, lo mismo que los holandeses del siglo XVII mencionados con anterioridad; hablaremos de forma muy breve sobre Constable por la innegable importancia que tiene. Nos detendremos con más calma en Friedrich y Turner, por ser las dos figuras claves de este periodo, y los artistas con los que más se ha trabajado a nivel de similitudes.

Empezamos por el hijo de Cozens, John Robert Cozens (1752-1797), quien "[...] pronto se apasionó por la pintura de paisaje y por los viajes, descubriendo a los ingleses las bellezas naturales de Suiza, que atravesó en 1776, y de Italia, que visitó en 1782 y 1783. Sus álbumes de esbozos del natural se transformaron en afortunadas series de acuarelas, caracterizadas por una gama cromática clara y luminosa y por una leve vena prerromántica. Tuvieron una vasta resonancia y ejercieron una notable influencia en artistas de la época,

entre ellos Constable y Turner, quien siguiendo una sugerencia de Thomas Monro realizó copias de sus obras."[603]

Un buen ejemplo de la estética de lo sublime, es su trabajo dentro de la serie italiana antes mencionada, *Monte Etna desde la gruta del Capro* (fig.67), una acuarela hecha en base a un boceto de Charles Gore. El campamento de los viajeros está minimizado ante la inmensidad del paraje circundante, en un efectista recuento de elementos naturales. Vibra un cierto aire poético en la escena, a pesar de la amenazante atmósfera sombría. De hecho, Cozens fue elegido para este trabajo por Payne Knight por la fama que el artista tenía de ser capaz de transmitir emociones.

Otro artista de fama es Thomas Girtin (1775 – 1802), gran amigo de Turner, un fantástico acuarelista de paisajes que dejó demostrada su enorme maestría en el manejo del pincel, con su delicado dibujo. Veremos algunas de sus obras con detenimiento.

Al otro lado del océano, Thomas Cole, que naciera en Inglaterra (1801- 1848) pero que al residir en EEUU se convirtió en el líder de la tradición paisajística de este país, al que emigró a los diecisiete años, es otra figura clave. Volvería más tarde a Europa sirviendo sus impresiones de entonces para futuros trabajos. En sus obras recoge las imágenes de la naturaleza indómita americana, y escenas de las famosas publicaciones del novelista James Fenimore Cooper. A caballo entre la pintura de paisaje histórica, y el género paisajista, Cole se encumbró como el fundador de *the Hudson River School*, o la *Escuela del Río Hudson*. También realizó una serie de paisajes italianos imaginarios, llenos de ruinas, recordando la

[603] *Turner y Constable. Naturaleza, luz y color en el Romanticismo inglés,* Art Book, Electa bolsillo, 1ª ed., Madrid 2000.p. 28.

caída de Roma, en contraste con la naturaleza armoniosa y monumental de las tierras americanas igualmente retratadas por él.

Para Cole Naturaleza y Dios son uno, o lo que es lo mismo: Dios es inherente a la naturaleza. Por lo tanto, cuando el hombre visualiza el espectáculo de la naturaleza salvaje está en contacto con la obra divina, con los misterios que en ella habitan y que son fruto de la creación. Su trabajo es una reverente aproximación a lo espiritual en el medio natural. En su obra, el árbol muerto simboliza la regeneración. En sus pinturas siempre existe una intención de crear algo hermoso, claro, conciso y bien delimitado que se haga entendible a la vista, sabedor además de los gustos de la sociedad para la que producía; de ahí su falta de conexión con al producción de Turner, al que veía demasiado indescifrable.

Dentro de este grupo de artistas románticos cuyo estilo se separa un tanto de la libertad plástica de Turner, o de la austeridad de Friedrich, como en el caso de Cole, está John Martin. Quizá desde una óptica moderna, una obra como *El Bardo* (1817, fig. 68), se nos antoje teatral, pero debemos verla con otros ojos: los de la época, y apreciar el sentido que el inmenso paisaje que acompaña la escena tiene, y sus atentos guiños a la estética de lo sublime. *El Bardo* de John Martin es cercano a las temáticas ossiánicas. Dentro de la estética de lo terrible, se enclava su otra pintura, *El gran día de su cólera* (fig.69), y en la temática religiosa igualmente, su título *Josué explorando la tierra de* Canaán, tema del que se desliga en su apacible *Vista del rio Wye, mirando hacia Chepstow* (fig.70).

Para visualizar bien otros ejemplos de paisaje romántico, fuera de Turner y Friedrich, traemos a colación el trabajo de George Barret, *Una vista de la cascada Powerscourt* (fig.71), Este es un claro ejemplo de paisaje romántico. Las figuras, disminuidas frente a la inmensidad del escenario, contemplan la fantástica cascada rodeada de la sensualidad y

belleza del bosque, cuyos inmensos árboles velan ligeramente la imagen que aguarda al caminante. La paleta, inusualmente oscura, añade un toque de misterio al panorama.

John Constable (1776 – 1837) es el ejemplo del paisajista británico naturalista, con una cierta preocupación histórica y artística, pero no entronca con la estética de lo sublime como Turner o Friedrich, porque sus obras carecen de la majestuosidad, de la sensación de infinito y del *pathos* que sí se aprecia en otros autores. Esto no quiere decir que no tenga ninguna obra que se pueda catalogar dentro de la estética de lo sublime, simplemente en líneas generales, no es su cometido.

Es un artista dedicado a reproducir con profunda estima el paisaje local y general de su tierra, con una veracidad encomiable y con el dulzor que el conocimiento auténtico del *countryside* generaba en él. Sobre el formato que empleaba, más íntimo y reducido que otros artistas, en los bocetos que se tienen hoy en día como la parte más fresca e interesante de su producción, nos dice Paulson: "These sketches tell us that Constable did not want to paint «landscape» in the general sense that Turner did –in the principle forms and genres lid out in the *Liber Studiorum*, or in the categories of «sublime» or «beautiful» into which these genres resolved themselves. He was interested primarily, as his meteorological notations attest, in the representation of a particular time and place, very close to what Wordsworth called «a spot of time». "[604]

[604] PAULSON Ronald, op. cit. p. 114: "Estos bocetos nos dicen que Constable no quería pintar «paisaje» en el sentido general en el que Turner lo hizo –en los principios, formas y géneros expuestos en el *Liber Studiorum*, o en las categorías de lo «sublime» o de lo «bello», en las que estos géneros se desenvolvían. Él estaba interesado, ante todo, tal y como testifican sus anotaciones meteorológicas, en la representación de un tiempo y un lugar en particular, muy cercano a lo que Wordsworth llamaba «un sitio en el tiempo»."

El estilo de Constable me parece heredero en cierto grado de la tradición holandesa, por la cotidianeidad de sus escenarios y el ambiente rural, granjero, de muchas escenas, que recuerdan vivamente a aquéllas holandesas (Clark también lo asevera, y lo achaca a que probablemente el artista británico conocería la obra de artistas holandeses –como Ruysdael- en las colecciones locales de East Anglia, p. 86). Sobre Constable, añade Clark: "He recognized the fundamental truth that art must be based on a single dominating idea and that the test of an artist is his ability to carry this idea through, to enrich it, to expand it, but never to lose sight of it, and never to include any incidents, however seductive in themselves, which are not ultimately subordinate to the first main conception."[605] Pero hay que tomarle en cuenta otra cosa a Constable, y es que: "Constable chose his subjects with a sense of their moral grandeur, and worked on them to make them nobler and more dramatic."[606]

Llegamos por fin al primero de los dos colosales paisajistas del Romanticismo, Caspar David Friedrich (1774 – 1840). Su carácter[607] posee parte de los rasgos supuestamente característicos del artista romántico: melancólico, retraído, viviendo en su mundo, con un intento de suicidio a sus espaldas, y con un marcado sentido de la presencia de la muerte, que se revela en cada cambio de la naturaleza y que se observa en su obra pictórica. Sus impresionantes paisajes, en los que la inmensidad de la naturaleza engulle literalmente a las figuras humanas, es una muestra de los polifacéticos significados que alcanzaría la naturaleza en la obra romántica. La idea del ciclo, tan habitual en su trabajo (las estaciones, los momentos del día, el paso de los años, el movimiento del río, etc), es parte

[605] CLARK Kenneth, *Landscape into Art…* op cit. p. 88: "Él reconocía la verdad fundamental de que el arte debe estar basado en una única idea dominante, y que la prueba para un artista es su habilidad para llevar esta idea adelante, enriquecerla, expandirla, pero nunca perderla de vista, y nunca incluir cualquier clase de incidentes, por muy seductores que sean, que no estén subordinados en última instancia a la idea principal."

[606] Ibíd. p. 95: "Constable elige sus temas en función de su grandeza moral, y trabajaba en ellos para hacerles más nobles y más dramáticos."

[607] Para comentarios de sus contemporáneos acerca de él y de su obra ver: SCHMIED Wieland, *Caspar David Friedrich*, Harry N. Abrams, 1995, 1ª ed. New York, págs. 46 a 48.

de este sentimiento acerca del constante transformarse de las cosas, de la vida y de la muerte perpetua de todas las cosas. Por lo demás, cumple con buena parte de las fórmulas románticas: *revival* gótico, efecto dramático de la naturaleza, presencia de lo infinito, soledad, etc.

Friedrich se ve estimulado e influido en parte de su producción, de temática más legendaria (escenas de dólmenes y túmulos) por "La poesía épico-idílica de Kosergarten, en la que se exalta una vivencia religiosa y entusiasta de la naturaleza [...]"[608]. Esto forma parte del *ossianismo*, es decir, del movimiento artístico que se basa en la figura del bardo celta Ossian, del que se publican unos supuestos poemas (1762-63), mezcla de tradiciones nórdicas y de legendas cuya impostura se descubriría mucho más tarde.

Durante su periodo formativo, Friedrich contacta con importantes paisajistas, algunos de ellos muy innovadores como Juel,[609] y debido a su trato con Kosegarten, y a la atracción por el pietismo (tendencia del protestantismo), se ve abocado a sentir una fuerte devoción por la naturaleza, aspecto que influirían sobremanera en su obra. Pero veamos qué decía Kosegarten para entender mejor su influjo en el artista alemán, en las palabras de Peter-Klaus Schuster: "Según Kosegarten Dios no sólo se había manifestado en la Biblia sino también en la naturaleza. De acuerdo con estas ideas celebraba en Rügen la misa al aire libre. [...] los poemas de Kosegarten [...] eran considerados ya por los contemporáneos como el equivalente literario de los cuadros de Friedrich."[610] También se percibe la huella del teólogo protestante Friedrich (Ernst Daniel) Schleiermacher (1768 - 1834) en él, quien era

[608] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 8.
[609] De él nos comenta Arnaldo: "Practicó un paisaje innovador, muy atento a los valores naturalistas y a los atractivos del campo danés, y abordó a veces temas de efecto empático turbador, como tormentas, escenas nocturnas y naturalezas incultas o escabrosas, no muy lejanas a las que describía la literatura ossiánica." ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 9.
[610] *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos* ... op. cit. p. 36.

amigo de Friedrich von Schlegel; Schleiermacher apoyaba a los artistas románticos insistiendo en su cercanía con Dios ya que, según él, la religión era el sentimiento e intuición del universo, que era lo mismo que perseguían los artistas: la comunión con lo absoluto, con lo universal, a través de la naturaleza.

El hecho de que las pinturas de Friedrich posean un contenido religioso tan claro, y que se centre tanto en lo natural en detrimento del paisaje citadino, se debe no sólo a su declarada religiosidad protestante y a las teorías que acabamos de describir, sino también a las características del protestantismo en sí: los protestantes rechazaban las estructuras arquitectónicas, es decir, las iglesias, en el sentido de que Dios no "residía" ni en ellas, ni en objeto alguno puesto que "lo divino es algo incorpóreo, que no se puede ver ni tocar, y de ilimitada presencia".[611] En consecuencia, la naturaleza es un vehículo mucho más idóneo para sentir a Dios dada su infinitud mutua, y es algo que los pietistas se encargaron de popularizar de forma conveniente.

La famosa frase de David d'Angers, "Voilà un homme qui a découvert la tragédie du paysage."[612] (1843), está haciendo referencia a una de las cualidades más genuinas de la obra friedrichiana. De lo trágico en la obra de Friedrich, Argullol ha realizado un análisis bastante revelador:

> La mayor parte de los cuadros de Friedrich está guiada por la duda ilimitada que la contradictoria visión del Infinito, tan magistralmente explicada en los versos leopardianos suscita en el hombre romántico. Es una *duda cósmica* que es fundamental en el momento de desvelar equívocos: el paisaje romántico no tiene nada que ver con las degradaciones bucólicas o pastoriles al que, con frecuencia, se ha asimilado, sino que es sustancialmente trágico. El artista romántico no se siente arropado por la Naturaleza, sino

[611] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 30.
[612] "He aquí un hombre que ha descubierto la tragedia del paisaje".

> seducido y anonadado; el artista romántico celebra la Naturaleza, mas esta celebración no es sólo un canto a la Belleza primigenia, sino también al sacrificio aniquilador que se cierne sobre los hombres. Al igual que en los grandes himnos de Hölderlin y Wordsworth, al igual que en las sinfonías de Beethoven y Schumann.[613]

Además, existen puntos en común de gran importancia entre los llamados románticos alemanes y el propio Friedrich, que no se pueden olvidar: el marcado carácter nacionalista y los *revivals* en el campo artístico (lo gótico), la nota mística, y el aspecto panteísta de una obra centrada en la naturaleza salvaje e indómita, en la que asistimos a un puente entre lo humano y lo divino.

Los inicios de Friedrich, encasillados en la disputa con Ramdhor (chambelán de la corte sajona), desvelan una interesante problemática en este enfrentamiento entre el chambelán y el artista: la pintura de paisaje no era mas que un género inferior, que no podía en ningún caso a ojos de Ramdhor superponerse a la pintura religiosa, es decir, según este último, el paisaje carecía de la sacra untuosidad de otros géneros, tan necesaria para ocupar el destino decorativo de cualquier imagen propia del santoral pictórico al que la sociedad estaba habituada. Por ello, cuando Ramdhor dice que "[...] es una verdadera impertinencia que la pintura de paisaje pretenda introducirse de soslayo en las iglesias y colocarse en los altares"[614], da en la diana del problema social al que se enfrenta Friedrich, con su acusada religiosidad, a través del paisaje, y le espeta que en sus obras el espectador se siente perdido porque no comprende el trabajo.

Una de las razones que hace a Friedrich un personaje tan adecuado para ser comparado con el artista chino, es que carece de sensualidad. Esta es una de las

[613] ARGULLOL Rafael, op. cit. p. 59.
[614] Citado por Hofmann en *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos...* op. cit. P. 29.

características de la pintura china de paisaje, propia de la cultura oriental que prefiere sugerir por otros medios lo que de manera explícita sería un desagradable e impropio guiño pasional en el arte, que se reserva para metas superiores. Hay un cierto refinamiento en la obra de Friedrich muy cercano al chino, en su intelectualismo, en su fría introducción de las figuras, siempre recatadas, dando la espalda al espectador, invitándonos a participar en el cuadro. Su contenido religioso es igualmente un lazo de unión con el arte taoísta, cada cual en su línea, pues el fin último de ambos es el de inducir al observador a sentir la presencia superior que habita el cuadro –ya sea el Tao, o Dios-, a emocionarse, a elevarse espiritualmente, a sentir el choque de ese mensaje urgente e interior que clama desde las pinceladas de la pintura.

Y de Friedrich pasamos al genio creativo de Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851). Turner es, sin ninguna duda, uno de los más fascinantes artistas que ha dado la historia del arte. Su visión de la naturaleza, y en especial en sus cuadros más tardíos, aboga por un mundo diluido, colorista, casi mágico, donde los contornos pierden toda su fortaleza en favor de un mundo de reflejos extraños en los que la niebla y el agua todo lo pierden. Su madurez estética y conceptual es asombrosa; es un excelente ejemplo de cómo desde una educación y un estilismo más tradicionalista, el artista va depurando su mano y su espíritu hasta alcanzar una individualidad artística única.

Honour lo califica como “el más personal y revolucionario de los paisajistas románticos”.[615] A pesar de la enorme expectación que causa hoy en día, Turner no contó con el beneplácito social de muchos contemporáneos por su origen humilde, y por la modernidad de sus postreros planteamientos plásticos. Encima, se le echó en cara numerosas veces su

[615] HONOUR Hugh, op. cit. p. 64.

carácter huraño y reservado[616]. Trabajador infatigable, su obra es producto de un denodado esfuerzo diario, apuntalando los pilares de la modernidad y consagrándose para siempre como pintor romántico.

Es claro que el periodo de la producción de Turner que acapara la atención de los críticos es su madurez, por condensarse en ella todos los logros alcanzados por el artista. Es entonces cuando lo mejor del pintor inglés surge en toda su dimensión, mostrando la genialidad de su temple, y los recursos pictóricos conquistados con el tiempo: "En la segunda etapa de su vida William Turner –que debe ser considerado, junto a Friedrich, la culminación del paisajismo romántico- ultima la *inversión* de la *forma* de la Naturaleza. La tarea de demolición de una Naturaleza nítida, estable y luminosa, iniciada a finales del *Quattrocento*, encuentra en Turner a su postrer y más eficiente artífice. Es natural que así sea pues Turner es, por un lado, el albacea de una importante tradición renacentista y barroca –singularmente vinculada a Venecia- y, por otra, es un activo estudio de la estética y de la «filosofía natural» del Romanticismo."[617]

Ampliemos un poco esta idea final de la mezcla de la tradición con lo novedoso, en Turner: durante mucho tiempo, su obra estuvo firmemente anclada en la perpetuación del paisaje[618] tal cual se nos presenta en la naturaleza, y sólo en su madurez artística podemos

[616] Palabras de José Jiménez en: *Turner y el mar, acuarelas de la Tate*, Catálogo de la exposición, Fundación Juan March, 20 septiembre 2002 – 10 enero 2003, Madrid, p. 11.
[617] ARGULLOL Rafael, op. cit. p. 137.
[618] A este particular, Cosgrove comenta que: "In Turner's eyes, and in those of his contemporaries, the route to success in raising landscape to the highest art was via realism: the foundation of painting on careful, minute, detailed and scientific study of the external world. Such observation allowed penetration into the very essence, the life force, of natural processes and it is this which comes to dominate his late pictures." en: COSGROVE Denis E., op. cit. p. 238. ("A los ojos de Turner, y a los de sus contemporáneos, el camino para el éxito en el ensalzamiento del paisaje al más alto nivel del arte, era mediante el realismo: el asentamiento de la pintura sobre un cuidadoso, minucioso, detallado y científico estudio del mundo exterior. Tal observación permitía la penetración dentro de la auténtica esencia, de la fuerza vital, de los procesos naturales, y esto es lo que llega a dominar en sus últimas pinturas.")

hablar de una visión más allá de las apariencias. Es a partir de 1830 que Turner abdica en cierto modo de sus herencias claudianas (de Le Lorrain) para sumergirse de lleno en su etapa más fructífera y personal, empapado en color, en atmósfera, en movimiento. Se considera que es entonces cuando comienza su periodo romántico en sentido estricto; es también cuando aplica los conocimientos adquiridos de la obra escrita de Goethe, *Teoría de los colores*: "En los últimos años de su carrera, Turner estudió y aplicó la *Teoría de los colores* de Johann Wolfgang Goethe. A finales de 1843, Charles Lock Eastlake le había traducido el texto al inglés, dándole la posibilidad de analizarlo y comentarlo a fondo. Parta el pensador alemán la luz es el principio ordenador del mundo, ya que a través de los colores nos revela la naturaleza de las cosas. Por ello, el color se convierte en la manifestación suprema y en el alma misma del mundo [...]"[619]

La publicación de Goethe no fue su único motivo de interés literario, otros tratados famosos pasaron por sus manos, y es bien sabido que era un gran admirador del género poético, y de la habilidad creativa de los escritores. Él mismo hizo sus intentos en los conocidos colofones que añadía a sus pinturas, de los que se hablará en el capítulo dedicado a la **poesía** de la **segunda parte**. Acerca de la atracción de Turner por la poesía, nos dice Jiménez: "A pesar de su gran interés por la poesía, y de su indudable conocimiento de los tratados y textos de la teoría de la pintura, que puede documentarse por su biblioteca, Turner mantuvo durante toda su vida una actitud más cercana al *silencio*. Es como si no confiara en poder transmitir plenamente a través del lenguaje lo que buscaba en un plano artístico."

[619] *Turner y Constable*… op. cit. p. 122.

Su fama de hombre de pocas palabras, y de carácter más bien humilde, se justificaba una y otra vez. En una ocasión, del joven Ruskin[620], con quien mantuvo una fructífera relación -pues era un declarado admirador y coleccionista de Turner-, llegó a decir: "Ruskin ve en mis pinturas mucho más de lo que he pintado"[621]. Lo cierto es que al parecer no había en la obra de Turner una estricta interpretación romántica de la naturaleza, ni una carga simbólica tan intensa como la reflejada por Ruskin, aunque la revisión del trabajo de Turner, en nuestras últimas décadas, sí hace pensar que fue un autor más profundo de lo que él mismo daba a entender.

Para finalizar, traemos un comentario sobre una de las obras del artista, donde la estética romántica se aprecia en toda su amplitud : *El puente de San Gotardo* (fig.72), en Los Alpes; Sala explica la obra así : « […] *Le Saint-Gothard, le Pont au diable* (1804), où les effets vertigineux et dévastateurs de la nature dominent l'image. Le pont lui-même, plutôt qu'une affirmation de la valeur de l'œuvre humaine, ressemble davantage à une interrogation portant sur la vanité de la présence de l'homme. »[622]

[620] Sus comentarios sobre la obra de Turner son largas descripciones de los cuadros con profusión de detalle, pueden ser leídas en RUSKIN John, *Sobre Turner*, UNAM (Col. Poemas y ensayos), 1996, 1ª ed., Méx. D.F.
[621] Citado en *Turner y Constable*… op. cit. p. 110.
[622] SALA Charles, *op. cit.* p.50 : « [...] *San Gotardo, el puente del Diablo* (1804),donde los efectos vertiginosos y devastadores de la naturaleza dominan la imagen. El puente mismo, más que una afirmación del valor de la obra humana, se parece más a una interrogación sobre la vanidad de la presencia del hombre. »

SEGUNDA PARTE

2. PARALELISMOS ENTRE LA PINTURA DE PAISAJE ORIENTAL Y LA PINTURA DE PAISAJE OCCIDENTAL

Una vez que hemos revisado todos los datos fundamentales relativos a las características de las pinturas de paisaje china y europea, vamos a proceder a desarrollar la parte central de esta tesis: el estudio comparativo de los paralelismos entre la pintura de paisaje taoísta, y la pintura de paisaje en occidente.

Se va a hablar mucho de Romanticismo, y también de artistas, obras, y periodos, ya comentados por su importancia, como la pintura flamenca y holandesa, y ciertas figuras del Renacimiento italiano. Sin embargo, no me referiré a los pintores italianos estudiados por Sterling y por otros eruditos, comentados ya en la **introducción** de esta tesis, puesto que los paralelismos observados por ellos se centran en fondos paisajísticos secundarios de la pintura sienesa, así como en los de otras ciudades italianas, que carecen de relevancia. En tales muestras, el paisaje no es protagonista sino sencillamente el decorado del motivo principal. Se cometerán algunas excepciones, por ejemplo con el siempre estimulante Leonardo, y poco más.

Vamos a comenzar a cotejar semejanzas a través de la pieza clave en toda esta historia: el artista. En la esfera artística china, la figura más señalada por su divulgación y constante presencia, es la del artista *wenren*: el creador aficionado que pinta por el placer de hacerlo, por lo general funcionario o ex funcionario de la corte, con otros medios de subsistencia fuera del ambiente artístico, el letrado culto con una fuerte necesidad de elevarse espiritualmente. Veremos que este tipo de artista tiene concomitancias muy manifiestas con el artista humanista italiano, y con el pintor romántico europeo.

2.1. LA FIGURA DEL ARTISTA PAISAJISTA *WENREN*, Y SUS PARALELISMOS CON LOS ARTISTAS EUROPEOS

2.1.1. LA CREACIÓN DE LA FIGURA DEL ARTISTA LETRADO O *WENREN*, Y DEL ARTISTA HUMANISTA EN LA ITALIA RENACENTISTA

La pintura de paisaje en China ha sido practicada por gente de muy diversa condición: letrados, aficionados, pintores académicos, monjes taoístas y budistas, emperadores... Lo que resulta evidente es que se ha asociado con frecuencia a personas de un nivel cultural alto. Veremos que este aspecto es determinante en la aparición de la figura del *wenren*, el letrado que pinta por afición, por el placer de hacerlo, y que instaura una categoría de enorme proyección en los círculos artísticos. Muchos de los artistas más famosos de China fueron en algún momento letrados o funcionarios de la corte imperial, y como ya se ha visto, era común que los artistas orientales se sintieran influidos, atraídos, o declaradamente practicantes del taoísmo, o del budismo *chan*. La estética de la pintura de paisaje va a obedecer a los parámetros que hemos desgranado en la **primera parte** de esta investigación, tanto si se trata de pinturas realizadas por *wenren*, como si provienen de otro tipo de artistas.

No se piense que al decir letrado, o funcionario, estamos hablando de pintores académicos: la separación entre unos y otros ha sido motivo de grandes debates en China, y aunque es inevitable una integración de principios comunes para todos, hay diferencias básicas que han hecho que el artista letrado esté muy por encima de su compañero académico. Veremos además, que esta clase de figura guarda relaciones relevantes con el

artista humanista de la Italia renacentista, y cómo en ambos casos el aura de intelectualidad y el desarrollo de la idea propia, constituyen la barrera que separa lo artístico de lo artesanal. Veamos cómo surge el *wenren* en China, y la figura del artista humanista en Italia, así como los paralelismos entre uno y otro.

ORÍGENES DEL *WENREN,* Y DEL ARTISTA HUMANISTA

Al igual que en casi todo lo que atañe a las artes en China, en la historia del *wenren* existen ciertas figuras claves que asientan el concepto en sí, que proviene de la unión de dos caracteres chinos: *wen*, que significa *literatura*, *cultura*, *letras*, y *ren*, que significa *hombre*, o *persona*, o *humano* (la traducción completa más oportuna es "letrado").

De manera unánime, se habla de Wang Wei (699/701–759/761 dinastía Tang), llamado Wang Mokie, como el artista que por primera vez pinta paisajes de corte taoísta y que reúne las condiciones ideales del futuro *wenren*. No hay mas que echar una ojeada a la forma en la que se describe a Wang Wei para hacernos una idea clara de lo que es un *wenren*:

> Es muy representativo de la pintura clásica china: muy culto, funcionario del Estado, para lo cual había realizado las pruebas necesarias, poeta, músico, calígrafo renombrado, Wang Wei será el modelo clásico del *wen-jen* [*wenren*], el letrado hábil en la escritura, la pintura, la poesía y la música, imitado por todos los chinos hasta nuestros días. Se le atribuye la invención de la técnica *p'o-mo*, [*pomo*] «la pincelada rota», utilizando puntos, manchas, pinceladas irregulares, para enriquecer las superficies planas y las líneas sencillas de los pintores de entonces [...] La influencia del budismo hizo de Wang Wei un gran admirador de la naturaleza; su sensibilidad poética y universal le permitió descubrir las impresiones fugitivas y subjetivas de la contemplación de un hermoso paisaje. Se le atribuye

> la creación del paisaje monocromo, precursor de los grandes lavados a tinta de China, de la época Sung [Song].[623]

Fue el primer pintor que dotó al paisaje de una categoría superior, considerándolo como un trozo de *Tao*, un espacio espiritual que es en realidad el reflejo anímico del estado interior del autor. Wang Wei, el primer paisajista intimista, reunió en su vida las que iban a ser las características fundamentales de estos artistas aficionados, llamados *wenren*: "...el paisaje de Wang Wei se caracteriza por expresar el *mood*, la disposición del ánimo del autor y por ser amateur: fue el primer pintor wen-jen [wenren], literato o culto."[624] Sólo nos han llegado copias posteriores de sus obras. La figura del artista letrado como artista cultivado, como diletante de la naturaleza, se remonta a él, quien pasa por ser el padre de la pintura de paisaje. Además, Wang Wei se interesó vivamente por el budismo, y es el perfecto ejemplo del artista letrado agraciado por los dones creativos, que alcanza en su madurez un arte elevado por su constante cultivación personal.

Aunque esta clasificación de los *wenren* se asentó definitivamente en la dinastía Yuan, debe su existencia a la dinastía anterior, la Song, y en concreto a Su Dongpo, Mi Fu, y Huang Tingjian, que fundaron la escuela de pintura *Shi da fu hua*[625] (*pintura de caballeros letrados*), la cual eclosionó más tarde como *wenrenhua*[626] o pintura de letrados (la traducción más exacta para *wenrenhua* es *letrado-pintor*). Se dice que *Su Shi* [Su Dongpo] *creó el concepto de wenrenhua o pintura de letrados, por considerar que el pintor debía compartir el*

[623] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 296. La traducción más aproximada al término chino *pomo* es *tinta quebrada*, o *rota*, y no *pincelada* como dice Rivière.
[624] KITAURA Yasunari, op. cit. págs. 222 y 223.
[625] La primera denominación de esta clase de pintura fue: *shi ren hua*.
[626] Para ver un estudio detallado del desarrollo del concepto *wenren hua*, ver: CAHILL James F., *Wu Chen...* op. cit. en gral.

mismo valor y categoría social que los poetas.[627] Según este poeta chino, "[...] the artisans of this world may be able to capture the forms perfectly, but when it comes to the principles, only a superior man of outstanding talent can discern them."[628]

De nuevo estamos en la dinastía Song, el momento de mayor fulgor de las artes chinas, de la pintura de paisaje. Era de esperar que fuera precisamente en esta época en la que tuviera lugar el nacimiento de un tipo de artista acorde a los vientos que soplaban en los cenáculos culturales. Si en este periodo de la historia china la importancia del saber y de la cultivación personal alcanzaron niveles muy elevados, qué menos se podía esperar del artista que representaba el paisaje: había que recrear un arquetipo que poseyera las cualidades que hacen dignas de admiración a un hombre en la elitista sociedad Song. En un mundo de masa iletrada, opuesta a la exquisita corte, la complejidad de la escritura acotaba aún más las posibilidades de cualquier persona de convertirse en un individuo alfabetizado; aquél que era capaz no sólo de leer y escribir sino de desarrollar un estilo caligráfico expresivo, un arte del pincel y de la poesía, y una cultura amplia, era siempre objeto de admiración. Pero veamos qué papel juega el poeta Su Dongpo en la creación de la idea del *wenren*:

> Hacia finales de la dinastía Song septentrional aparecieron en el escenario del arte talentos polifacéticos que causaron sensación con sus teorías, pinturas y caligrafías, aunque no tuvieran ni el cargo ni la dignidad de pintores. Se distanciaron de la actividad académica, sobre todo a causa de los dictados estilísticos que en ella predominaban.
>
> Un grupo de «artistas en ratos libres» reunidos alrededor del funcionario y literato Su Shi (que tenía el nombre poético de «Ermitaño de la falda oriental», Dongpo shanju, 1037-1101) se

[627] CERVERA Isabel, *Arte y cultura...* op. cit. p. 165.
[628] Citado en FONG Wen C., et alt, op. cit. p. 5: "[...] el artesano de este mundo debe ser capaz de capturar perfectamente las formas, pero cuando llega a los principios, sólo un hombre superior de talento sobresaliente puede discernirlos."

> mantuvo fiel al postulado de hacer perceptible en el cuadro la expresión del objeto. Su Shi acentuó el primer elemento de Xie He, el eco de la fuerza vital *qiyun*. Quien conseguía ponerse en el lugar de la representación conseguía hablar como el representado y reproducir su vida y su esencia. [...] Su fue el primero en aplicar un elemento social en la valoración de la pintura, al colocar a los literatos por encima de los pintores profesionales. Los buenos pintores, según Su, no son gente vulgar, y ningún noble sería sólo pintor, ya que en primer lugar es un erudito.[629]

Sullivan nos va a ampliar la información acerca de Su Dongpo, donde apreciamos la estrecha vinculación entre letrado, *wenren*, y la figura del caballero, del noble. Esta es una constante que se va a mantener de forma perdurable en el arte chino: la convicción de que el *wenren* y el arte superior, son propios de un personaje de gran categoría intelectual. Los monjes taoístas y budistas sí van a renegar de este exceso formativo -recordemos que rechazaban fuertemente el aprendizaje-. Sin embargo, son los menos: lo más habitual es encontrar que los grandes artistas chinos fueron o bien *wenren*, o formaron parte en algún momento de la academia, o trabajaron para el emperador. Todos ellos tenían en común lo que Su Dongpo y sus amigos defendieron con tanta fuerza:

> Su Tung-p'o and his friends put forward what was then the revolutionary idea that the purpose of painting, or at least the kind of painting that was suitable for a gentleman, was not to depict things – that could be left to the professionals- but to express the painter' own feelings. […] These scholar-gentlemen maintained that good painting could not be imitated because it was the expression of the thoughts and feelings of an individual. With this intensely personal attitude they went a new detachment from «things». Su Tung-p'o spoke not of «concentrated and intensive study,» but of merely «borrowing» the forms of rocks, mountains, and trees to «give lodging» for the moment to his feelings. As can be imagined, the merits of their paintings are much harder to appreciate than those of the Ma Yüan-Hsia Kuei school. They do not go halfway to meet us with their brilliance of brushwork or obvious romantic mood. Their virtues are those of the Confucian gentleman –unaffected, detached, reticent, sometimes whimsical, sometimes austere- and are expressed with the touch of a calligrapher, the taste of an amateur and a poet indeed. In their

[629] FAHR-BECKER Gabriele (ed.), op. cit. págs. 152 y 153.

> eagerness to show that they were not professionals, these painters sometimes pretended, following the august precedent of Wang Wei, that they were not really painters at all but were merely having a clumsy shot at it or, as they put it, «playing with ink»; moreover, as they were communicating only with each other, nothing had to be spelled out. A mere hint was enough.[630]

De esta manera, un estilo más bien rugoso, con poca tinta y economía de medios, se convirtió en el favorito de esta nueva clase de artistas o pintores literatos, de las que nos ha llegado muy poco de la dinastía Song, en parte por el tipo de soporte empleado. Este estilo tuvo que luchar contra la fuerte influencia de la academia imperial, que tras la huída de la capital norteña siguió imponiendo sus parámetros en el sur, si bien el estilo académico también compartía pautas de la estética taoísta, tal y como se ha visto en la **primera parte**.

El aprecio de que gozaban los pintores *wenren* en la ya instalada dinastía Song era muy clara; en el siglo XI se produce un endurecimiento de la barrera diferenciadora entre artesano o artista académico de extracto social más bajo, y pintor letrado *wenren*, éste último preferiblemente sin conexiones familiares con la pintura y de estatus, a ser posible, noble. El pueblo llano no está capacitado para acceder al nivel del artista aficionado: "[...] it was only in

[630] SULLIVAN Michael: *Symbols of eternity...* op. cit. págs. 80 y 81: "Su Dongpo y sus amigos propusieron lo que fue entonces una idea revolucionaria: que el propósito de la pintura, o al menos la clase de pintura que era apropiada para un caballero, no era describir las cosas –que podía ser dejado para los profesionales- sino expresar los propios sentimientos del pintor. [...] Estos caballeros letrados mantenían que la buena pintura no podía ser imitada porque era la expresión de los pensamientos y sentimientos de un individuo. Con esta actitud intensamente personal, alcanzaron una nueva indiferencia hacia las «cosas». Su Dongpo habló no de «estudio concentrado e intensivo», sino simplemente de «tomar prestadas» las formas de las rocas, montañas, y árboles, para «dar hospedaje» por el momento a sus sentimientos. Como se puede imaginar, los méritos de sus pinturas son mucho más difíciles de apreciar que aquéllas de la escuela de Ma Yuan - Xia Gui. Ellos no quieren llegar a un acuerdo con nosotros mediante su brillantez de pincelada, o por un obvio sentimiento romántico. Sus virtudes son aquellas de los caballeros confucianos –indiferentes, objetivos, reticentes, a veces caprichosos, a veces austeros- y son expresados en efecto con el toque de un calígrafo, el gusto de un aficionado y un poeta. En su ansia por mostrar que ellos no eran profesionales, estos pintores pretendían a veces seguir el augusto precedente de Wang Wei: que ellos no eran pintores en absoluto sino que sencillamente hacían una torpe tentativa de ello o, tal y como lo expusieran, «[estaban] jugando con la tinta»; además, como tan sólo estaban en comunicación unos con otros, nada tenía que ser explicado. Una simple pista era suficiente."

the eleventh century that a general theory of painting was created which elaborated for the first time a distinction between amateur «scholars» and professional «artisan» painters."[631] La experiencia de ver una pintura de letrados se tenía por una vivencia estética superior a la obtenida de una pintura académica, por su habilidad para captar el espíritu de las cosas, relegando la forma física tras la expresión, y dejó constancia de ello el propio Su Dongpo: "Mirar un *shih-jen-hua* [shi ren hua] (una pintura de un literato) es como mirar caballos. Lo que se desea ver es el espíritu del caballo. El artista profesional ve la piel y el pelo, la fusta, el pienso y el pesebre. Por eso la obra de los artistas profesionales carece de espíritu, y después de ver unas cuantas de esas pinturas, uno se aburre."[632]

Al referirse a artista "profesional" está hablando de los pintores de la academia, los que siguen las normas preestablecidas y se interesan por la verosimilitud de su obra con la realidad. Además, Su Dongpo consigue al inventar el concepto de *wenrenhua*, que se equipare al pintor con el poeta, como matiza Cervera: "Su Shi [Su Dongpo] creó el concepto de *wenrenhua* o pintura de letrados, por considerar que el pintor debía compartir el mismo valor y categoría social que los poetas"[633], hecho que es parte integrante de las razones fundamentales de la eclosión de la pintura de letrados: la necesidad de elevar la pintura al nivel intelectual de la poesía, y eliminar por completo sus reminiscencias peyorativas, de las que hablaremos en breve. Y añadamos sobre el *wenren* que este tipo de artista, además de aunar caligrafía, poesia y pintura en su obra, y de su faceta como crítico o esteta[634], consigue a partir del siglo XII el título de *wenrenhua*, o "letrado pintor"[635], que otorgaba el propio emperador, eliminando definitivamente cualquier referente social al artesano. Su interés por

[631] CLUNAS Craig, op. cit. p. 141 "[...] fue sólo en el siglo XI cuando fue creada una teoría general de la pintura, que elaboraba por primera vez una distinción entre los «letrados» aficionados y los pintores profesionales «artesanos»."
[632] RACIONERO Luis, op. cit. p. 171.
[633] CERVERA Isabel, *Arte y cultura...* op. cit. p. 165.
[634] Muchos *wenren* escribieron tratados y opiniones sobre arte.
[635] El término también se refiere a la "pintura de letrados".

el arte va más allá de la crítica y la práctica artística: las colecciones de arte de gran valor debidas a los *wenrenhua* que han sobrevivido hasta nuestros días, ponen en evidencia su atracción por la arqueología y su profundo amor por el arte de la antigüedad china.

No podemos cerrar este espacio dedicado al surgimiento del *wenren* sin hablar, aunque sea de forma muy breve, de una figura de la dinastía Ming que ha sido el principal propagandista del estatus del *wenren*, hablamos de Don Qichang (1555 - 1636):

> Dong Qichang, que en su juventud había prestado servicio como tutor en la casa de Xiang Yuanbian, donde aprendió los principios elementales de la caligrafía y la pintura, fue sin duda el principal artífice de la construcción teórica del mito del artista que puede adquirir dignidad sólo mediante el aniquilamiento de su propia identidad y su necesaria transformación en un *amateur* desinteresado. Él fue el responsable de haber convertido el estilo en un factor determinante de ascensión social, de haber descontextualizado gran parte de la pintura china, privándola de su relación con las motivaciones que la habían determinado y las finalidades a las que estaba destinada.[636]

A Don Qichang se debe en parte la consideración y fama del antes mencionado Wang Wei como primer exponente del ideal *wenren*. Sullivan nos da una ponderada visión del artista:

> Desde los tiempos de Tung Ch'i-ch'ang [Dong Qichang], Wang Wei (699-759) ha permanecido en la historia de la pintura de paisaje chino como el fundador simbólico de la tradición de pintura culta, llamada *wen-jen-hua*, o pintura de los *wen-jen* o literatos. En realidad, no fue el primer pintor paisajista aficionado, y es dudoso que pintase en realidad con la técnica monocroma del lavado con tinta (*sui-mo*) de otros pintores cultos posteriores [...] Wang Wei no rea solamente un gran poeta y erudito, sino también un hombre de noble carácter y

[636] CORSI Elisabetta, "El mito del literato elegante en la cultura tardía Ming", en: *Estudios de Asia y Africa*, nº 113, vol. XXXV, El Colegio de México, 1ª ed., septiembre – diciembre 2000, Méx. D.F. p. 440.

> profundos sentimientos. Para los críticos de las Dinastías Ming y Ch'ing [Qing], que opinaban que el fin de la pintura de un paisaje no era principalmente representar la naturaleza sino expresar la propia personalidad, Wang Wei era el tipo ideal de pintor porque era el tipo ideal de hombre. Sus paisajes, dicen, deben ser, por lo tanto, la expresión de las más altas virtudes confucianas.[637]

Don Qichang fue uno de los personajes más importantes y trascendentales del ambiente artístico de su época, y sentó un fuerte precedente con su clasificación de artistas cuya influencia trascendería hasta las generaciones futuras, confiadas en su opinión, y en la visión -falseada en ocasiones- que tenía sobre ciertos autores. Por supuesto, surgieron voces divergentes espoleando opiniones contrarias, fuera de las teorías en boga, pero la fuerza de los dictámenes "oficiales" asentó las bases de un sistema crítico muy concreto, que adquirió especial envergadura durante la dinastía Ming en la que vivió Dong Qichang, bases a las que él contribuyó en buena medida.[638]

Lo que hizo Dong Qichang fue separar las escuelas de pintura en dos direcciones muy concretas: norte y sur, que han sido explicadas en el apartado titulado **Las escuelas**

[637] SULLIVAN Michael, *Las Bellas Artes...* op. cit. págs. 42 y 43.

[638] Cabe añadir sobre esto que los aspectos decisivos que por aquel entonces se tomaban en cuenta a la hora de enjuiciar una obra eran los siguientes: la independencia y originalidad expresiva del artista aunadas a un correcto empleo de la técnica del pincel, traducido en la buena línea, básicamente (recordemos la marcada ausencia de trabajo de claroscuro o de volumen en la pintura china clásica), y por supuesto la categoría superior del artista aficionado sobre el maestro académico. La moda ejercida por estos círculos artísticos y sus demandas o imposiciones estéticas, llegó a suponer un serio elemento de presión sobre el artista chino, que en ocasiones era infravalorado o eliminado de la elite artística por no comulgar con tales ideas. En la dinastía Ming un grupo de artistas hartos de los dictámenes de la corte deciden crear su propio tabernáculo artístico, dando origen a la escuela de *Wu*, en donde trabajaban monjes, bohemios, etc., todos ellos calificados como *letrados*. Wu fue el lugar en el que floreció esta escuela (Wu Xien, Kiangsu), y como en otros movimientos de rebeldía artística rendían cierto culto a autores consagrados del pasado, especialmente a los de la dinastía Song que pronto se había convertido en el paradigma de la pintura taoísta. Rivière nos detalla el perfil de estos letrados de la dinastía Ming: "Estos pintores letrados e intelectuales forman un tipo humano especial en China. Sabían escribir, pintar y componer poemas, administrar, regir, dirigir, plantar y preparar los mejores platos de su famosa y exquisita cocina. Pertenecían al tipo del humanista oriental. Aunque, como su colega del Renacimiento en Occidente, tenía afán de conocer todas las cosas, el letrado era menos un teórico que un experimentador; en esto se acerca al humanista inglés del siglo XVIII: enciclopedista lleno de experiencia práctica de buen gusto y de curiosidad intelectual." RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 478.

Norte y Sur (**primera parte**), y no sólo desde el punto de vista del crítico Ming; la pintura *wenrenhua* se asocia tradicionalmente a la *Escuela del Sur*, con lo que implica: estilo más expresivo, propio de los artistas letrados, no académico.

A través de un anónimo *Retrato de un artista letrado famoso* (fig.73), en este caso de Ni Zan (1301-1374), podemos apreciar claramente cuál es la imagen del artista letrado: el protagonista se muestra como una figura de relieve, apostado en un espacio que lo dignifica, con sirvientes, y rodeado de varios objetos propios de un personaje de categoría social y cultural. Con pincel y papel en mano, presto a escribir, tiene la piedra de tintero junto a él, y una de sus obras más emblemáticas tras de sí. Es evidente la intención del artista de presentarlo como un auténtico caballero.

Ahora veamos cómo surge el humanismo y el concepto de artista humanista, en el Renacimiento italiano. Ya vimos en la introducción que el Renacimiento en Italia es el periodo artístico europeo que ha sido comparado más a menudo con la dinastía Song china. Las similitudes no son sólo de orden social, también se aprecian en la idea general de lo que es un artista, y en ciertas reivindicaciones a las que éste hiciera frente.

El término *humanista* siempre ha estado asociado con el estudio de las humanidades, y muy especialmente en el Renacimiento. Se ha tendido a asociar humanismo y filosofía de forma muy estrecha, y aun cuando es cierto que la filosofía jugó un papel primordial en esta época –y en el arte-, lo que se consideraba como humanista en aquel entonces, era un individuo más cercano a las doctrinas o conocimientos relativos a la cultura literaria. De este humanismo nos habla Kristeller en estos términos: “[...] el humanismo renacentista no era, como tal, una tendencia o un sistema filosófico, sino más bien un programa cultural y educativo, en el cual se enfocaba y desarrollaba un campo de estudios importante pero

limitado. Dicho campo tenía como centro un grupo de materias cuyo interés primero no eran ni los clásicos ni la filosofía, sino algo que podríamos describir aproximadamente como literatura."[639] Este comentario pretende alejar la idea tan asentada de que el *humanismo* renacentista estaba firmemente unido a la filosofía, hecho que el autor rebate unas frases más adelante. Sin embargo, ello no es óbice para que llegado el momento los humanistas del XVI reconocieran la importancia de la filosofía y le dieran un lugar preeminente en sus estudios y trabajos (por ejemplo, Ficino y Pico della Mirandola).

Para hacernos una idea más completa del ambiente renacentista, aprovechemos una breve definición de Chastel: "Las directrices «humanistas» aparecen en todas las disciplinas y orientan su «problemática»: el pensamiento religioso y la reflexión sobre la diversidad de religiones, la pedagogía y la moral terrena, la ciencia astrológica y «pitagórica» fundada en las correspondencias «musicales», la teoría del cosmos, y, por último, la reflexión estética, donde las ideas del idealismo encuentra otra vez las articulaciones concretas de la «poética» aristotélica, puesta de actualidad nuevamente."[640]

El nuevo lugar que ocupa el hombre en el humanismo, conmina a individuos y a artistas a volver la vista hacia sí mismos, hacia su interior, y comenzar a apreciar el valor de expresar sus propios sentimientos en la obra. Este hecho está muy bien definido por Kristeller: "Otro rasgo característico es la tendencia a expresar, y a considerar digna de expresión, la singularidad concreta de los sentimientos, las opiniones, las experiencias y las circunstancias propios, tendencia que aparece en la literatura biográfica y descriptiva de la época, así como en la pintura de retratos, que está presente en todos los escritos de los

[639] KRISTELLER Paul O., op. cit. p. 40.
[640] CHASTEL André, op. cit. p. 475.

humanistas y que encuentran su expresión filosófica más plena en Montaigne, quien afirma que su yo es el tema central de su filosofía."[641]

La recuperación y evaluación de doctrinas filosóficas pasadas, así como nuevas interpretaciones de las mismas, es otra particularidad del Renacimiento y a ella se le debe en parte el epíteto con el que se corona a este periodo, que se debe a Vasari (Giorgio Vasari 1511 - 1574) (*rinascita: Renacimiento*), el gran autor italiano que tanto contribuyó a este nuevo posicionamiento del artista en la antigua Europa. En esta Italia renacentista ocupa un lugar destacado en la vida intelectual el neoplatonismo: "[...] al final del siglo XV, la filosofía de los platónicos florentinos se había transformado por completo. Bajo la influencia de Cosme y Lorenzo de Médicis la Academia platónica se había desarrollado, pero tendía a vincularse más con los escritos de los exegetas alejandrinos de Platón que con los del propio filósofo. Marsilio Ficino[642] y Pico della Mirandola se sumergen en un misticismo que proviene en parte de Plotino y en parte de fuentes orientales. Lorenzo el Magnífico favorece este neoplatonismo místico, en cierta medida por razones políticas. Casi con toda seguridad servía a sus fines, pues, en esta época, los neoplatónicos insistían mucho más en la vida contemplativa [igual que los taoístas], y a un autócrata le es de especial utilidad tener a los pensadores lo más lejos posible de la política para así ejercer su poder absoluto sin dificultad alguna."[643]

Marsilio Ficino (1433 – 1499) es una de las figuras cumbres de este periodo, escribe una teoría filosófica de enorme impacto en los círculos artísticos, el neoplatonismo, que se va a describir brevemente:

[641] CHASTEL André, op. cit. p. 49.
[642] Ficino publica la versión completa sobre Platón en latín en 1484, y sobre Plotino en 1492.
[643] BLUNT Anthony, op. cit. p. 32.

> Su Academia platónica, gracias a los cursos y a los debates en ella celebrados, fue por varias décadas un centro institucional cuya influencia se hizo sentir en toda Europa, debido a las cartas y a otros escritos de este pensador. Como asignaba al alma humana un lugar central en la jerarquía del universo, dio expresión metafísica a una idea muy favorecida por sus predecesores humanistas; al mismo tiempo, su doctrina del amor espiritual en el sentido que Platón le daba, y para el cual acuñó el término de amor platónico, fue uno de los conceptos más populares en la literatura posterior del Renacimiento. Su insistencia en que mediante un ascenso interior el alma sube hacia Dios gracias a la contemplación lo une a los místicos, mientras que su doctrina de la unidad del mundo conseguida a través del alma influyó en los filósofos naturales del siglo XVI.[644]

Lo que hace de Ficino y de Pico della Mirandola (Giovanni 1463 – 1494) dos autores de enorme repercusión e interés en el Renacimiento italiano, es que *toman un profundo interés en el hombre y su dignidad*.[645] La forma en la que une al hombre con Dios, prepara el terreno para la idea del *divino artista*, que veremos más adelante. De la visión de Ficino del hombre y del alma, nos cuenta Kristeller:

> Subraya, además, la posición intermedia del alma humana entre el mundo incorpóreo y el corpóreo y, si no me equivoco, de tal manera reconstruye la jerarquía del ser neoplatónica, que el alma racional representativa del hombre ocupa el lugar central, por debajo de Dios y los ángeles y por encima de las cualidades y los cuerpos. Más aún, Ficino insiste en la universalidad de la mente humana y ve en ello la afinidad fundamental de ésta con Dios. El alma tiende a conocer toda la verdad y a lograr toda la bondad; trata de convertirse en todas las cosas y es capaz de vivir la vida de todos los seres, sean superiores o inferiores. De esta manera, trata de volverse Dios y en ello está su divinidad.[646]

[644] KRISTELLER Paul O., op. cit. p. 83. El amor platónico de Ficino es descrito así en la p. 87: "[...] el amor espiritual de un ser humano por otro es mero disfraz del amor del alma por Dios" .
[645] Ibíd. p. 234.
[646] Ibíd. p. 235.

Llegados a este punto es necesario añadir una diferencia fundamental entre la idea de la ubicación del hombre dentro de la naturaleza en el Renacimiento, y en la cultura china. Desde el momento en que el Dios cristiano le impone a Adán el dominio sobre la naturaleza, como se describe en la Biblia, es afectada singularmente la cosmovisión del ser humano y de su entorno: para el occidental, el hombre posee y dirige la naturaleza, se sobrepone a ella; para el oriental, a la naturaleza se debe asistir con el ánimo de fusionarse en su todo, como un elemento integrante más. Ficino mismo dice que, "[...] es propósito del hombre dominar todos los elementos y todos los animales y, por tanto, es señor y regidor natural de la naturaleza [...] "[647]

La marcada insistencia de los programas de las *Accademia* italianas en la formación del artista, su cultivación como caballero humanista, su elevación social, siembran el germen de la permutación, que es apoyada igualmente por la cambiante sociedad italiana. La presencia de las figuras universales del arte italiano del Renacimiento tales como Miguel Ángel, Leonardo, Vasari y su campaña propagandística, y muchísimos más, en parte acompañados por la publicación de textos y la divulgación de ideas alrededor del arte de gran impacto, logra acercar de manera inaudita la consideración y el aprecio de la más alta aristocracia italiana hacia los artistas de mayor renombre.

CARACTERÍSTICAS DEL ARTISTA *WENREN* Y DEL ARTISTA HUMANISTA DE LA ITALIA DEL RENACIMIENTO

Ya hemos visto en un capítulo anterior cómo en la dinastía Song se produce un empuje de la figura del artista, por diferentes motivos; los principios taoístas y su

[647] Citado en: KRISTELLER Paul O., op. cit. p. 235.

implantación en las altas esferas, y el marcado carácter exquisito y místico del arte taoísta, llevan a la corte de los Song a admirar sin límites el esplendor de la naturaleza y en consecuencia se produce un nuevo sistema de categorías en el arte de la pintura, y del paisajismo sobretodo. La expresión de una idea se convierte en la matriz de toda manifestación plástica, la captación de la esencia de lo representado, y el artista adquiere una dignidad como nunca la había tenido antes, como bien subraya Guo Xi (siglo XI):

> Al pintar una escena, dejando de lado su tamaño y amplitud, un artista debe concentrar su espíritu en la naturaleza esencial de su trabajo. Si no consigue llegar a lo esencial, no logrará presentar el alma de su tema. La disciplina debe dar dignidad a su pintura. (...) Por lo tanto, cuando un artista se dedica perezosamente a su trabajo y no logra dibujar desde lo más profundo de su alma, su pintura es débil y blanda y carece de decisión. Su falta es la de no concentrarse en lo esencial. Si está confundido y tiene ideas nebulosas, entonces las formas se tornan oscuras e inciertas. Su falta es la de no poner toda su alma en su trabajo. Si se aproxima a su pintura demasiado livianamente, entonces las formas probablemente serán desarticuladas e inarmónicas. Su falta es la carencia de dignidad. Si descuida su trabajo por engreimiento, la composición resulta descuidada e incompleta. Su error es falta de diligencia. Por lo tanto, la indecisión conduce a un análisis defectuoso, la confusión a una carencia de elegancia, lo desarticulado a una falta de proporción, lo incompleto a una carencia de composición ordenada. Estas son las mayores faltas del artista. Estos asuntos, sin embargo, sólo se pueden discutir con personas que han visto la luz.[648]

La propia corte apoya el desarrollo del arte, la reevaluación del mismo, y los escritos al respecto comienzan a multiplicarse estableciéndose numerosas reglas, tratados, y otros textos relativos al mundo del arte. Surge la academia imperial de pintura, se colecciona y estudia el arte del pasado, las clasificaciones de toda índole tienen lugar, y se rescatan técnicas antiguas para su uso contemporáneo, como algunas de la dinastía Tang. El artista letrado se convierte en el paradigma del humanista refinado, del aficionado al arte que, libre

[648] RACIONERO Luis, op. cit. p. 64.

de las necesidades económicas de los maestros que viven del arte, se arropa en una imagen de clara superioridad frente a los otros, imagen que concuerda perfectamente con los niveles de excelencia estética que se alcanzaron en este periodo. El artista letrado no puede vivir de su arte puesto que se considera poco elegante y hasta sucio, que una actividad tan excelsa como la gran pintura taoísta reporte pingües beneficos a su autor, que posee la sagrada tarea de transmitir el *tao* al espectador, de elevarlo espiritualmente.

Este encumbramiento del artista *wenren*, tiene mucho que ver con la separación entre la figura del pintor académico o artesano cuya fuerza radica en su habilidad técnica, y el artista imaginativo asentado en la expresión, que rechaza la recompensa económica por su trabajo. Y como dice Fong, "Greatly concerned with the distinction between the work of a scholar and that of an artisan, is aesthetic stressed self-expression over representational skills. Apart from rhetoric two important factors determined the method of a scholar – artist, as a literary artist he excelled in calligraphy, so he relied on calligraphy to express himself in painting; and as an antiquarian he learned as much from art as from nature, looking to the past for inspiration and renewal."[649]

Sin embargo, se pueden aducir otras causas acerca del desarrollo del *wenren*, que no son estrictamente artísticas, sino políticas:

> Sous les Song, les collèges littéraires jouissaient d'un prestige incontesté. Peu de décisions importantes étaient prises sans qu'ils aient été consultés. A l'époque, le fonctionnement des services administratifs était devenu plus complexe. Les problèmes

[649] FONG Wen C., et alt, op. cit. p. 51: "Concerniente en gran medida a la distinción entre la obra de un letrado y aquella de un artesano, está la recalcada auto-expresión estética por encima de las habilidades representativas. Aparte de la retórica, dos factores importantes determinan el método de un letrado – artista, como artista literato sobresalía en caligrafía, así que dependía de la caligrafía para expresarse a sí mismo en la pintura; como anticuario aprendía tanto del arte como de la naturaleza, buscando en el pasado inspiración y renovación."

> économiques et financiers se posaient avec une gravité nouvelle et, pour faire face à ses responsabilités, le gouvernement avait dû accroître sensiblement le nombre des fonctionnaires. Les nouveaux venus appartenaient souvent à des milieux de moindre culture. Les lettrés-fonctionnaires, conscients du rôle qu'une élite peut être amenée à jouer dans le corps social, tendaient à se grouper. Ils se différenciaient du commun des bureaucrates et des peintres de profession par certaines exigences spirituelles. Les émoluments attachés à leurs fonctions pourvoyaient à leurs besoins matériels. L'art était pour eux une activité de surcroît qui tenait sa force de sa gratuité. Totalement libre, l'inspiration s'exprimait chez eux par la poésie et la musique comme par la calligraphie et la peinture.[650]

La palpación de raíces netamente políticas, sociales, o económicas –que se verán en breve- en el nacimiento y en las actitudes del *wenren*, parecen restarle un poco de aura mística a este paradigma del artista, que llega a convertirse casi en un mito.

Corsi explica lo que ella define como *artista-mito*, cuando habla del letrado o literato, y más en concreto de esta figura en la dinastía Ming -que está en sintonía con las nuevas teorías y estudios desarrollados por Cahill y otros sinólogos sobre la deificación del artista chino en todas las épocas-: "Cuando hablo del mito del «literato elegante», no pretendo referirme a algo falso, que no tenga un paralelo en la realidad, sino más bien a una construcción ideal de sí que, en nuestro caso específico, es prerrogativa de cierta clase social, una imagen mítica que, como dijo Malinowski, tiene la función de mantener y reforzar

[650] VANDIER-NICOLAS Nicole, op. cit. p. 116 : "Durante los Song, los colegas literarios gozaban de un prestigio inigualable. Pocas de las decisiones importantes eran tomadas sin que ellos hubieran sido consultados. En la época, el funcionamiento de los servicios administrativos se había vuelto más complejo. Los problemas económicos y financieros se manifestaban con una gravedad nueva, y, para hacer frente a sus responsabilidades, el gobierno había hecho acrecentar sensiblemente el número de funcionarios. Los recién llegados pertenecían a menudo a los medios de menor cultura. Los funcionarios letrados, conscientes del papel que una élite podía ser dirigida a desempeñar en el cuerpo social, tendieron a agruparse. Se diferenciaban de los burócratas comunes y de los pintores de profesión por ciertas exigencias espirituales. Los pagos adscritos a sus funciones sustentaban sus necesidades materiales. El arte era para ellos una actividad de recreo que tenía su fuerza en su gratuidad. Totalmente libre, la inspiración se expresaba en ellos tanto mediante la poesía y la música como mediante la caligrafía y la pintura."

la solidaridad social."[651] Este matiz apuntado por Corsi es especialmente revelador porque nos hace comprender la dimensión social de la figura del letrado, no sólo en la dinastía Ming sino en periodos anteriores, como en la dinastía Yuan.

Esta imagen del artista letrado *wenren* como prototipo social, en el que la sociedad se ve reflejada y al que admira por sus múltiples cualidades humanas y creativas, tiene un gran peso en la dinastía Yuan -bajo el dominio mongol- pues insufla una dimensión más amplia a la figura del artista y esclarece en parte el porqué de esta magnificación del pintor. No sólo se trata sólo de que el artista posea un cierto poder de transmisión espiritual, reflejado en su obra: gracias a Corsi y a otros autores comprendemos que se intenta también dotar de atribuciones superiores a los artistas chinos para condensar en ellos los ideales humanos tanto confucianos como taoístas, frente a la barbarie y la imposición mongol.

La necesidad de exhibir personajes puramente chinos que se elevan por encima de la sociedad, símbolos del alma china, de todo lo que es considerado sagrado y espiritual –y a través de su pintura de paisaje-, es parte de las bases que sostienen la figura idealizada del artista *wenren*.

A pesar de la impronta del *wenren* y de su aparente oposición al pintor académico, nos encontramos nuevamente frente a una cierta convergencia: no podemos dejar de lado a los últimos, al igual que hiciéramos al explicar las características de la pintura taoísta porque siempre hallaremos excelentes muestras de paisajismo en algunos académicos de renombre, Shen lo explica de esta manera: "Whereas the «artificial» and the «artful» have been the aims of the professional artisan-painters or academicians who do their art work for

[651] CORSI Elisabetta, op. cit. p. 429. Para ver más sobre la figura del artista letrado y la creación del mito alrededor de esta figura en la dinastía Ming ver el artículo completo: págs. 425 a 446.

an «ulterior» purpose, of course there have been exceptions. Liang K'ai, for instance, quit his position as a court painter in order to paint the way he chose. Other academicians such as Ma Yuan, Hsia Kuei, Li T'ang and Liu Sung-nien remained in the service of the court but achieved individual qualities in their work just the same."[652]

La división que se hiciera entre la escuela del Norte (académicos) y la del Sur (letrados) y que tanto defendiera Don Qichang en la dinastía Ming, puede dar lugar a confusión y homogeneizar injustamente a unos y a otros en un maniqueísmo estético demasiado simplista. La barrera entre los individualistas y los letrados aficionados, no siempre es clara, y ejemplos de paisaje taoísta y de creaciones achacables a un *wenren* se pueden encontrar en ambos tipos de artista: los pintores letrados de la corte (a partir de la dinastía Song), que cuentan con la aprobación de ésta y de la propia academia, y los pintores profesionales alejados de la corte, e incluso amateurs, que pasan a transformarse con el tiempo en artistas rebeldes, heterodoxos, individualistas en suma. Lo cierto es que a efectos prácticos, al estudioso actual le es más fácil apreciar en su justa medida el arte de la pintura china por encima de estas divisiones, las cuales sí tuvieron un gran peso en las épocas descritas.

Gracias a la implantación de la academia imperial por Huizong, y al florecimiento de la *wenrenhua*, "[...] los pintores letrados gozaron de las prebendas de la clase ilustrada, marcando una clara diferencia con los pintores profesionales sin categoría. Mientras los primeros podían ejercer su actividad libremente –junto a la poesía y caligrafía al tener su

[652] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 365: "Mientras que lo «artificial» y lo «artístico» han sido las metas de los pintores-artesanos profesionales o académicos, que realizan su trabajo artístico con un propósito «ulterior», han habido por supuesto excepciones. Liang Kai, por ejemplo, renunció a su puesto como pintor de la corte para pintar de la manera que eligió. Otros académicos tales como Ma Yuan, Xia Gui, Li Tang y Liu Songnian, permanecían en el servicio de la corte pero lograban exactamente igual, cualidades individuales en su obra."

sustento asegurado- los segundos debían limitarse al gusto de sus clientes. Se fraguó así la idea de la pintura como expresión de una cultura espiritual, frente a la obra de especialistas."[653]

Es precisamente la pintura *wenrenhua* la que hace acopio de los colofones literarios, o inscripciones ubicadas en la parte superior o posterior del rollo, formando parte de la obra pictórica. No sólo tuvieron una valor estético sino que también poseían una relevante carga literaria, y fue una manera de dignificar más aún la obra plástica de estos artistas, siguiendo las intenciones de Su Dongpo de igualar la pintura a la poesía.

Dice Han Zhe en *Shanshui Chunquan Ji* o *Acerca del paisaje (*también traducido como *Un estudio completo sobre paisaje)* en 1121: "Since ancient times the most refined art of enlightened scholars has been painting."[654] Esto se debe a la insistencia del letrado chino en catalogar su pintura como reflejo de su yo íntimo, como vehículo expresivo y no como simple reproducción técnica de la realidad:

> By spurning formal realism the scholar-artists of the Yüan and later periods sought not to lay bare the truth of the universe, but rather to confront the personal psychological realities of the moment. For the scholar-artist a painting was «written» rather than carefully drawn or dazzlingly painted: a scholar-artist's work prevails neither by vivid technique nor by dramatic invention, but by a profundity of thought and taste wholly expressive of the artist's inner self.[655]

[653] CERVERA Isabel, *El Arte Chino*... op. cit. p. 106.
[654] MAEDA Robert Junji, op. cit. p. 10: "Desde los tiempos antiguos el arte más refinado de los brillantes letrados ha sido la pintura."
[655] FONG Wen C., et alt, op. cit. p. 5: "Mediante el desprecio del realismo formal, los artistas letrados Yuan y de los periodos tardíos, no buscaron poner al descubierto la verdad del universo, sino más bien confrontar las realidades psicológicas personales del momento. Para el artista letrado una pintura era «escrita» más que dibujada cuidadosamente o deslumbrantemente pintada; la obra de un artista letrado prevalece no por una técnica vívida o por una dramática invención, sino por una profundidad de pensamiento y de gusto que expresa totalmente el yo interior del artista."

Ocampo expone una de las características de los pintores que trabajaban en la corte, que es su unión con la poesía y la caligrafía, que ya se ha comentado anteriormente. Este lazo artístico se plantea con rotundidad desde el momento en que adquiere una obligatoriedad el conocimiento de determinados textos y de poemas en la carrera burocrática:

> No solamente los pintores fueron tratados como oficiales sino que su admisión en la carrera administrativa, la «burocracia celeste», dependía de exámenes que contemplaban la teoría de la unidad entre poesía y pintura. Se sometía a su consideración poemas para que transpusieran su significado en imágenes y eran juzgados por la claridad de sus ideas como si de literatos se tratase. Los pintores, además, debían estudiar y conocer los textos literarios clásicos y los textos taoístas. En poco tiempo los pintores fueron adquiriendo una educación y un status similar al de los literatos y dedicarse a la pintura fue una actividad digna del emperador y de los altos funcionarios del reino.[656]

No se conformarían con los textos clásicos: los letrados desean alcanzar el nivel de eruditos, en la medida de lo posible: "El ideal del literato fue, a partir de la época Sung [Song], el hombre de cultura enciclopédica, el *wen-jen* [*wenren*] («hombre instruido»); todos los espíritus importantes de la época imitaban este ideal más o menos conscientemente."[657]

Existe una expresión que se emplea en ciertos trabajos pictóricos y artísticos en China desde la antigüedad, que guarda mucha relación con este capítulo del artista letrado: *Shu Zhuan Qi*, o "sabor literario". Esto se aplica a aquellas obras que

> [...] indicates a style, reflecting an aura of learning and refinement, literally «an atmosphere of books and volumes», and this quality has long been cherished in Chinese fine arts, such as painting and calligraphy. Shu Chuan Ch'i within a painting implies more than a

[656] OCAMPO Estela, op. cit. p. 84.
[657] FRANKE Herbert y TRAUZETTEL Rolf, op. cit. págs. 211 y 212.

> reflection of literary taste. *Shu* means to write; therefore a Shu Chuan Ch'i painting must possess also a calligraphic flavor. […] Having been influenced by Taoism, scholars through the centuries have been lovers of nature, and have sought inspiration from mountains and rivers. Meetings among literati in a rural setting have been enjoyed and cherished at all times in Chinese history. The scholar-friends drank together, painted together, and wrote poetry and calligraphy together.[658]

También significa que la obra posee coherencia, armonía interior, reflejada en la vitalidad, o en la movilidad y energía espiritual de la obra resultante.

En cada dinastía, se suceden los pintores letrados *wenren* manteniendo su alta posición social. Acerca de la figura del letrado asentada durante la dinastía Song, Barnhart nos da su punto de vista sobre la relación que éstos tenían con el poder imperial, y su situación en la estructura de poder:

> This is the beginning of the powerful tradition of the scholar-painters of China, men who stood just beside the imperial structure – sometimes in fact just within it- and found the authority to comment upon it, to look at it from their separate place, and to attempt to shape it into a form closer to their interests and values. Such men were in fact never very far from the center of the imperial power, were indeed essential parts of that power, but were also closer to the common reality of their times, closer sometimes to the interests of the great landholders, whom they embodied and represented, and even in some important ways closer to the interests of the common people, upon whom they depended for their wealth.[659]

---

[658] KWO Da-Wei, op. cit. p. 89: "[...] indican un estilo, reflejando un aura de conocimiento y refinamiento, literalmente «una atmósfera de libros y de volúmenes», y esta cualidad ha sido largamente compartida por las Bellas Artes chinas, como la pintura y la caligrafía. Shu Zhuan Qi dentro de una pintura implica más que un reflejo del gusto literario. *Shu* significa escribir; por lo tanto una pintura Shu Zhuan Qi debe poseer también un sabor literario. [...] Habiendo sido influenciados por el taoísmo, los letrados, a través de los siglos, han sido amantes de la naturaleza y han encontrado la inspiración en las montañas y en los ríos. Los encuentros entre literatos en un espacio rural, han sido disfrutados y compartidos en todos los tiempos de la historia china. Los amigos letrados bebían juntos, pintaban juntos, y escribían poesía y caligrafía juntos."

[659] AAVV, *Three Thousand...* op. cit. págs. 125 y 126: "Éste es el comienzo de una poderosa tradición de pintores letrados de China, hombres que se mantuvieron justo al lado de las estructuras imperiales –a veces en realidad, justo dentro- y encontraron la autoridad para hablar sobre ellas, para mirarlas desde su lugar aparte, e intentaron amoldarlas a una forma más cercana a sus intereses y valores.

El letrado Song insiste en la cualidad lúdica y espiritual de su pintura, que responde a una necesidad privada de expresión, él es una especie de diletante de la pintura: "Artistic occupations, such as painting and calligraphy, were to them recreations to be pursued when they were at leisure from official duties, yet most intimate expressions of their genius, and their writings were poetic translations of their thoughts on nature and art. Their endeavour was to find in life no less than in art that spontaneous ease by which an inspiration of the moment may be fully and naturally expressed when the technical means have been mastered."[660]

A finales de la dinastía Song los baremos empleados para calificar la categoría y la calidad de los trabajos artísticos, estaban extraídos de los que se aplicaban a los pintores aficionados. Mientras, a los maestros de la corte o profesionales se les aplicaba otro sistema de valoración que no era tan elogioso como el de los aficionados. Así pues, los aficionados *wenren,* artistas letrados, se vuelcan en su labor en grupos artísticos independientes en la siguiente dinastía, la Yuan.

Esta dinastía es un periodo en el que una significativa cantidad de pintores fieles a la pasada dinastía Song, que no aceptan el dominio mongol de la dinastía extranjera, se van de la corte y desprecian los procedimientos cortesanos. Sobre la pintura Yuan nos dice Rivière:

Tales hombres nunca estaban en realidad demasiado lejos del centro del poder imperial, pero también estaban cerca de las realidades comunes de su tiempo, y a veces más cerca de los intereses de los grandes terratenientes, a quienes encarnaban y representaban, y aún de una manera muy importante, más cercanos a los intereses de la gente común, de los que dependía su riqueza."

[660] SIRÉN Osvald, *The Chinese on the Art…* op. cit. p. 52: "Las ocupaciones artísticas como la pintura y la caligrafía, eran para ellos entretenimientos a alcanzar cuando estaban desocupados de sus tareas oficiales, siendo pues las expresiones más íntimas de su genio, y sus escritos eran poéticas traducciones de sus pensamientos sobre la naturaleza y el arte. Su cometido era encontrar en la vida, como en el arte, esa espontánea facilidad mediante la cual un momento de inspiración puede ser completamente y naturalmente expresado cuando los medios técnicos han sido dominados."

“La pintura de los letrados y hombre refinados, será el *wen-jen-hua* [*wenrenhua*], que va a influir enormemente en la evolución del arte en China durante los siglos venideros. Es cierto que tal negación del academicismo ocasionó progresos reales en la pintura más taoísta, es decir, más espiritual, interior, llena de vida cósmica. La técnica Yüan [Yuan], en lo que se refiere al manejo del pincel, será mucho más libre, original, imaginativa, y alcanzará un virtuosismo sin par. Los autores no eran profesionales, sino poetas, calígrafos o filósofos, y tienen una libertad para copiar el pasado y hacer penetrar todavía más luz en el paisaje ...”[661]

Asistimos pues, a la instalación de una tipología concreta de artista en la que lo intelectual y lo espiritual son los parámetros más importantes. Veamos a continuación cómo se repite este modelo en el caso del artista humanista del Renacimiento italiano.

De la figura del humanista italiano tenemos a un claro exponente en Alberti (Leon Battista 1404 – 1472), que es definido por Blunt de la siguiente manera: “Las ideas de Alberti sobre las artes están íntimamente relacionadas con su posición filosófica general, que muy bien merece esta última un examen detallado. Su concepción general del mundo era precisamente la de los humanistas de la primera mitad del siglo XV, corresponde a la concepción de la ciudad-estado, tal como existía en Florencia antes del triunfo final de Cosme de Médicis.”[662]

Para comenzar a dilucidar el perfil del artista humanista, acudimos a algunos fragmentos de la teoría de Alberti. En ella se va a ver por fin implantada la importancia de la pintura, y su íntima unión con Dios; este elemento nuevo, es el mejor añadido que pudiera hacérsele al arte pictórico porque dota a éste de uno de los aspectos que eran necesarios

[661] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 407.
[662] BLUNT Anthony, op. cit. p. 16.

para elevar su categoría: una profunda base espiritual. Y para paliar los recelos restantes hacia ella, se va a otorgar al artista humanista una cualidad intelectual muy fuerte, y se va a intentar que esta práctica de la pintura (aupada insistentemente hacia el grupo de las artes liberales) sea realizada por los nobles.

Esta situación es paralela en gran medida al nacimiento del artista letrado Song y de la pintura de paisaje como género superior: a la pintura y al artista se les adjudica una cualidad espiritual e intelectual superior, así como una suplantación de las reticencias sociales ante el uso de las manos mediante las susodichas cualidades, y el auge de su realización por cortesanos y hasta emperadores. Todo ello lo vamos a ver poco a poco; comencemos por Alberti, cuyas palabras son referidas por los Wittkower:

> Para él la pintura, la más noble de las artes, «tiene en sí un poder divino». Es «el mejor adorno para las cosas y el más antiguo, digna de los hombres libres, grata para los entendidos y para los que no lo son». Opina que «un gran aprecio por la pintura es el mejor indicio de una mente cabal», y aconseja que «la primera gran preocupación del que busque lograr eminencia en la pintura sea la de adquirir la fama y renombre de los clásicos», meta alcanzable únicamente si se dedica todo el tiempo y pensamiento al estudio. Aparte de aprender las técnicas necesarias, el «artista moderno» debería dominar la geometría, la óptica y la perspectiva y saber las reglas de composición; tiene que ser versado en el mecanismo del cuerpo humano porque los «vuelos del alma» se reflejan en «los movimientos del cuerpo». Pero el atributo más noble, la *inventio*, sólo se adquirirá «familiarizándose con poetas, retóricos y otros igualmente entendidos en las letras».[663]

Se puede deducir con claridad de estas palabras que la figura del artista humanista es cercana a la del literato chino, si bien hay que tener presente que a nivel de teoría artística, en la sociedad del Renacimiento, a diferencia de la china, se daba "[...] una

[663] WITTKOWER Rudolf y Margot, op. cit. p. 26.

convicción aceptada como dogma y observada reverentemente por todo aquel que reflexionaba sobre pintura y escultura o escribía sobre ellas: la de que las artes visuales imitaban la naturaleza. No existe ni un solo tratado renacentista que no subraye que la imitación de la naturaleza es el auténtico objetivo de la pintura y la escultura y que, cuanto más se aproxime una obra de arte a este fin, mayor será su calidad."[664] Por ello, habrá que esperar hasta el Romanticismo para que se dé una auténtica correspondencia en cuanto a la percepción y representación del paisaje.

En este periodo histórico se dan los elementos necesarios para realizar un salto transversal de la imagen de artesano gremial y no creativo, a la imagen de artista casi liberal y creador[665]. No es un tránsito instantáneo, pues habría de iniciarse en el siglo XV y cristalizar completamente hacia mediados del siglo XVI. En ello tiene que ver, entre otras cosas, la idea del *hombre universal* que se desarrolla entonces: "[...] cuando este impulso que aspiraba al perfeccionamiento máximo en la formación de la personalidad coincidía con una naturaleza realmente poderosa y al mismo tiempo dotada en múltiples aspectos, que dominaba todos los elementos de la cultura contemporánea, surgía entonces el hombre universal, «l'uomo universale», tipo humano que pertenece exclusivamente a Italia."[666]

Estos humanistas, llevaban normalmente a cabo tareas educativas, bien en escuelas o universidades, bien para familias particulares, o ejercían como secretarios o con otros puestos similares para personajes de alcurnia. Sus campos de trabajo eran, en orden preferente, la gramática y la retórica, y asociada a ellas la historia y la poesía. También

[664] BARASCH Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza ed. (col. Alianza Forma nº 108), 1995, 3ª (1ª ed. 1991) Madrid, p. 100.
[665] Para mayor información acerca del paso del artesano a artista ver: WITTKOWER Rudolf y Margot, op. cit. págs. 19 a 25.
[666] BURCKHARDT Jacob, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, ediciones Orbis S.A., Biblioteca de Historia, Barcelona, 1987, vol. I, p.104. Para más información sobre figuras universales en la Italia renacentista ver en este mismo título las págs. 104 a 107.

comenzaron a hacerse cargo de la cátedra de filosofía moral, y no faltaba quien abarcaba hasta el griego. Cuaja la idea del artista humanista como hombre de enorme saber y de respetable condición. Cohn lo equipara al artista chino, matizando ciertas diferencias:

> The painter of the Renaissance no longer wished to be considered a mere craftsman, but a man of culture, a gentleman, nay, even a scholar. The same conditions that had obtained in China from ancient times were then being approached. In Europe, also, many cases arose of artists who practiced their activity as a side-line. Think of Holland of the seventeenth and eighteenth centuries. But here, what we see are little men plying a trade; there, an intellectual aristocracy to whom calligraphy, and therefore painting, was as their daily bread. The fact that priests were frequently painters is common to East and West.[667]

Entre los muchos artistas excelsos que dio el Renacimiento italiano, es forzoso hablar de Leonardo da Vinci por su valía, su saber enciclopédico, su vasta impronta, y las concomitancias de que ha sido objeto por parte de expertos, con el arte chino. Es el paradigma del artista humanista, y en parte de la futura imagen prototípica del artista: culto, polifacético, un poco a su aire, excéntrico en cierto grado, solitario. Según Bozal, para Leonardo: "[...] el pintor no sólo debe conocer la geometría, tampoco debe tener sólo una cultura general que le permita conversar o estar adecuadamente en las reuniones, incluso debe ir más allá de los conocimientos que le facilitarían la justificación de sus repertorios

[667] COHN William, *Chinese Painting,* Hacker Art Books, New York 1978,1ª ed. Londres 1948, p. 20 a 21: "El pintor del Renacimiento no desea ya ser considerado como un simple artesano, sino un hombre de cultura, un caballero, mejor dicho: hasta un erudito. Las mismas condiciones que se habían obtenido en China desde los tiempos antiguos, fueron entonces acercándose. En Europa, también se presentaron muchos casos de pintores que practicaban su actividad como un empleo suplementario. Piénsese en la Holanda de los siglos XVII y XVIII. Pero aquí, lo que encontramos es a personajes ejerciendo un oficio; allí, una aristocracia intelectual para quien la caligrafía, y por lo tanto la pintura, era como el pan de cada día. El hecho de que sacerdotes fueran frecuentemente pintores, es común en Oriente y Occidente."

iconográficos, debe estar versado en todas las artes y sabidurías, su cultura es la de un humanista, pues tal es también el resultado de su trabajo."[668]

En una época en la que la formación cultural del individuo y el peso de los clásicos era inmenso, estudiar y hablar latín[669] era parte de la formación del caballero, idioma que le fue ajeno a Leonardo, hecho del que se lamentaba y lo hacía auto tildarse de hombre *iletrado*, cuando todo indica que muy contrariamente era persona de gran formación y poseía numerosos libros[670]. Músico, matemático, ingeniero, científico, artista... la lista de sus cualidades es extensa.

El aspecto intelectual de Leonardo es muy interesante. Por un lado parece que le era crucial la formación, y por otro la rechazaba; según Gombrich: "Él juzgaba que la misión del artista era explorar el mundo visible, tal como habían hecho sus predecesores, sólo que más cabalmente, con mayor intensidad y precisión. A él no le interesaba el saber libresco de los intelectuales."[671]

Las opiniones de Gombrich acerca del rechazo de Leonardo hacia la intelectualidad contrastan con los comentarios en este sentido, de Bozal -ya citado-, y de Marani, quien advierte que:

> Las palabras finales, referentes al «conocimiento de muchas cosas» que ha de tener el pintor, también confirman la identidad de actitudes de Castiglione y Leonardo respecto de la cultura del artista. Se trata, por parte de un literato, de un reconocimiento no indiferente

[668] BOZAL Valeriano, *Mímesis*... op. cit. p. 106.
[669] Sobre la latinización de la cultura renacentista italiana, ver BURCKHARDT Jacob, op. cit. vol. I, págs. 182 a 188.
[670] Para más detalle sobre su lectura, ver: CLARK Kenneth, *Leonardo da Vinci*... op. cit. p. 31.
[671] GOMBRICH Ernst H., *La historia del arte,* Debate - Círculo de Lectores, 1ª ed. abril 1997, Madrid, págs. 293 y 294.

> del valor del arte y del papel del artista, lo cual cambia radicalmente la concepción del trabajo artístico que hasta tiempos próximos a Castiglione era considerado una pura actividad manual, un «arte mecánico» que ya había sido puesto en duda cuando en la primera mitad del siglo XV los artistas se acercaron a las ciencias matemáticas, a la geometría y a la perspectiva, y que ya estaba superado en las primeras décadas del siglo XVI, también debido a las investigaciones y a las teorizaciones del propio Leonardo y a su concepción del arte, entendido éste como investigación científica, como instrumento de conocimiento. En efecto, Leonardo había acelerado intensamente el proceso destinado a dar valor intelectual al trabajo artístico y legitimarlo como actividad teórica.[672]

Por último, cabe comentar que para Sterling existe una afinidad muy grande entre el artista del Renacimiento y el artista chino –tal y como venimos anunciando-, en función de esa conexión de lo intelectual con la categoría del artista: "La conception d'une nature idéale, parée de tous ses trésors, va de pair avec la conception humaniste de l'homme parfait. Son intellectualisme convient à l'artiste de la Renaissance qui n'est plus un artisan mais un individu cultivé, souvent un lettré: un lettré, comme le fut presque toujours le peintre chinois. Et dès que les artistes occidentaux capables de réflexions philosophiques commencent à rédiger des Traités du paysage, ils se rencontrent avec les esthéticiens chinois. "[673]

[672] MARANI Pietro C., op. cit. p. 5. Curiosamente, Friedrich también renegaba de la erudición: "Guárdate de la fría erudición y de frívolos raciocinios, pues acaban con el corazón, y, allí donde han muerto el corazón y el ánimo del hombre, no puede habitar el arte." ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 132.

[673] STERLING Charles, op. cit. p. 77 : "La concepción de una naturaleza ideal, engalanada con todos sus tesoros, va a la par con la concepción humanista del hombre perfecto. Su intelectualismo conviene al artista del Renacimiento, que no es más un artesano sino un individuo cultivado, a menudo un letrado : un letrado, como lo fueron casi siempre los pintores chinos. Y tan pronto como los artistas occidentales, capaces de reflexiones filosóficas, comenzaron a redactar Tratados de paisaje, se encontraron con los estetas chinos."

EL PROBLEMA DEL EMPLEO DE LAS MANOS

A pesar de que el artista chino alcanzó en su momento una proyección sin igual, también se enfrentó en el pasado a cierta reticencias por parte de la sociedad, por el hecho de trabajar con las manos.

Ha sido difícil encontrar alguna referencia a esta problemática, y pocos estudiosos le han dedicado parte de su tiempo; Edwards es uno de ellos y nos aclara un aspecto revelador de la figura del artista, cuando habla de Xia Gui: "Even the inclusion of a son, indicating a family tradition, was part of a stereotype –a Sung pattern which has been traced back to an earlier decree by the Emperor Jen-tsung in 1056 prohibiting artists to transfer into the regular system of civil service. Those who used their hands were not to use their heads- at least to gain social mobility. Although lower in the social scale, artists were to stay artists. This apparently had the positive result of perpetuating specific skills within a family tradition."[674]

Esta figura del letrado no tiene una fácil implantación en China puesto que debe luchar contra el concepto peyorativo que se tenía de las artes manuales, asociadas principalmente a los maestros artesanos, faltos de una educación cultivada, hábiles en su trabajo pero poco imaginativos, y de orígenes sociales inferiores. Incluso se consideraba mal, en el siglo VI, que los gentiles, los nobles por decirlo así, ejercieran el arte de la pintura o de la caligrafía, y los artistas eran duramente criticados por su sociedad.

[674] EDWARDS Richard, op. cit. p. 13: "Aún la inclusión de un hijo, indicando una tradición familiar, era parte de un estereotipo –un patrón Song que se remonta a un decreto anterior del emperador Renzong en 1056 prohibiendo a los artistas ser transferidos al sistema regular de servicio civil. Aquellos que usaban sus manos no tenían que usar sus cabezas- por lo menos para adquirir movilidad social. A pesar de estar más abajo en la escala social, los artistas habían de mantenerse artistas. Esto tuvo aparentemente como resultado positivo el perpetuar habilidades específicas dentro de una tradición familiar."

La situación va a cambiar radicalmente con el arribo del taoísmo y la sofisticación de los gustos cortesanos. En la dinastía Song se pasa por un periodo intermedio en el que a veces se mezcla la figura del maestro artesano con el aficionado, con el pintor letrado. Sólo la alta posición social de estos caballeros letrados les salva en origen de ser criticados ácidamente por su afición a la artes. Este cambio de visión viene apoyado por la permanente relación entre la categoría social de la que proviene el artista aficionado, y su arte. Por lo general, los artistas aficionados son gente de recursos, de formación cultural destacada, es decir, poseen un estatus social de clase alta.

Por todo ésto, el verdadero reconocimiento social de la pintura como actividad digna, tuvo lugar durante la dinastía Song: "It was not until the middle Sung period that painting was accepted, along with poetry, musical performance, and calligraphy, into the small group of polite arts that gentleman might practice as leisure-time activities and modes of self-cultivation. But the idea that a good artist must be an exceptional person, an somewhat nonconformist, was much older."[675]

En una sociedad tan estratificada como la China, donde las clases sociales se van a mantener con sus diferencias y sus prejuicios, es normal que impere la estimación del letrado, de una figura proveniente de las altas esferas sociales chinas: "From the idea of the artist as an interesting and somehow unusual person to the idea that people of elevated social status would be the best artists might be seen as a natural move, since in Chinese

[675] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 123: "No fue hasta la mitad del período de Song que fue aceptada la pintura, junto con la poesía, la interpretación musical, y la caligrafía, en el pequeño grupo de artes corteses que los caballeros podían practicar como actividades de ocio y modos de auto-cultivación. Pero la idea de que un buen artista tiene que ser una persona excepcional, un tanto inconformista, fue mucha más antigua."

thinking cultured and creative people were normally upper-class people."[676] De esta forma, se salvaba el escollo que suponía el uso de las manos por parte del pintor: si esta acción era cumplida por un personaje de alcurnia intelectual, o moral, o social, con un fin espiritual o lúdico, se salvaban distancias y se legitimaba el hecho en sí, que también era apoyado por el radical rechazo de los letrados a ganarse el sustento con su arte, aspecto que acometeremos próximamente.

La escultura fue así mismo objeto de rechazo social por el empleo aún más descarado de las manos, y no será considerada un arte noble, como ocurriera en Europa:

> La corriente taoísta en el pensamiento chino asignó al hombre la tarea de buscar la unidad con la naturaleza y el cosmos, renunciar al «yo» en armonía con el «no ser». En busca del camino, el pintor tenía su cometido, el tema e incluso los materiales. Sólo el hombre instruido en el uso del pincel para escribir estaría capacitado para usar el pincel en la pintura. No es sorprendente, por lo tanto, que la escultura china (que suponía trabajo físico y por eso no era para señores) no se considerara una de las bellas artes.[677]

En el mundo occidental, el problema de la posición del pintor frente a las otras artes tiene sus más hondas raíces en Grecia, donde se la consideraba una labor manual y por lo tanto era desdeñada, incluso en los poemas homéricos. Esta es una reacción lógica si se tiene en cuenta que la sociedad griega de la antigüedad estaba apoyada en un sistema servil, esclavista, y que los nobles no ejecutaban trabajo alguno con las manos. A ello se unió la teoría platónica del artista como mero imitador de la naturaleza (*mimesis*), quien tan

[676] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 126: "El paso de la idea del artista como una persona interesante y de alguna manera inusual, a la idea de que gente de estatus social elevado serían los mejores artistas, pudiera ser vista como un paso natural, puesto que en el pensamiento chino la gente culta y creativa eran normalmente gente de la clase alta."
[677] BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 386.

sólo refleja en la distancia la verdadera condición de las cosas, quedándose en la superficie corpórea de éstas.

Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.) habría de recuperar en cierto grado la figura del artista adjudicándole a éste la capacidad de elevarse hasta el mundo de las ideas y recoger así la esencia misma de las cosas, y verterla en su obra. Sin embargo, la cualidad peyorativa "manual" de la pintura va a acompañar a ésta en su discurrir durante muchos siglos, evitando su equiparación con las artes liberales por largo tiempo.[678] Las teorías y comentarios en torno al arte descritas por Platón en la antigüedad, dejaron un poso de negatividad y rechazo acerca de la figura del artista.[679]

A pesar de los logros sociales conseguidos por los escritos de Alberti, Leonardo, Vasari, y de otros autores, en la Italia renacentista, "Artistas y escritores no eran respetados por todos. Algunos miembros de la élite cultural cuyas conquistas han sido reconocidas por la posteridad tuvieron una vida difícil en su época. Durante ella siguieron en vigor tres prejuicios sociales contra los artistas, y es que se los consideraba inferiores tanto porque su obra implicaba un trabajo manual como porque suponía un comercio al por menor y, asimismo, porque carecían de instrucción."[680]

[678] Para mayor detalle, leer en general: KRIS Ernst y KURZ Otto, op. cit.
[679] En este sentido, se puede ampliar la información en: BOZAL Valeriano, *Mímesis...* op. cit. págs. 77 a 81, y BARASCH Moshe, op. cit. págs. 18 a 21.
[680] BURKE Peter, op. cit. p. 82.

LOS ENFRENTAMIENTOS ENTRE ARTISTAS, Y LAS CATEGORÍAS ARTÍSTICAS: EL ARTE DEL LETRADO CHINO *WENREN* CONTRA EL ARTE DEL MAESTRO ACADÉMICO, Y EL ARTISTA HUMANISTA CONTRA EL MAESTRO ARTESANO. DE LAS ARTES *MECÁNICAS* A LAS ARTES *LIBERALES*.

El trabajo manual del pintor es relegado en un principio en China, pero por las razones expuestas se subsana esta circunstancia y el artista paisajista se instala en una nueva posición social.

Pero para poder consolidar este cambio y disfrutar de manera genuina de las facilidades propias de su condición de *wenren*, o de pintor aficionado, éste debe ser tajante en cuanto a lo que lo diferencia del pintor académico. Para ello es necesario mostrar un rechazo abierto hacia esta clase de artistas, que trabajaban para la corte según las premisas estéticas y temáticas que se les imponían. Sin embargo, la barrera entre unos y otros es sutil en ocasiones, lo cual se ha comentado ya con anterioridad. Estas diferencias tendrían un eco aún más amplio en la dinastía Ming a través del mencionado crítico Dong Qichang, pero,

> The efforts of Mo and Tung to classify Chinese painters into two distinctive camps –the wen jen who worked solely on the basis of creative principles, and the professional artisan-painters or academicians who catered to the taste of others and worked largely for monetary and other material gains- are sound in principle but may have problems in application. On many occasions, the situations are not clear-cut. The situation involving Ma Yuan and Hsia Kuei, Li T'ang, Liu Sung-nien and a few other great academicians is such a case. Just as not every man who calls himself a wen jen painter automatically paints great pictures, neither do all professionals and academicians produce only hopelessly commercial and cheap works.[681]

[681] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 364: "Los esfuerzos de Mo [Mo Shilong] y Dong [Dong Qichang] de clasificar los pintores chinos en dos campos distintivos –los wenren que trabajaban solamente sobre la base de principios creativos, y los pintores-artesanos profesionales o académicos que respondían a los gustos de otros y trabajaban en mayor parte por lo monetario y por otras ganancias materiales- son buenos en principio pero pueden tener problemas en la aplicación. En muchas ocasiones, las situaciones no están bien definidas. Es el caso del contexto que involucra a Ma Yuan y a Xia Gui, Li Tang, Liu Songnian, y a otros pocos grandes académicos. Así como no todo hombre que se llama a sí mismo pintor wenren pinta automáticamente grandes pinturas, tampoco todos los profesionales y académicos producen sólo obras irremediablemente comerciales y corrientes."

Lo que se les recriminaba a los académicos era que trabajaban para ganar dinero, idea que estaba relacionada con una imagen un tanto sucia, en especial para un artista cuya misión era la de elevar el espíritu del espectador. Por otra parte, otro aspecto en contra era que supuestamente carecían de ideas propias, trabajando sólo en los temas impuestos por sus clientes, sin reflejar sus sentimientos, y aunque fueran buenos en la técnica no poseían espíritu: "The artist who supplied functional pictures on demand was clearly at the low end of the social scale, while the one whose paintings were sought after as works of art tended to be (but was not always) at the upper end."[682]

Sin embargo, los expertos como Cahill convienen en matizar estas supuestas enormes diferencias entre la pintura de los no profesionales, y la de los académicos: "[...] in the real world of making art, outside the romantic and literati myths, a creative act motivated in some part by economic need and partly shaped by external demands is no more likely to produced bad art than one carried out in a condition of relative freedom for such outer dictates."[683]

Para hacernos una idea de hasta qué punto estos encontronazos entre *wenren* y académicos eran significativos, acudimos a las palabras de Shen:

[682] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. págs. 34 y 35: "El artista que producía pinturas funcionales por encargo, estaba claramente en el final bajo de la escala social, mientras que aquel cuyas pinturas eran buscadas como obras de arte, tendían a estar (aunque no siempre fue así) en el final superior."

[683] Ibíd. p. 11: "[...] en el mundo real de la creación artística, fuera de los mitos románticos y de literatos, no es más probable que un acto creativo motivado en alguna medida por la necesidad económica y en parte moldeado por demandas externas produzca una obra de mala calidad, que uno realizado en una condición de relativa libertad sobre tales mandatos exteriores."

> While a true wen jen would devote himself single-mindedly to finding an expression or form for a philosophy which was not only a belief but the foundation of his life, the academicians and other professional painters had to satisfy their clients first. The academicians might indeed work or paint as they liked on their own time but the fact that they alternated between catering to the taste of others and their own infringed upon the dignity and independence of the man and his art. Furthermore, such questionable actions on the part of the academicians and professional painters cast the shadow of «insincerity» on their work.[684]

Así, desgajando el mito del artista *wenren*, adepto, simpatizante, o practicante del taoísmo, vemos que su biografía sorprende con piezas no previstas de este rompecabezas artístico: el elegir la temática taoísta como principal fuente de inspiración no sólo obedecía a una vivencia particular del artista: también tenía mucho que ver con la moda, y con la separación entre el artista aficionado *wenren* y el maestro profesional (*hua Shi* o *hua Gong*): "The cultivated artist, always apprehensive of being mistakenly classed with the artisan-painters who were willing to depict stimulating and entertaining subjects assigned by others, limited his repertory generally to themes that were harmonious and charged with auspicious meanings, and that could be understood as reflective of his own rich but stable inner life."[685]

Por la parte europea, el prurito generado en la antigüedad grecolatina en torno al uso de las manos en el arte, seguía implantado con su peculiar patrón en la edad media, en el

[684] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 369: "Mientras que un verdadero wenren se dedicaría resueltamente a encontrar una expresión o forma para una filosofía que no fue sólo una creencia sino el fundamento de su vida, los académicos y otros pintores profesionales tenían que satisfacer primero a sus clientes. Efectivamente, puede ser que los académicos trabajaran o pintaran como querían en su propio tiempo, pero el hecho de alternar entre satisfacer el gusto de otros y el suyo propio, afectaba a la dignidad y a la independencia del hombre y su arte. Además, tales acciones cuestionables por parte de los académicos y de los pintores profesionales, teñían su trabajo con una sombra de «insinceridad»."

[685] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 115: "El artista culto, siempre preocupado por ser erróneamente clasificado con los pintores artesanos que estaban dispuestos a pintar temas estimulantes y de entretenimiento encargados por otros, limitaban generalmente su repertorio a temas que eran armoniosos y cargados de significados propicios, y que podían ser entendidos como reflejo de su propia vida interior, rica pero estable."

que la pintura era una manifestación artística menor, propia del artesano y carente de la ennoblecida categoría de las *artes liberales*.

El lugar de la pintura dentro de las *artes mecánicas* o *serviles*, se convirtió en el caballo de batalla de muchos artistas, y de ahí no sólo la lucha por igualar a la pintura con las artes liberales, sino también el dotar de un aura de intelectualidad y categoría social superior, al pintor; se intentaba a través de todos los cauces que la pintura fuera lo más afín posible a las artes liberales. En consecuencia, se rechazaba el trabajo artesanal se defendía la originalidad y la *idea* como parte integrante del artista humanista:

> En general, sin embargo, el fin principal de los artistas que reivindicaban para su arte el título de arte liberal era disociarse de los artesanos, y en sus discusiones sobre el tema intentaba sacar a la luz todos los elementos intelectuales de su arte. En los escritos teóricos del final del siglo XV, es un lugar común que la pintura depende de los conocimientos matemáticos y de otras ramas del saber. Los primeros críticos discuten este problema en términos muy generales, pero más tarde sus reivindicaciones se hacen más precisas y exageradas.[686]

Estas *artes* de las que se habla no eran entendidas con la connotación actual: "Las *artes liberales* eran las que se enseñaban en las escuelas medievales: gramática y retórica, aritmética y geometría, lógica y astronomía –o sea, lo que nosotros entendemos como ciencias y no como artes. Lo que nosotros denominamos «*artes*» no constituían un grupo compacto, homogéneo entre las artes medievales. Al contrario –como ocurrió al principio en Grecia- se clasificaron entre ambas clases. La música se hallaba entre las artes liberales,

[686] BLUNT Anthony, op. cit. p. 66.

codeándose con las matemáticas y la lógica, mientras que la escultura y la pintura se hallaban entre las artes mecánicas."[687]

Uno de los motivos que impedía la independencia de la pintura del grupo artesanal, era su relación con los gremios. En la Italia renacentista las actividades de carácter social superior no estaban reguladas por gremios, como por ejemplo las de los humanistas y escritores, los músicos, y los científicos, y esto también establecía una diferencia en la escala social entre pintores y otros representantes de la vida cultural, diferencia que se resquebrajaría con la anulación del gremio al que pertenecían los pintores. La pintura pertenecía al gremio[688] del *Arte dei Medici e Speziali e Merciai* (por el uso de pigmentos), del cual no se desvinculará hasta 1571.

Por fin, al separarse la pintura del patronato al que pertenecían desde siglos atrás y que los supeditaba a la imagen de lo artesanal, se produjo un avance en la consideración de la pintura pero nunca de forma clara y tajante. No era fácil deshacerse de la herencia del pasado; se dice que al principio la nueva academia de Vasari cayó en varios de los mismos errores gremiales del *Arte dei Medici e Speziali*. Es más, la disgregación de los pintores del antiguo gremio al que pertenecían, sólo sirvió para trasladar muchos de los problemas derivados de esta herencia medieval a la academia. Sin embargo se hizo el intento, se alcanzaron significativas mejoras, y la fama que alcanzó rápidamente la *Accademia del Disegno* logró atraer con prontitud a gran cantidad de figuras famosas del arte de la pintura, que se hicieron socios, y a clientes destacados.

[687] TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. p. 143.
[688] Para ver la organización de los gremios y sus actividades, leer a BURKE Peter, op. cit. págs. 71 y 72.

Al parecer "[...] persistió la oposición teórica a la admisión de la pintura y escultura entre las artes liberales: hacia 1450 Lorenzo Valla todavía los excluyó de su lista y mucho más tarde Cardanus y Vossius los clasificaban como mecánicos."[689] Sólo obtuvo su condición teórica de arte liberal en el siglo XVI, al menos en Italia, a pesar de continuar teniendo problemas en este sentido, como por ejemplo en España (recuérdese la negación que hiciera Velázquez de su trabajo como pintor para poder obtener la Cruz de Santiago). La aceptación final del arte de la pintura como parte integrante de las artes liberales en su plenitud, no se dará hasta 1750.

Hemos mencionado de la academia de Vasari (Giorgio 1511 - 1574); sus ideas originales en cuanto a educación y sistema académico nunca fueron implantadas en su totalidad; entre otras cosas perseguía la consolidación del lazo academia ducal-artista, y separación absoluta de los gremios artesanales. Las sugerencias de Federico Zuccari[690] y de Vasari, que sufrieron reveses constantes durante las décadas posteriores, dejaron los ideales de superación del artista muy por debajo de las expectativas iniciales.

Pero volvamos a la separación entre las artes, y al encauzamiento de la pintura como arte liberal. La obra de Leonardo Da Vinci *Libro della Pittura*, es un intento de llevar no sólo la pintura al nivel de las ciencias, sino de alcanzar con ello la ubicación de la pintura dentro de estas artes liberales, como ya comentara Pevsner: "[...] exigir que el arte ocupe un lugar entre las artes liberales significa separarlo de la artesanía y del sistema social perfectamente definido, por el que había florecido en la Edad Media. Leonardo sabía que esto era así y se

[689] BLUNT Anthony, op. cit. p. 65.
[690] Se pueden leer las ideas de Zuccari en: PEVSNER Nikolaus, op. cit. págs. 48 a 50.

regocijaba de ello."[691] Leonardo hace un esfuerzo denodado por conseguir que la pintura sea tenida por una actividad de la mente:

> [...] Leonardo se esfuerza en establecer la superior categoría de la pintura, demostrando que es una actividad mental y una ciencia. A veces, llevado de su deseo de destruir aquellas premisas artificiales, cae naturalmente en el artificio dialéctico. No obstante, por encima de estos sofismas, intrascendentes si los juzgamos de acuerdo con el criterio de la literatura contemporánea, destaca siempre una concepción noble y conmovedora sobre lo que debe ser la pintura. En primer lugar, la pintura es una recreación del mundo visible.[692]

Es adecuado reproducir las palabras de Leonardo en su *Tratado de pintura*, para notar hasta qué punto es la pintura, según el genial artista, una manifestación de envergadura sin igual*:* "Quien reprueba la pintura, la naturaleza reprueba, porque las obras del pintor representan las obras de esa misma naturaleza y, por ello, tal censor carece de sentimientos."[693]

Ya que en el Renacimiento se dio especial importancia a la formación cultural del artista, y del humanista en general, el apogeo y renovación de los textos clásicos y el auge de las disciplinas conocidas como *trivium* (gramática, retórica, dialéctica), son parte del fenómeno humanista. Los intentos de varios autores, como por ejemplo Alberti,[694] de equiparar de algún modo a la pintura con las artes liberales o con algunas de las disciplinas más admiradas, como la retórica, la poesía, o la geometría, comienzan pronto y eclosionan

[691] PEVSNER Nikolaus, op. cit. p. 35.
[692] CLARK Kenneth, *Leonardo da...* op. cit. p. 61.
[693] DA VINCI Leonardo, op. cit. p.
[694] Para saber más al respecto, ver: CHASTEL André, op. cit. p. 116.

con mayor fuerza un siglo más tarde, con Vasari como panegirista de los grandes artistas, y celoso defensor de la autonomía de la pintura, del gremio.

A Alberti se debe el primer paso hacia la reconsideración de la pintura, que explica White:

> Las cualidades pictóricas inherentes a la perspectiva artificial no fueron la causa de su popularidad y prestigio. En *Della Pittura* ya se utiliza este recurso como palanca para elevar el humilde oficio de pintor a la categoría señorial de las artes liberales. Gracias a este ascenso, el que antes no había sido más que un modesto –y ahora científico- pintor pudo entrar en el círculo del mecenazgo principesco y de los hombres de letras públicos. Las presiones sociales y económicas se combinaron así con lo estético y lo práctico. Fue la contribución de Alberti a la historia del realismo espacial en la pintura lo que, en un abrir y cerrar de ojos, produjo un avance técnico esencial y difundió la nueva idea de forma aceptable, al tiempo que la convertía en fuerza propulsora de la corriente de ideas y aspiraciones contemporáneas.[695]

Parte de la labor de equiparación del artista pintor con poetas y otros artistas liberales se debió a los humanistas, quienes copiaron las supuestas actitudes de los antiguos hacia el arte, ensalzando a artistas y obras de forma individual hasta elevar su estatus, transformación a la que asistieron entre otros el propio Leonardo, Miguel Angel, Tiziano, y otras grandes figuras. Las cosas llegaron hasta tales extremos, que hasta Miguel Ángel hace un denodado esfuerzo para alejarse de las connotaciones peyorativas de la escultura, o de la pintura como artesanía, a veces defendiéndolas, a veces buscando vías alternativas de elevarlas: “Condivi nos da la información de que Miguel Ángel solía decir que quería tener a jóvenes nobles por discípulos y no a plebeyos, porque la pintura para él, como para

[695] WHITE John, *Nacimiento y Renacimiento del espacio pictórico*, Alianza ed. (col. Alianza Forma nº 124), 1994, 1ª ed. Madrid, p. 167.

Leonardo, no era una habilidad manual, sino una expresión espiritual, al igual que la poesía."[696]

Esta exigencia de Miguel Ángel es una perspicaz manera de redirigir la pintura hacia las clases altas. Pero para obtener esta catalogación de la pintura y del arte, el artista, en consonancia con los aires humanistas, debía comenzar por formarse y adquirir una educación digna de un noble, y no empezar a trabajar como mero aprendiz de taller. Hasta se acudió a la apariencia del pintor para defender la elegancia de esta actividad:

> Otro punto en favor del alto estatus de la pintura, que nos revela, además, algo de las suposiciones o mentalidades del Renacimiento, era que el pintor podía llevar buena ropa mientras trabajaba. Como decía Cennini, «has de saber que el trabajo sobre tabla es propio de hidalgos, que incluso vistiendo terciopelo podrás pintar lo que quieras». Y según Leonardo, «el pintor se sienta a su comodidad delante de su trabajo, vestido como le place y mueve su brillante pincel con bellos colores... a menudo acompañado por músicos o por lectores de bellas obras».[697]

Hay quien va hasta cierto grado en contra de las teorías descritas sobre el avance del artista del Renacimiento, y sentencia que éste fue, en esencia, un artesano: es el caso de Kristeller:

> El desarrollo admirable de las bellas artes, gloria principal del Renacimiento italiano, no surgió de ninguna idea exagerada acerca del genio creador del artista o acerca de su papel en la sociedad y en la cultura. Esas ideas son producto del movimiento romántico y de sus antecesores del siglo XVIII, resultando en gran medida ajenas al Renacimiento italiano. Los artistas del Renacimiento, fueron, ante todo, artesanos, y si a menudo acababan en científicos, no era porque gracias a su genio superior anticiparan el destino moderno de la ciencia, sino porque ciertas ramas del conocimiento científico –

[696] PEVSNER Nikolaus, op. cit. p. 37.
[697] BURKE Peter, op. cit. p. 78.

> como la anatomía, la perspectiva o la mecánica- eran consideradas un requisito indispensable en el desarrollo de su arte.[698]

LOS TRATADOS Y LAS BIOGRAFÍAS

Otro de los factores que en China ayudaron a convertir a la escuela de letrados en la más significativa, fue el hecho de que muchos de sus exponentes fueron también consumados escritores de arte o críticos, que se dedicaron a propagar sus ideas en tales escritos. Son los casos de Cong Bing, Wang Wei, Xie He, Jing Hao, Su Dongbo, entre muchos otros, y *their writings on art are not only concrete contributions but also a sign of intelligence.*[699] Casualmente, en la antigua China y en la Italia del Renacimiento la presencia de la imprenta apoyó la expansión de las biografías de artistas, los tratados de arte y pintura, así como las imágenes de obras famosas a través de grabados.

Debemos tener en cuenta igualmente que, en China, la categoría de un artista ha ido siempre ligada a su biografía, es decir: buena parte de la fama y de las interpretaciones que se hacen sobre la obra de un artista se basan en los datos de su vida, y en el carácter del pintor. Esto se entiende bien visto desde el prisma de ese humanismo chino del que hablábamos, y de la importancia de las virtudes que ha pregonado la sociedad china con singular fuerza.

La cultivación personal es un hito a alcanzar en la vida de cualquier artista que se precie, así como en los letrados. No sólo se trata de transmitir altos valores morales a través del arte, sino de ejemplificarlos con los actos individuales. Por ello, “The personal qualities of

[698] KRISTELLER Paul O., op. cit. p.148
[699] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 372: “… sus escritos sobre arte no son solamente contribuciones concretas sino también un signo de inteligencia.”

the artist, and the circumstances of the particular moment in his life at which he creates the work of art, are not only relevant to the work itself; they are responsible for a major part of its expression and value. Men of noble character and profound learning, if equipped with adequate technical ability –a factor, however, of secondary importance- will produce paintings which the discerning will recognize as superior to the productions of men lacking these attributes."[700]

Al igual que en la China de los Song, en la Italia renacentista se da una literatura de ensalzamiento, y hasta de absolutos panegíricos a favor de ciertos artistas, pero en el caso italiano es dentro de la campaña de nivelación del arte de la pintura de *arte mecánica* a *arte liberal*. Expresiones como la de Ghiberti (Lorenzo 1378 – 1455), en su obra *Comentarii*, "Yo, oh! Supremo lector, no tuve que obedecer [el deseo del] al dinero, sino que me entregué al estudio del arte, que desde mi infancia he perseguido con gran entusiasmo y devoción."[701], son comunes en la literatura artística china, en donde se intenta separar tajantemente la elevada actividad pictórica de las vulgaridades mundanas, siendo el dinero la peor de todas.

La actividad del arte en China ya no es una forma de sustentarse económicamente sino de elevar el espíritu de artista y observador, es algo propio de gente noble. Esta constante ideológica se mantiene de forma relativa en el Renacimiento italiano, y más desarrollada y asentada en el Romanticismo europeo; en Italia el retrato de personajes famosos o de elevada categoría social era otra manera de aupar la posición del artista que llevaba a cabo el trabajo, pues inmortalizaba al personaje para la posteridad.

[700] CAHILL James F., *Wu Chen...* op. cit. p. 18: "Las cualidades personales del artista, y las circunstancias del momento particular de su vida en las cuales crea la obra de arte, no son solamente relevantes para el trabajo en sí mismo: son responsables de la mayor parte de su valor y expresión. Los hombres de carácter noble y profundos conocimientos, si están equipados con una habilidad técnica adecuada –un factor, sin embargo, de importancia secundaria- producirán pinturas que la percepción reconocerá como superiores a las creaciones de hombres faltos de tales atributos." Se puede leer más sobre la carga moral del artista en su pintura en: WONG Wucius, op. cit. p. 23.
[701] Citado por Barasch en: BARASCH Moshe, op. cit. p. 150.

A partir del siglo XVI la teoría del arte se convierte en un género literario propio en Italia, y ya no va a ser obra exclusiva de otros pintores, concentrados en las nociones necesarias para el trabajo de taller (como por ejemplo *El libro del arte* de Cennino Cennini), sino también de hombres cultos fuera de los circuitos artísticos, en especial tras la primera mitad del siglo al que nos referimos:

> Aunque el papel desempeñado por los artistas y su experiencia en los talleres es todavía relevante, por vez primera muchos de los tratados son elaborados por escritores que carecen de cualquier experiencia en el taller. Lodovico Dolce y Andrea Gilio, Benedetto Varchi y Raffaello Borghini, Francesco Bocchi y Gregorio Comanini eran eruditos humanistas y clérigos; trabajaban en chancillerías y bibliotecas o eran dignatarios eclesiásticos, pero jamás sostuvieron en sus manos un pincel o un cincel. Frecuentemente trataron de la habilidad y conocimientos de los artistas y aunque admiraron su virtuosismo, sus puntos de vista eran los de alguien que lo observa desde fuera, de espectadores o críticos más que de creadores artísticos.[702]

Este hecho conlleva otra transformación decisiva en el panorama artístico del momento: los lectores no son ya de manera exclusiva artistas, también participan los gentiles (*gentilhuomini*) y el público culto.

La pretendida superioridad de la pintura en el Renacimiento, tuvo muchos enconados defensores. Un texto que ampara a la pintura, es el diálogo de *El Cortesano* (lib. I, cap. XLIX), de Baltasar Castiglione (Baldassare 1478 – 1529) donde se discute precisamente sobre la superioridad de unas artes sobre otras, y se ensalzan las cualidades de la pintura y del dibujo al equipararlas con la cualidad pictórica de la obra divina, a la cual imita el artista mediante su pincel: "[...] la tierra ceñida por los mares, y llena de montes, valles y ríos y

[702] BARASCH Moshe, op. cit. p. 169.

adornada de tan diferentes árboles y flores y hierbas, es una noble y gran pintura, hecha por la mano de Dios; e imitarla me parece que sea digno de encomio; pero para hacerlo hay que saber muchas cosas, como bien sabe quien lo hace."[703]

Es obvio que la famosa obra de Vasari *Vidas* (*Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e scultori Italiani,* 1550), supone un espaldarazo definitivo a los artistas, y quizá recuerda un poco a la no menos famosa obra de Dong Qichang (1555-1636 dinastía Ming), *Huazhi* (*Los principios de la pintura*), que no es precisamente la primera obra que trata sobre artistas en China[704]. No queremos dejar de recordar que la obra del italiano pone de manifiesto la extrema importancia que tuvo para él la copia fidedigna de la realidad, en oposición al arte chino no académico.

2.1.2. EL ESTEREOTIPO COMÚN: EL ARTISTA, ENTRE EL HOMBRE DE GRANDES VIRTUDES Y EL EXCÉNTRICO

Se ha visto en el apartado anterior que la condición de docto fue una cláusula incuestionable en el asentamiento de la figura del *wenren*, así como del artista humanista. Pero no sólo se tuvo en cuenta la capacidad del pintor para absorber conocimientos de diversos ámbitos, se le exigía algo más, por encima de la dimensión intelectual: una faceta espiritual superior. Esto se vio con cierto detalle al hablar de las características del artista taoísta, luego no es una idea novedosa; ahora vamos a ahondar en la importancia de las virtudes y en la dimensión de lo moral, y cómo el artista ya encumbrado puede convertirse en el sujeto bohemio y excéntrico, tanto en China como en la Italia del Renacimiento.

[703] Citado en MARANI Pietro C., op. cit. p. 5.
[704] La publicación china relativa al arte más antigua, es de Zong Bing (375-443): *Huashanshuixu* o *Introducción a la pintura paisajista.*

La culta sociedad de la dinastía Song admite la figura del artista individual, espiritual, independiente, y lo admira sin reservas sustentando su opinión, entre otras cosas, en textos del taoísmo. Se hace hueco la convicción de que el artista es un ser que ha sido bendecido, desde el principio, por los dones que posee: "Como decía Chuang-tzy [Zhuang Zi], «cada cosa, por su propia naturaleza, es lo que es, sin saber el por qué.» De esta manera empieza a prevalecer igualmente una ideología elitista: la cualidad, el talento y hasta la cultura nacen con su persona y no se pregunta por qué."[705]

En la China antigua, "El hombre de bien cultiva las artes con el objeto de realizar plenamente su humanidad. Por esta razón, las artes, a diferencia de las artesanías (escultura, grabado, arquitectura, música de los instrumentos vulgares, etc.), no podían constituir una actividad profesional o especializada. Se es naturalmente competente en materia de poesía, de pintura y de caligrafía en la medida en que se es hombre de bien, y no se puede alcanzar esa competencia sin ser un hombre de bien."[706]

Las alusiones orientales al artista como equivalente al hombre de virtud, están muy relacionadas con el hecho de que el creador tenga que implicarse anímicamente con el paisaje, que lo viva desde su interior y luego lo refleje. Entonces, es normal imaginar al artista como una persona que convive con los bosques, y lo modélico es la identificación de esta figura con la del sabio taoísta, que medita entre ríos y arboledas; en China "Es frecuente hallar en la literatura taoísta la imagen del sabio que aparece como una figura ideal: el sabio es el hombre verdadero, el hombre superior, aquel que esconde en sí grandes potencias."[707] Como ejemplos de esta idealización del artista letrado, del erudito, tenemos estas imágenes:

[705] KITAURA Yasunari, op. cit. p. 255.
[706] "El taoísmo chino", op. cit. p. 132.
[707] GARCÍA FONT Juan, op. cit. p. 76.

de Ma Lin (activo entre el inicio y la mitad del siglo XIII): *Escuchando el viento entre los pinos* (fig.74), y de Ma Yuan *Erudito con sirvientes bajo el árbol* (fig.75)

Existe una historia del *Zhuang Zi* muy acorde con las primeras imágenes del artista taoísta[708], que es reproducida a continuación:

> Quiso el príncipe Yuan de Song que le dibujaran una carta, y acudió una multitud de dibujantes. Recibida la orden, hicieron el saludo ritual y se apartaron a un lado; allí, de pie, empezaron a humedecer los pinceles con la lengua y a aderezar la tinta, y tantos eran, que la mitad hubo de quedarse fuera. El último en llegar fue un maestro pintor, que se presentó tranquilamente, sin dar señal de tener prisa alguna. Recibió la orden, hizo el saludo ritual, pero no se quedó allí de pie, sino que se volvió a su casa. Despachó el duque gentes para que vieran lo que hacía, y lo hallaron despojado de su ropa y sentado con las piernas cruzadas. Dijo el príncipe: -«Ese servirá, es un verdadero pintor».[709]

Nótese que este extracto del *Zhuang Zi* era incluso conocido por un pintor de la talla de Guo Xi, del siglo XI, quien deja patente su familiaridad con el mismo a través de este comentario: "Aunque la gente sabe que pinto con pincel, no se dan cuenta de lo difícil que es pintar. En el *Chuang-tzu* [Zhuang Zi] se dice que un pintor, trabajando, «se quitó la ropa y se sentó con las piernas cruzadas». Esa es la verdadera actitud de un artista. Debe albergar en su seno alegría y felicidad[710]. Es decir, si puede desarrollar un corazón natural, sincero, delicado y honesto, inmediatamente será capaz de comprender el aspecto de las lágrimas,

[708] Para mayor información sobre la figura del taoísta como hombre de virtud ver: LAO Tse*, Hua Hu Ching, 81 meditaciones taoístas,* versión de Brian Walker, Arca de Sabiduría, Edaf, Madrid, 1995.
[709] ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. p. 215.
[710] En este sentido, nos comenta Watts en su obra: WATTS Alan, op. cit. p. 120: El artista taoísta, aún siendo un hombre virtuoso, no debe perder su sentido del humor, que es una de las condiciones del sabio taoísta: "[...] un hombre verdadero no es un modelo de rectitud, un pedante ni un mojigato, sino que admite que algunos fallos son tan necesarios en la naturaleza humana auténtica como lo es la sal en un guiso. Es imposible vivir con personas meramente rectas, porque carecen de humor, no permiten que la verdadera naturaleza humana se exprese y son peligrosamente inconscientes de sus propias sombras."

las sonrisas y los objetos, ya sean estos puntiagudos u oblicuos, doblados o inclinados; y en su mente estarán tan claros que será capaz de reflejarlos espontáneamente con su pincel. "[711]

Quisiera puntualizar que según Rowley, el artista chino es en verdad un hombre sencillo: "No había nada de fingido en el aire rústico del pintor chino, con frecuencia llevaba una vida similar a la del campesino y siempre ansiaba la sencillez del contacto físico directo con la naturaleza, de igual manera que se esforzaba por adquirir un conocimiento intelectual de los principios naturales."[712] Lo más probable es que al igual que en otros lugares, en China simplemente haya habido de todo dentro del plantel de artistas: unos más sibaritas y refinados, otros más sencillos y amables, etc. Con independencia del carácter, lo que prima en la obra de la mayoría es el hilo común de la estética taoísta.

Por el lado occidental, Blunt comenta la visión que Alberti tenía acerca de la vida, muy centrada en la importancia de la virtud en el hombre, que en muchos sentidos coincide con la de los chinos:

> [...] Alberti cree que el hombre debe esforzarse por alcanzar la bondad espiritual y no ser esclavo de sus sentidos y pasiones; debe estar por encima de los bienes materiales y por eso mismo ser independiente del destino. Sin embargo, Alberti se opone al estoicismo extremo que representa el cinismo de Diógenes porque lo cree contrario a la naturaleza. Es inhumano, sostiene, no conmoverse con ninguna emoción. Lo que el hombre necesita es moderación en sus sentimientos y disfrutar de los bienes terrenos sin ser esclavo de ellos. De hecho, la moderación resultante de seguir el dictado de la razón, es el rasgo más significativo y frecuente en la doctrina de Alberti. Conduce a la serenidad de espíritu que es, para él, una de las condiciones necesarias de la conducta ideal en la vida.[713]

[711] RACIONERO Luis, op. cit. p. 75.
[712] ROWLEY George, op. cit. p. 42.
[713] BLUNT Anthony, op. cit. p.17. Hay que añadir a las palabras anteriores sobre Alberti que "Para Alberti, el interés público es la forma suprema del Bien, como para Confucio. Los príncipes y

Esta situación planteada en Alberti tiene su paralelismo clarísimo en la China de los Song y en el movimiento taoísta, puesto que la finalidad última y primera del arte, como en la Italia renacentista, era de un marcado cariz moralizante: se trataba de mejorar el alma humana mediante la visualización o aprehensión de las obras. Este hecho también se puede vislumbrar en las pinturas de Patinir, Brueghel, y el Bosco, en quienes se da una intensa preocupación por los vicios y pecados de la humanidad. Sus trabajos ofrecen al espectador un compendio plástico de símbolos y de elementos alegóricos destinados a impactar en el ánimo de observador. Patinir, es además una de las figuras más fascinantes a estudiar por su cercanía estética con el arte chino.

El artista occidental visto cual hombre virtuoso, con una obra plástica superior, alcanzará semejanzas impresionantes con el artista chino al asentarse el movimiento romántico, que en verdad determina un vuelco radical hacia la vivencia y captura del paisaje, como camino hacia una experiencia espiritual.

Aunque en la Italia del Renacimiento, y más en concreto en Florencia, se da un fenómeno de laicismo en las artes a ciertos niveles, se sigue conservando el carácter religioso y la necesidad de lo moral: “Se puede y se debe caracterizar la cultura florentina del siglo XV por la secularización de sus intereses. Pero no era de ningún modo «paganizante»,

---

ciudadanos deben consagrarse igualmente a él. El príncipe debe gobernar en interés de los ciudadanos, salvaguardar sus libertades y obedecer las leyes de la ciudad. Si no actúa así se convierte en tirano. Pero sobre todo debe preservar la paz de la ciudad.” (Ibíd. p. 16). Nos llama la atención lo mucho que esta idea de la relación gobernante-ciudadano se asemeja a la china, pues desde los primeros escritos taoístas se advierte una fuerte arenga hacia la clase política, criticando la tiranía y denostando la guerra, dejando constancia de numerosos comentarios moralistas encaminados a demostrar a un gobernante cómo manejar justamente al pueblo (Ver más en: *Lao Zi*, op. cit. p. 32). Y no menos hincapié hace el confucionismo en la importancia de buscar el bien de la comunidad.

en el sentido de que no tendía de ninguna manera a arruinar la autoridad de la Iglesia y a atentar contra los principios de la vida cristiana. [...] Se daba gran importancia al poder y a la originalidad del hombre; pero no se insistía menos en la necesidad de reformar el orden existente, tanto en el campo del saber como en el de la vida moral."[714]

En el Renacimiento se afianza la idea de que el artista ha de ser un hombre virtuoso, para producir un arte virtuoso, muy en consonancia con las ideas taoístas que igualmente trataban de cuidar el espíritu del artista para que su arte pudiera ser auténtico y representativo de las virtudes taoístas. Ya mencionamos a Alberti y la imagen que éste tenía del artista; este concepto también es expuesto por Marsilio Ficino en su *Theologica Platonica*: "En las pinturas y los edificios brilla la inteligencia y la habilidad del escultor. Además, podemos ver en ellos la actitud y la imagen, por así decirlo, de su mente; porque en estas obras la mente expresa y se refleja de la misma forma que un espejo refleja la cara de un hombre que se mira en él."[715] Se llevó a tal extremo esta creencia que se aseguraba que el artista de carácter inmoral no podía crear obras de categoría superior, y con el tiempo se convirtió en un tópico de inusitada fortaleza.

Más tarde, Kant también describe con detalle cómo es el hombre de categoría sublime, adjudicándole toda una serie de características para que se acople a la definición de su categoría. Entre otras cosas, afirma que *entre las cualidades morales, sólo es sublime la virtud verdadera.*[716] Esta noción capital en la obra de Kant nos recuerda a la importancia, dentro del taoísmo, del hombre virtuoso.

[714] CHASTEL André, *Arte y humanismo...* op. cit. p. 205.
[715] Citado por los Wittkower en WITTKOWER Rudolf y Margot, op. cit. p. 95.
[716] KANT Immanuel, op. cit. p. 44.

A finales del siglo XVIII, cuando Alexander Cozens escribe sus textos sobre paisajismo, tenía lugar en Europa un suceso afortunado para este estilo pictórico: "At this time, moral education through landscape painting was not evidence of a fanatically pedagogical or religious mind bent on improving the world or mankind at large. As mentioned earlier, it was a long –and commonly- held belief that the ultimate aim of art was the moral improvement of mankind."[717]

Michael Rosenthal añade sobre el impacto de la obra de Cozens, *Various Species*: "Though the immediate impact of *Various Species* is hard to assess, in the long term it may have been among the factors fostering the idea that landscape was capable of aspiring to heights of moral communication previously considered incompatible with its lowly status."[718]

Es con la llegada de los confrontados estilos neoclásico y romántico que asistimos a un cambio revolucionario en la figura del artista y en su proyección social. El Romanticismo, en el que campa un nuevo prototipo de artista, propugna una nueva espiritualidad que será obtenida por sus defensores mediante la exaltación de la pintura de paisaje. En las palabras de Schiller reside parte de la esencia de este cambio, que nos comenta Pevsner: "El arte y sólo el arte, dice Schiller, es capaz de elevar al hombre de su estado natural a un estado moral. Sólo el arte puede armonizar nuestros instintos sensuales con nuestra *Formtrieb*, la vida con el orden. Por tanto, el estado estético es el más alto estado del alma y del espíritu que puede alcanzar el individuo. El artista que lo produce se merece la más alta veneración

[717] SLOAN Kim, op. cit. p. 61: "En esta época, la educación moral a través de la pintura de paisaje no era evidencia de una mente fanáticamente pedagógica o religiosa, empeñada en mejorar el mundo o a la humanidad en general. Como se mencionó antes, fue una larga creencia, comúnmente mantenida, que el fin último del arte era el avance moral de la humanidad."

[718] AAVV, *Glorious Nature...* op. cit. p. 20: "Aun cuando el impacto inmediato de *Various Species* es difícil de valorar, a la larga puede haber sido uno de los factores que fomentaban la idea de que el paisaje era capaz de aspirar a las alturas de la comunicación moral, anteriormente considerada incompatible con su bajo estatus."

por parte de todos. Los artistas se sitúan en la «cumbre de la humanidad» [...]"[719] Y Constabe decía: "The landscape painter must walk in the fields with a humble mind. No arrogant man was ever permitted to see nature in all her beauty."[720] Esta frase de Constable no sólo hace alusión a la actitud del artista frente a la naturaleza, sino también a su condición moral como individuo, y no olvidemos que para él, el paisaje es el reflejo del alma del artista.

Se me hace muy reveladora la opinión que tiene Wolheim sobre Caspar David Friedrich, el gran paisajista alemán del Romanticismo, en relación a los personajes que incluye en sus obras y lo que significan, porque encuadra muy bien en la idea de un artista identificado con la naturaleza sobre la que proyecta su espíritu y viceversa:

> El que ocupa el punto elevado es el artista tal y como Friedrich lo concibió: el artista de la naturaleza del Pietismo de principios del siglo XIX. Es una persona, o un tipo de persona, que liberada de las exigencias de la vida material, consigue un cierto desapego respecto de la naturaleza, que utiliza sólo para volver a ella y convertirla en objeto de profunda y devota contemplación. A través del estudio y la meditación consigue llegar a los secretos de la naturaleza, que son en realidad los secretos de su hacedor. Y éstos son, como se reconocerá, secretos verdaderos; es decir, no en el sentido de enigmas que esperan ser descifrados, sino en el sentido de cosas ocultas que exigen humildad, paciencia, detenida observación y largas horas de dedicación y esfuerzo para que se desvelen ante nuestra vista.[721]

Un dato curioso sobre los artistas orientales y occidentales, es que muchas de sus grandes figuras han defendido la querencia por la soledad, bien para meditar, bien para pintar. Durante el Renacimiento, es famoso el caso de Miguel Ángel, quien como otros

[719] PEVSNER Nikolaus, op. cit. p. 107.
[720] BERMINGHAM Ann, op. cit. págs. 101 y 102: "El pintor de paisajes debe caminar por los campos con una mente humilde. A ningún hombre arrogante se le ha permitido jamás ver la naturaleza en toda su belleza."
[721] WOLHEIM Richard, *La pintura como arte*, Visor (col. La balsa de la Medusa nº 84), 1ª ed., Madrid 1997, págs. 136 y 137.

colegas imponía su necesidad de trabajar a solas, sin ayudantes o gente del taller que pudiera influenciarle, o sencillamente molestarle en el transcurso de su actividad artística. Igualmente la idea de dejar temporalmente un trabajo y regresar a él con fuerzas renovadas también era propio de este periodo en adelante (evoquemos a Huang Gongwan, quien tardó siete años en realizar *Viviendo en los Montes Fuchun* fig.76, retocando y variando constantemente la obra, si bien es la excepción a la regla).

Recordemos también las palabras de Leonardo en su *Tratado de pintura*: "Porque la prosperidad del cuerpo no agoste la del ingenio, el pintor o dibujante ha de ser solitario, máxime cuando esté empeñado en especulaciones y consideraciones que, apareciendo de continuo ante sus ojos y su memoria alimentando, han de ser puestas a buen recaudo."[722]

Entre los románticos, "Turner intentaba ante todo establecer *una comunicación profunda con la naturaleza*, para luego volcarla en su obra. Y la vía para ello, aparte del retraimiento público y el silencio, era la soledad. «Su solitario modo de vida», del que hablaban sus contemporáneos, no era tanto un rasgo anti-social de su carácter como una opción metodológica, un compromiso interior con la realización de la obra."[723] Y además: "Después de 1812, mientras Turner ponía sus creencias en práctica, el moralismo ocupó cada vez más espacio en su obra. En una carta sellada el año anterior declaraba que es deber del artista comportarse también como un profeta moral."[724]

En China, la soledad no es mas que el primer paso para aproximarse a la actitud del ermitaño (denominado en China *shanren*, que significa *hombre de montaña* y puede hacer alusión a la reclusión voluntaria en la naturaleza); el perfecto artista taoísta –y de esta clase

[722] DA VINCI Leonardo, op. cit. p. 356.
[723] *Turner y el mar,* op. cit. p. 13.
[724] SHANES Eric, *Turner*, Debate y Círculo de Lectores, 1ª ed. abril 1997, Madrid, p. 25

eran los menos- debía vivir un tiempo entre la naturaleza, empapándose de su energía vital, meditando profundamente sobre el *Tao* y sobreviviendo con lo básico, puesto que despreciaría las formas sociales y los excesos materiales. Esta poesía de Su Dongpo describe bastante bien esta querencia por la solitud del alma taoísta (véae para completar, esta obra de Ni Zan: *Bosque en otoño,* o *disfrutando la soledad* fig.77):

> *Visita a los monjes Hui Qin y Hui Si del monte Solitario en el día del Sacrificio de Fin de Año* (Su Dongpo)
>
> El cielo va a nevar
> Las nubes llenan el lago
> Los pabellones aparecen, luminosos, y se desvanecen
> El monte está y deja de estar
> En el agua clara, entre rocas abruptas, los peces se pueden contar
> En el bosque profundo, ni un hombre, los pájaros se llaman unos a otros
> En la fiesta de invierno, no vuelvo a mi esposa e hijos
> So pretexto de ir a ver a los monjes, me ofrezco un placentero paseo
> ¿En qué lugar se encuentra la morada de los monjes?
> Al pie del monte Baoyun serpea el sendero
> Solo, en el Monte Solitario, ¿quién quisiera vivir?
> Pero los hombres del Camino [la vía de Buda], al camino tienen y no sienten del monte la soledad [...][725]

Aprovecho la ocasión para recordar al lector la imagen de El cuadro *El estudio de Friedrich* (1811), obra de su contemporáneo Georg Friedrich Kersting, en el que se observa al artista pomerano mirando una obra, quien además era de sobra conocido entre sus amistades por su afición a la soledad, al contacto con la naturaleza, y a la economía de medios en su vida; llama la atención por la ausencia de objetos en él. Sala comenta que « Les habitudes de Friedrich correspondent à cette image : nous savons d'après ce que rapporte Gerhard von Kügelgen qu'il ne conservait pendant le travail aucun objet dans son atelier et confinait dans un local annexe flacons, chiffons et autres ustensiles, comme si ces

[725] SU Dongpo, op. cit. p. 23.

témoignages du monde extérieur pouvaient gêner la montée progressive des images intérieures vers la conscience. »[726]

Su desmarcada posición frente a la opulencia, sus condiciones de vida austeras, su alejamiento de la masa, hacen de Friedrich el perfecto compañero del artista taoísta chino. La simpleza que le rodeaba se aprecia muy bien en esta obra, que "Nos dice mucho sobre el ambiente ritual de abstracción en el que trabajaba Friedrich desde joven. Estos hábitos crearon una auténtica leyenda sobre la austeridad extrema del estudio del pintor."[727]

Regresemos al asceta oriental: en el *Zhuang Zi* se dice: "Quien talla su ánimo para conducirse con gran nobleza, y abandona el mundo y se aparta de sus usos, y no siente ningún contento de los elevados discursos, un hombre así no da señal sino de un alto concepto de sí mismo: tales son los ermitaños que habitan los bosques y los montes. Hombres que detestan el mundo, y que gustan de consumirse en la mortificación y de arrojarse al abismo [entendido como sacrificarse por otros]."[728]

En función de esta creencia en el ideal ascético del taoísmo, el pintor que sigue sus directrices elabora una obra pictórica casi mágica, como se desprende de las palabras de Zhang Huai, de la dinastía Song (menos el primero, los corchetes son del texto original): "[...] the inspiring quality of a landscape is usually created by those who have real talent and are mostly hermits scholars who preferred nature to the Court… the revelation of the wonderful

[726] SALA Charles, op. cit. p.107 : "Los hábitos de Friedrich corresponden a esta imagen: conocemos según lo que cuenta Gerhard von Kügelgen, que no conservaba durante el trabajo ningún objeto en su estudio y confinaba a un local anexo frascos, telas y otros utensilios, como si estos testigos del mundo exterior pudieran estorbar la ascensión progresiva de las imágenes interiores hacia la consciencia." También es citada la observación de Wilhelm von Kügelgen sobre este vacío, con sus palabras concretas, por Arnaldo: "[...] Friedrich era de la opinión de que los objetos externos perjudicaban al mundo de la visión interior." En: ARNALDO Javier, *Caspar David Friedrich*... op. cit. p. 27.
[727] ARNALDO Javier, *Caspar David Friedrich*... op. cit. p. 26.
[728] ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. p. 159.

quality [of nature], such as the secret elements of the woods and springs, how could Su people discover and depict them."[729]

Llega hasta tal punto la implantación del modelo del eremita, o del recluso -que es una categoría algo inferior al primero-, que se produce una auténtica institucionalización de éstos, llegando a extremos llamativos, como la presencia fija de noticias relacionadas con estos personajes en los documentos oficiales de los gobiernos. Los reclusos no siempre optaban por esta vía como medio de desarrollo artístico: muchas de las veces obedecían a un alejamiento deliberado para huir de las penalidades políticas de la época, y en especial durante la dinastía Yuan:

> Chinese official histories and gazetteers often contain a special section devoted to «recluses» (*yin-i*), and another to persons of «singular conduct» (*tu-hsing*). The latter, referring to man of outstanding character and strength, often also include recluses –men withdrawn from society who showed commendable courage and devotion to moral principles. As a cultural phenomenon, eremitism in Chinese history has been related to the spirit of resistance in an authoritarian society. Frederick W. Mote, in his «Confucian Eremitism in the Yüan Period» (1960), described it as an «alternative life of particular importance in time of disorder and impending doom, when thoughtful pessimism seemed more attractive to educated men than the normal pattern of life». In the Chinese scheme of things reclusion represented a morally positive rather than negative course of action: when the whole world seemed to have gone awry, only men of «singular conduct» had the courage and strength to withdraw and stand up singly for the righteous Great Way [Tao].[730]

[729] Citado por KWO Da-Wei, op. cit. p. 89: "[...] la cualidad inspiradora de un paisaje, es generalmente creada por aquéllos que poseen auténtico talento y que son en su mayoría letrados ermitaños que prefieren la naturaleza a la corte... la revelación de la maravillosa cualidad [de la naturaleza], como los secretos elementos de los bosques y de las primaveras, ¿cómo podría la gente de Su descubrirlos y describirlos?."

[730] FONG Wen C., et alt, op. cit. p. 6: "Las historias oficiales chinas y los boletines oficiales, contienen a menudo una sección especial dedicada a los «reclusos» (*yinyi*), y otras a personas de «conducta singular» (*duxing*). La última, se refiere a hombres de carácter y fortaleza destacados, y a menudo también incluye a reclusos –hombres retirados de la sociedad que mostraban un elogioso coraje y devoción a los principios morales-. Como fenómeno cultural, el eremitismo en la historia china ha sido relacionado con el espíritu de resistencia ante una sociedad autoritaria. Frederick W. Mote, en su «Confucian Eremitism in the Yüan Period» («Eremitismo confuciano en el periodo Yuan» 1960), lo describe como «una vida alternativa de importancia particular en tiempos de desorden y de inminente

La relación entre los artistas letrados y la reclusión, o el eremitismo, o cualquier otro síntoma de aislamiento social, adquiere un cariz más político en la dinastía Yuan que en las dinastías anteriores. El retiro es empleado como modo de protesta bajo los Yuan, pero también tiene su consecuencia estética: "The role of the disinterested hermit, living in seclusion, was now one adopted by many of the most valued painters. In the eyes of the contemporaries, as well as subsequent critics, this was allied to purely formal changes in the manner of making paintings, including a more prominent role for the artist's own inscriptions, and a change in the understanding of visuality to stress the surface of the silk or paper over illusionistic representation of space."[731]

Catalogados algunos artistas por sus propios contemporáneos como eremitas, o similares, combinan en ocasiones actitudes que van desde la serena convivencia con la naturaleza, a la simple denegación o aceptación de un cargo oficial -y más si están relacionados con la corte mongol-, que es ya una forma evidente y admirada de rechazar los honores mundanos y centrarse en ser una persona honorable (véase la pintura de Wang Meng, *Viviendo como recluso en el monte Qingbian* fig.78). Siren traza un cuadro de las características de los pintores letrados Yuan, quienes en su gran mayoría "[...] lived in relative reclusion, far from the market places of the world, devoting themselves almost

---

desastre, cuando el serio pesimismo parecía más atractivo a los hombres educados que la pauta normal de vida». En el esquema chino de las cosas, la reclusión representaba una vía de acción moralmente positiva, más que negativa: cuando todo el mundo parecía haberse torcido, sólo los hombres de «conducta singular» tenían el coraje y la fortaleza de aislarse y mantenerse individualmente en el recto Gran Camino [Tao]."

[731] CLUNAS Craig, op. cit. p. 150: "El papel del ermitaño desinteresado, viviendo en retiro, fue ahora adoptado por muchos de los más afamados pintores. A los ojos de sus contemporáneos, así como de los críticos posteriores, esto se relacionaba con los cambios puramente formales en la manera de hacer las pinturas, incluyendo un papel más prominente de las propias inscripciones del artista, y un cambio en el entendimiento de la visión de recalcar una representación ilusionista del espacio, sobre la superficie de la seda o del papel." Por ejemplo, Huang Gongwuan era cercano a la escuela de Quanzhen taoísta, y ello se refleja en su cuadro *Viviendo en los montes de Fuchun*, ya que los estudios recientes sobre esta pintura señalan que hay varios ermitaños en ella.

exclusively to their studies of nature, their meditations and their work with brush and ink, whether in painting or in writing."[732]

Los Wittkower plantean que esta actitud es común a orientales y a occidentales: "[...] para ver la conducta de innumerables artistas en una perspectiva más amplia, debemos recordar que el aislamiento pertenece a un cierto modo de vida intelectual tanto en Oriente como en Occidente. Anacoretas y hombres de letras, filósofos y místicos anhelaban, y a menudo alcanzaban, este tipo de existencia."[733]

En China, la poesía ha sido de continuo fiel reflejo de este singular arquetipo de artista, ya sea en la persona de un poeta, o de un pintor, o de un calígrafo. Es fácil toparse con bellas poesías en las que el protagonista anhela pasear entre los bosques, o describe un momento de su existencia de feliz unión con la naturaleza (se verán más ejemplos en el capítulo dedicado a la poesía). Traemos un poemas de dos de los más afamados poetas de la antigua China a modo de muestra, el primero es de Li Bo, y el segundo de Wang Wei:

> Me preguntan por qué vivo solitario en esta montaña azulada.
> Sonrío sin responder. Mi espíritu se encuentra a gusto.
> El melocotonero está en flor y los torrentes corren sin dejar trazas
> ¡Qué distinto es todo esto del mundo de los hombres![734]

> Desde hace poco conozco una profunda quietud.
> Mi espíritu no se inquieta por nada del mundo.
> La brisa que viene del bosque de pinos hace volar mi bufanda.
> La luna de la montaña brilla sobre mi arpa.
> ¿Me preguntáis la razón del éxito o del fracaso?
> La canción del pescador se hunde en el río.[735]

[732] SIRÉN Osvald, *Chinese Painting...* op. cit. p. 52: "[…] vivían en relativo aislamiento, lejos de los mercados mundanos, dedicándose casi en exclusiva a sus estudios de la naturaleza, sus meditaciones, y su obra con pincel y tinta, ya sea en la pintura o en la escritura."
[733] WITTKOWER Rudolf y Margot, op. cit. p. 68.
[734] RACIONERO Luis, op. cit. p. 18.
[735] Citado por Racionero en RACIONERO Luis, op. cit. p. 20.

El ambiente solitario y la exuberancia de la naturaleza son el marco perfecto para enclavar el retrato, o las circunstancias de un letrado *wenren*, o de un recluso; en un Anónimo titulado *Visita a un amigo llevando el laúd* (siglos XII al XIII, fig.79), asistimos a una escena de visita, tan propia de la sociedad china, a todas luces entre gente de alto nivel cultural porque el visitante lleva consigo un laúd, y la música es una actividad muy propia de los letrados. Hay que tomar en cuenta que el paisaje en el que se avistan las casas de la izquierda, apenas visibles, no es precisamente una ordenada villa, sino más bien un apartado refugio entre masas rocosas, más propio de un letrado en retiro que de un simple ciudadano.

En la obra de Cao Zhibai, *Pabellón cerca de viejos pinos* (fig.80), vemos un ejemplo (muy cercano al estilo de Ni Zan) del clásico espacio del erudito retirado. Una sencilla casita de techo de paja a la sombra de pinos centenarios, símbolos de fortaleza y de sabiduría, que acogen al hombre ermitaño que goza de la soledad y del recogimiento. Luego, la marea se extiende calma e inconcisa a lo largo de la ribera, posiblemente de un lago.

En *Monje a la orilla del mar* (fig.81) de Caspar David Friedrich, se ubica a un solo protagonista ante la inmensidad del mar, y deja fluir la sencillez y el vacío ante sus ojos: “Con la figura del monje, alejada de lo cotidiano, Friedrich crea un efecto de distanciamiento, pues ¿qué hace un monje en una playa? Su celda su espacio de meditación es el mar y no el monasterio. El motivo nos lleva a pensar en un anacoreta, una persona que se ha retirado del mundo. Lo externo, el universo, refleja así lo interno, el estado de ánimo. El monje está rodeado de un paisaje, que en el sentido de Friedrich, está potentemente definido como

creación divina."[736] Y Heinrich von Kleist diría de esta obra de Friedrich: "Era así yo mismo el capuchino y era el cuadro la duna; pero aquello que yo debía mirar con anhelo no estaba: el mar. Nada puede ser más triste y más precario que esta posición en el mundo: una única chispa de vida en el imperio de la muerte, el solitario punto medio del círculo sólo."[737]

Argullol añade sobre este cuadro: "El monje de Friedrich siente sobre sí el peso de una abrumadora *Weltschmerz*, de un pesar cósmico tanto más doloroso cuanto que es indefinido e inaprensible."[738] Y más atrás apunta que,

> El monje de halla absorto. Su breve silueta, es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente también el gran ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y, asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo.
>
> Cuando Caspar David Friedrich, entre 1808 y 1809, pinta *El monje contemplando el mar*, confirma la *desantropomorfización del paisaje*. El hombre ha perdido definitivamente su centralidad en el Universo y su amistad con la Naturaleza.[739]

Aun cuando la descripción de Argullol es en líneas generales a mi parecer muy acertada, no estoy de acuerdo con que hay una ruptura de relaciones hombre –naturaleza, en tanto que para el romántico, y muy especialmente para Friedrich, el paisaje es un vínculo de unión con Dios puesto que en él subyace la huella divina, es el medio para alcanzar una experiencia mística, y el hecho de que este mar sea un espacio inconmensurable ante el que se adquiere una posición de meditación, no implica un rechazo hacia éste o un desapego

[736] Palabras de Sigrid Bertuleit en *Caspar David Friedrich...* op. cit. p. 128
[737] ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 134.
[738] ARGULLOL Rafael, op. cit. p. 20.
[739] Ibíd. págs. 15 y 16.

ante su infinitud, más bien es un ejemplo de la precaria existencia del hombre ante la eterna disposición de lo natural, y un intencionado acercamiento a lo inabarcable como modelo de lo sublime.

No creo que haya en toda la obra de Friedrich, ni siquiera en *El mar de hielo* (o *Mar glacial,* o *El naufragio de la esperanza* fig.82) un intento de separación del hombre frente a la naturaleza, pues insistentemente enclava a sus disminuidos protagonistas en el medio natural una y otra vez, como fondo colosal en el que el ser humano tiene la oportunidad de pensar, de ir más allá de su ego y captar la universalidad que nos rodea, y en última instancia, a Dios.

Si la naturaleza es producto de la mano divina, y a diferencia del hombre no está mancillada por un pecado original y es la vía de contacto con el Dios creador, ¿cómo puede creerse que el producto artístico romántico en el que hay un severo intento de hermanar al hombre con su Dios a través de lo natural, pueda ser interpretado como lo contrario, como la fractura y la falta de entendimiento entre la naturaleza y el ser humano, y sobre todo en la obra de un convencido y respetuoso hombre de fe?.

Nos centramos otra vez en la imagen genéricamente virtuosa del artista: la idea de la superioridad moral de éste también se remonta a otra conocida historia referida por el filósofo chino taoísta Zhuang Zi, en la que se describe la apariencia del artista como una persona desaliñada, de aspecto dejado y físico maltrecho porque da más importancia al desarrollo espiritual interior que a su apariencia externa (ya tuvimos la oportunidad de leer otra historia popular sobre el artista taoísta un poco atrás, también presente en la obra de Zhuang Zi, donde se explica la actitud del artista verdadero). En lo que atañe a ésto, la estética deslustrada se va a imponer desde el siglo X en adelante entre los artistas taoístas y

también posee su paralelo en Europa: “With Chuang-tzu’s story one can begin to discern the emergence of an ideal image or myth the artist for China that parallels the growth defined for the European tradition by Ernst Kris and Otto Kurz in their 1934 book on the image of the artist.”[740]

Existe un comentario de Vasari hacia Masaccio que curiosamente recuerda un tanto a la figura del artista taoísta, abandonado de sí mismo y consciente sólo de los problemas derivados de su arte, ajeno al mundo: “[...] fue una persona muy despistada y descuidada; habiendo fijado su mente y voluntad sólo en cuestiones de arte, le importaba poco su persona y todavía menos la de los demás. Y como nunca, bajo ninguna circunstancia, pensaba en las penas y preocupaciones del mundo, ni tampoco en su ropa, y no tenía costumbre de cobrar el dinero de sus deudores sino cuando padecía de la mayor necesidad, a Tommaso todo el mundo le llamaba Masaccio (forma despectiva)”[741].

Esta imagen del artista parcialmente enajenado por su arte, devoto de su mundo interior, desemboca con el tiempo en el paradigma del Romanticismo: el artista bohemio[742]; se puede apreciar con especial fuerza su paralelo en la China de los Ming: “The heirs to these, who exemplify the mercurial “Bohemian” temperament and mysterious talents of this artist type, are Ming masters such as Wu Wei, Shih Chung, T’ang Yin, and Hsü Wei, painters

[740] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 123: “Con la historia de Zhuang Zi uno puede empezar a discernir la emergencia de una imagen o mito ideal del artista en China, que es paralela al desarrollo definido por la tradición europea por Ernst Kris y Otto Kurz en su libro de 1934, sobre la imagen del artista.” Se refiere al libro de estos autores citado en esta tesis, cuya edición en español es la siguiente: KRIS Ernst y KURZ Otto, *La leyenda del artista,* Cátedra (Ensayos de arte Cátedra), 1995, 3ª ed., Madrid.

[741] Citado por los Wittkower en WITTKOWER Rudolf y Margot, op. cit. p. 60.

[742] Según Walter Friedländer la figura del artista *bohemio*, tiene a su primer exponente reconocido en Caravaggio, sobre lo cual ha escrito un artículo titulado: “The Academician and the Bohemian, Zuccari and Caravaggio”, en *Gazette des Beaux Arts*, 90, 1948, Bd. 33, S. 27 ff. Este texto es citado por los Wittkower en op. cit. págs. 184 a 187, de donde se extrae la referencia.

whose nonconformist stance in society correlates with distinctive traits of style in their paintings, traits that had come to signify the temperament ascribed to them."[743]

Una de las características de estos artistas Ming fue la inclusión de pseudónimos sobre sí mismos con connotaciones taoístas que hicieran referencia a la espontaneidad, al individualismo, a las virtudes taoístas, y por supuesto a la locura, que los hace diferentes y especiales frente a una sociedad regularizada, donde su arte se aleja de las formalidades de los maestros cortesanos. Por ello no es raro encontrar apodos tales como "tonto", "loco", "trascendente", entre ellos, o motes que aludan directamente a implicaciones taoístas; también les acompañaba la fama de excéntricos. Esta práctica no fue privativa de los Ming puesto que se daba ya en la dinastía Song. Este aspecto del artista taoísta lo une con el artista romántico: la idea del artista bohemio alejado de la sociedad, enclaustrado en la naturaleza o en su obra, alejado hasta donde le era posible de los parámetros sociales de su época.

También a partir del Renacimiento, se alude a menudo a la excentricidad[744] de los artistas, epíteto que acompañaría en el futuro la imagen de muchos de ellos, y que igualmente nos remite a la extravagancia de los pintores chinos, tan amonestada como alabada por algunos críticos contemporáneos, y posteriores. El excéntrico posee en alto grado una cualidad que lo hace objeto de admiración, de envidia, o de rechazo: es un individualista al extremo. No le importan los comentarios ajenos, ni las convenciones sociales: vive a su manera, y goza de la libertad que ostenta sin miramientos.

---

[743] CAHILL James, *The Painter's Practice*… op. cit. p. 123 "Los herederos de estos, quienes ejemplifican el temperamento "bohemio" y los misteriosos talentos de este tipo de artista, son maestros Ming tales como Wu Wei, Shi Zhong, Tang Yin, y Xu Wei, pintores cuya postura inconformista en la sociedad se correlaciona con rasgos distintivos del estilo de sus pinturas, rasgos que habían llegado a significar el temperamento atribuido a ellos."

[744] Para ver, por ejemplo, sobre la excentricidad de Leonardo y de Miguel Ángel, acudir a WITTKOWER Rudolf y Margot, op. cit. págs. 76 a 82.

Se ha visto que la implantación del modelo de artista chino bohemio, individualista, y renegado, que va a su aire, pervive a través de la sociedad china desde sus tempranos inicios -gracias al taoísmo-, se consolida en la dinastía Song, y eclosiona definitivamente con mayor fuerza en la dinastía Ming. Cahill también aduce que los pintores bohemios románticos poseen una serie de características comunes a los chinos: "Painters of this type, in both Europe and China, typically exhibit precocious talent for drawing at young ages; they paint with impressive swiftness, virtuosity, and seeming ease […]"[745]

Ya decían Rosen y Zerner que *lo que inaugura el Romanticismo es una genealogía de rebeldes.*[746] No les falta razón, y tampoco a los orientales al admitir que sus más grandes genios de la pintura de paisaje fueron aquellos artistas más independientes, espontáneos, excéntricos, y recelosos de la sociedad de su tiempo. No queremos ser excluyentes con este comentario y apartar así a los pintores reputados que trabajaron en la corte, pero es inevitable que el genio individualista goce de una fama mayor.

Ampliemos un poco más la visión del artista romántico: "Del mismo modo que el individualismo del artista renacentista puso fin a la situación de protección del artesano tardomedieval, así en el nuevo vocabulario romántico el entusiasmo, la ingenuidad, la espontaneidad, el sentimiento, la autonomía de la creación artística, la intuición, la visión total, etc.-, volvieron del revés los principios más importantes del artista académico. Surgió el espectro del artista como una especie de ser elevado por encima del resto de la humanidad, alienado del mundo y responsable únicamente ante su propio ingenio en cuanto a

[745] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. págs. 123 a 124: "Los pintores de este tipo, en Europa y en China, muestran típicamente un talento precoz para el dibujo a edades tempranas; pintan con una rapidez, virtuosidad, y aparente facilidad impresionante [...]"
[746] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 26.

pensamiento y acción: tomó forma la imagen del bohemio, alentada tanto por la ideología y conducta de los artistas como por la reacción de la sociedad al margen de la cual vivían."[747]

Para que la sociedad en la que convive el artista emancipado, sea permisiva en mayor o menor grado con sus peculiaridades de carácter, tiene que existir un gran respeto y una auténtica rendición ante éste; de otro modo, no habría clientes potenciales, pues ante las singularidades de un simple artesano sería de esperar el rechazo del consumidor que se cree superior en todo nivel a éste. Es evidente que tanto en China como en Europa la circunstancia crucial para el triunfo del artista como ente individual, lejos del mero artífice habilidoso, es posible gracias a su nueva condición: es una especie de genio creador, o de sacerdote del arte, es en suma el *divino artista* que descubrieran los italianos, o el mediador romántico entre el hombre y Dios a través de la naturaleza, o el inspirado pintor oriental cuya misión tiene todos los visos de ser algo sacro.

2.1.3. EL DIVINO ARTISTA Y SU MISIÓN SAGRADA

De alguna manera, Renacimiento italiano, Romanticismo, y dinastía Song, comparten un sentir común hacia la persona del artista: admiración, respeto, fascinación. No en todos los casos, por supuesto, pero sí de una forma generalizada. Cada cual, a su modo, proyecta en el pintor cierta cualidad, o un fin, que lo privilegia y ensalza. Lo que hace a las acciones del hombre, sublimes, es que éstas vayan encaminadas a producir un determinado sentimiento de asombro o de emoción en los demás.

[747] WITTKOWER Rudolf y Margot, op. cit. p. 97.

Las características aplicadas al arte desde el prisma de lo sublime, vistas anteriormente en el capítulo sobre el Romanticismo, son parte de esta manifestación social del artista: la obra de arte que inspira a quien la ve, de una manera espiritual, está cumpliendo un cometido elevado, luego su autor ha de poseer por fuerza un carácter moralmente superior.

¿Acaso no ocurría ya en Europa, al observar piadosamente las representaciones imaginarias pero harto reales de instantes biográficos del nutrido santoral católico, llegando a producir en el espectador un sentimiento conmovedor frente a la visión de un santo sufriente? Esta empatía, o estimulación de sentimientos entre la obra de arte y el espectador, es un factor determinante a tomar en cuenta (y si no se trata de empatía, siempre quedará la cercanía del artista con Dios por su capacidad creativa).

Por esta capacidad de transmisión del artista, es tan valorado su arte en China[748]: porque eleva al que lo contempla, el pintor regurgita el *tao* en su obra, e intercomunica al hombre con éste; ya lo decía Zong Bing (375-443), artista que pintó un paisaje en una pared, ya mayor, para que *pudiese estarme en casa y pasearme por ellos*[749]. Este encandilamiento con lo que simboliza el artista, no podía ser fruto mas que de una sociedad o de una corte altamente refinada, diletante, que habría alcanzado un desarrollo filosófico profundo al anteponer los preceptos estéticos del taoísmo, a otros cualquiera. Sin el triunfo del budismo *chan* y del taoísmo, el fenómeno del artista aficionado *wenren*, no se define en su totalidad.

[748] Dijo Okakura Kazuzo (1862-1913): “Nada es más sagrado que la unión de espíritus afines en el arte. En el momento de encontrarse, el amante del arte se trasciende a sí mismo. Al instante es y no es. Logra un vislumbre del Infinito, pero las palabras no pueden expresar su delicia, ya que la vista no tiene lengua. Liberado de los grilletes de la materia, su espíritu se mueve al ritmo de las cosas. Es así como el arte se asemeja a la religión y ennoblece a la raza humana. Es esto lo que convierte a una obra maestra en algo sagrado.” Citado en, RACIONERO Luis, op. cit. p. 235.
[749] Citado en GOEPPER Roger, op. cit. p. 420.

Aunque en Oriente también se usan calificativos similares a los europeos, como por ejemplo *divino*, la acepción no es exactamente la misma, desde el momento en que ni en el taoísmo ni en el budismo *chan*, existe una entidad suprema. Conviene traer a colación unas palabras de Boorstin para que nos aclaren esta diferencia:

> El tipo de impresionismo chino no se basaba como en Occidente en la ciencia de la vista, sino en el alma del pintor. Cuando los chinos clasificaban las obras de arte según la clase que denota su calidad y utilizaban términos traducidos como «clase divina» o «clase maravillosa», por «divino» no entendían lo que significa en Occidente, puesto que los chinos no reconocían ninguna divinidad suprema. Para ellos «genio» no significaba «inspirado por Dios» (como en el «divino Miguel Ángel»), sino más bien una cualidad de espíritu innata reveladora de aptitudes individuales superiores (con las que el hombre había sido dotado por el cielo o por la naturaleza), realizada por cultura personal. Lo que querían decir con «logro individual» era diferente de lo que nosotros consideramos «originalidad».[750]

La idea de la figura china del pintor taoísta como una especie de médium entre las fuerzas de la naturaleza o el *tao*, y el espectador, le es afín en su dimensión espiritual al movimiento romántico, que ve en el pintor el sacerdote capaz de expresar en términos pictóricos la trascendencia de la naturaleza como obra divina; Carus hace una fiel descripción de ello:

> Desde sus imágenes [las del arte], todo nos habla con un lenguaje propio y maravilloso según la intención del artista; sol y luna, aire y nubes, valles y montañas y árboles y flores [...] Ya que si el arte nos parece mediador de la religión es precisamente porque nos enseña a reconocer y a aproximarnos al alma del mundo, a su fuerza primordial que la débil comprensión humana no es capaz de captar en su totalidad en una de sus partes, el espíritu humano; pero por eso mismo, en primer lugar, el artista ha de verse como recipiente sagrado que debe permanecer sin mácula y libre de toda impureza, bajeza y arrogancia, y la obra artística, por su parte, jamás ha de aproximarse demasiado a la Naturaleza por idéntica razón, sino que

[750] BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 391.

> antes bien ha de elevarse sobre ella para que así no se olvide lo que en la obra hay de creación del *espíritu humano*, ni se pierda su relación con el hombre.[751]

Es impresionante la cantidad de coincidencias que se dan entre las palabras anteriores de Carus y las descripciones chinas del artista taoísta, o del letrado. Es más, sobre la cercanía entre Romanticismo y taoísmo se ha dicho que "Often, the Chinese point of view presents a prophecy of the ideas of the romantics of Goethe's generation –that landscape should be a kind of veil through which one may glimpse a loftier reality."[752]

Pero no hace falta dar el salto hacia el Romanticismo para encontrarnos con la convicción de que el artista tiene cierta clase de conexión extraordinaria con lo divino: sabemos que *a partir del Renacimiento, se compara al artista con Dios, comparación que va encaminada a «sublimar la actividad artística»*[753]. Este cambio en los parámetros sociales coincide no sólo con la desvinculación de los artistas respecto de los gremios y de la figura artesanal, sino que también concuerda con el enaltecimiento de la imagen del artista creador. Las analogías antiguas entre la capacidad creadora de Dios y el arte, forman parte de esta evolución. Parafraseamos otra vez a Alberti: la pintura *tiene en sí un poder divino*.

La noción del artista *divino* como locución lingüística aceptada, se da a inicios del siglo XVI, momento de auténtico cambio a todo nivel en el arte italiano, aunque, "Incluso en esta época, el sentido preciso del término [*divino*] no siempre fue evidente. Podía expresar un elogio general y exaltado, cierto tipo de exclamación admirativa que, aun basada en la obra del artista, no se restringía forzosamente a ésta. No obstante, las más de las veces, se

[751] CARUS Carl Gustav, op. cit. págs. 68 y 69.
[752] JULLIEN François, op. cit. p. 20: "A menudo, el punto de vista chino parece una profecía de las ideas de los románticos de la generación de Goethe: que el paisaje debía de ser una especie de velo a través del que uno puede vislumbrar una realidad más elevada."
[753] KRIS Ernst y KURZ Otto, op. cit. p. 58.

refería específicamente al poder del artista de producir, o de crear, tal y como diríamos hoy, como resultado, en gran parte, de las ideas expresadas en la literatura aquí considerada."[754] Una vez que se empieza a emplear de manera extendida el adjetivo *divino* a numerosos artistas, se les dota en automático de la cualidad creativa de un Dios. El humanismo permite y facilita la implantación popular de este nuevo calificativo, que tanto supondrá en la escalada social del artista.

Y añaden en este sentido Kris y Kurz: "El espectador tiende a considerar al pintor como poseedor de la «imagen interna» que, según Durero, es señal del *divino artista*. El elemento de admiración que provoca este antiguo truco puede bien derivarse de la idea de que el artista posee un conocimiento de la naturaleza más profundo que el profano."[755] Es más, "En general, el respeto público por los artistas se había acrecentado inmensamente [en el siglo XV] y todavía habría de aumentar más en el siglo XVI cuando el adjetivo *divino* se aplicó a Miguel Ángel."[756]

La naturaleza, al igual que el hombre, es un producto de la mano divina, que puede ser codificado y medido de la misma forma que el hombre: a través de la geometría, de las reglas y de las proporciones, estudiando sus características más íntimas mediante la observación, características que son reflejo de principios universales que el artista debe intentar captar en su obra. Y es el artista el divino artífice capaz de reglamentar esta realidad a través de su pincel.

El Romanticismo imprime un impulso considerable al artista: ahora es algo más que un individuo creador, es un auténtico intermediario entre Dios y el hombre. El propio Friedrich

[754] BARASCH Moshe, op. cit. p. 158.
[755] KRIS Ernst y KURZ Otto, op. cit. p. 86.
[756] BLUNT Anthony, op. cit. p. 65.

diría: “El arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre. A ojos de la muchedumbre el modelo original es demasiado grande y sublime como para ser abarcado.”[757] Schuster dice que para Friedrich: “La contemplación del paisaje en el cuadro y delante del cuadro es [...] una forma de servicio divino.”[758]

Schuster añade sobre la obra del pomerano en general: “En y ante estos paisajes infinitos temporal y espacialmente, que han de ser leídos siempre como *paysage moralisé*, el espectador no termina de mirar. Tras cada vista se ofrece otra, debido también a la alternancia encadenada de los planos de observación. En los cuadros de Friedrich la observación interminable del paisaje conduce sin forzamiento alguno a la interpretación política y religiosa de la naturaleza. Y en este terreno reina la misma infinitud.”[759]

Una intención similar reside en la obra de Turner, de quien nos cuenta Cosgrove que, “In his late-eighteenth-century scenes of ancient castles, great Gothic cathedrals and Alpine valleys Turner employed the techniques and assumptions of the sublime as they had been developed by painters like Wilson and Cozens. But his declared intention was to raise landscape to the level of the highest art, capable of containing and expressing the deepest human emotions and the greatest moral force.”[760]

Renacentistas y románticos, según su particular parecer, imprimen al arte la faceta de mayor ascendiente de toda su historia: la espiritual. Nada puede igualarse a un trabajo que sea fruto de un pintor dotado de capacidades casi divinas, o de un artista empecinado en

[757] ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 95.
[758] *Caspar David Friedrich…* op. cit. p. 45.
[759] Ibíd. p. 47.
[760] COSGROVE Denis E., op. cit. p. 238: “En sus escenas de finales del siglo XVIII de viejos castillos, grandes catedrales góticas y valles alpinos, Turner emplea las técnicas y los supuestos de lo sublime tal y como fueron desarrollados por pintores como Wilson o Cozens. Mas su intención declarada era llevar al paisaje hasta el nivel del más alto arte, capaz de contener y expresar las más profundas emociones humanas y la mayor fuerza moral.”

alcanzar la comunicación con su Dios y hacer partícipe al espectador de ella. Los orientales estaban convencidos de ésto desde el siglo X.

2.1.4. EL PROBLEMA DE LAS GANANCIAS

Una vez expuesto el aspecto espiritual del artista en ambas culturas, llegamos a un aspecto que para muchos críticos antiguos del arte chino era un punto escabroso: las ganancias materiales del artista. Una figura tan idealizada como la del *wenren*, y más aún la del sacerdote taoísta, o *chan*, no podía percibir emolumento alguno por una actividad básicamente espiritual, que devenía de un ser humano cercano a la perfección moral, virtuoso, o al menos notorio simpatizante de las virtudes del taoísta.

Aunque esta situación no se dio apenas en occidente, existen algunos comentarios aislados en ese sentido que vamos a transcribir. Pero lo que más nos interesa en este apartado, es ofrecer al lector lo que fue una realidad hasta muy poco tiempo desconocida para el estudioso del arte chino: muchos de los grandes artistas de la antigüedad, sí cobraban.

Y este tema viene al caso que nos ocupa porque es otro momento de unión con el artista occidental: por encima de la estética y de la plástica de su obra, de su originalidad e idea, las necesidades son las mismas, por lo que en ocasiones dirigen sus trabajos y temáticas hacia los gustos del cliente; a pesar del aura mística que rodea a ciertos pintores chinos, fueron los menos los que verdaderamente no percibían compensación económica por sus pinturas; incluso se pone en tela de juicio hoy en día la veracidad de varios relatos que encomiaban a tal o cual artista que, en teoría, pintaba sólo por el placer de pintar, o de expresarse. Busquemos de dónde viene el problema de lo económico.

Ya describimos que la figura del artista taoísta se acerca extremadamente a la del sabio, ésta última está expuesta en todas las grandes doctrinas chinas: "La idea del sabio está presente en todas las escuelas de pensamiento. El sabio es aquel que ha alcanzado la perfección espiritual, pero su papel y su actitud con respecto a la sociedad es muy diverso de una escuela a otra, y aun en su modo de comportarse pueden llegar a ser antitéticos."[761] Por ejemplo, nos dice el *Zhuang Zi* acerca del sabio:

> El sabio no se ocupa de los mundanos negocios. Ni busca el beneficio, ni evita el perjuicio. No gusta de presuntuosos requerimientos, ni se apega rígidamente al Tao. Cuando no habla parece que ha hablado, y cuando habla parece que no ha hablado; y su espíritu vuela hasta más allá del sucio mundo. [...] El sabio brilla con el sol y la luna, abraza el universo todo, sumérgese en la cósmica armonía, permanece indiferente a todo desorden y confusión, tiene por iguales a nobles y plebeyos. Los hombres se afanan y fatigan; el sabio se muestra estúpido e inactivo. Reúne los innúmeros cambios y diferencias de antaño y hogaño, mas él conserva su pureza. Todos los seres son lo mismo, y se implican mutuamente en la simplicidad y pureza.[762]

La sociedad culta oriental no podía permitir, al menos en teoría, que los artistas portadores del *tao* en sus obras, malversaran su alma o su arte cobrando por sus obras, entre otras cosas porque su figura debía coincidir con las virtudes que se le atribuían a los artistas más puristas, a los taoístas, cercanos al sabio:

> En China, los grandes pintores, al igual que los grandes poetas, viven como ermitaños en la soledad de la naturaleza, en la cual se inspiran. No buscan honores ni riqueza, evitan los ambientes cortesanos, y regalan sus pinturas. Todo esto se halla recogido en anécdotas. Se dice que T'ao Hung-ching, en el siglo VI, resistió a todos los intentos del Emperador de atraerlo a la corte, enviando

[761] ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. p. 8.
[762] Ibíd. p. 51.

> finalmente una pintura que mostraba dos bueyes, uno vagando libremente por prados y bosques, y otro magníficamente amaestrado, pero sujeto a las órdenes del boyero.[763]

Uno de los principios básicos convenidos desde la antigüedad hasta épocas modernas por los artistas chinos más puristas, es el "no taint of commerce or «trace of Koper» (smell of banknotes or cheques would be the modern equivalent), by which is meant painting with en eye to profit."[764] En el caso concreto del *wenren*, su actitud está influenciada por el taoísmo, como se decía un poco atrás: "The wen jen's abhorrence of decorative and commercial work stemmed from a philosophical attitude which dates back to the days of Confucius and the Taoist sages Lao Tzu and Chuang Tzu."[765]

La obra taoísta conmueve, y no puede dar origen a un mercantilismo de la misma: "The «amateurization» of artists in Chinese writtings, or at least most of those who were considered to merit approval at all, is part of a larger complex of interdependent ideas and attitudes, all aimed at dematerialising the art, removing from it all taint of vulgarity, commercialism, functionalism, philistine response."[766] Para lograrlo, se hace hincapié en la autonomía expresiva del artista, en el reflejo de su carácter en la obra de forma espontánea, llegando incluso a restar importancia a la técnica.

---

[763] Palabras de Giles citadas en KRIS Ernst y KURZ Otto, op. cit. p. 100.

[764] CHIANG Yee, op. cit. p. 191: "sin mancha de comercio o 'rastro de cobre' (olor de billetes o cheques serían los equivalentes modernos), lo cual quiere decir pintar teniendo en cuenta el beneficiarse."

[765] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 265: "El aborrecimiento del wen jen por la obra decorativa y comercial se derivaba de una actitud filosófica que data desde los días de Confucio y los sabios taoistas Lao Tzu y Chuang Tzu."

[766] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 9: "La [conversión en] «aficionados» de los artistas en los escritos chinos, o al menos la mayor parte de aquellos que eran considerados merecedores por completo de aprobación, es parte de un complejo más grande de ideas y actitudes independientes, dirigidas todas a desmaterializar el arte, quitándole todo indicio de vulgaridad, comercialismo, funcionalismo, reacción filistea."

Es decir, para paliar la dependencia económica de algunos artistas de su producción pictórica y mantener esa imagen un tanto edulcorada, se crea una literatura de alabanza que a veces falsea o exagera la realidad para caer en convencionalismos de la crítica de arte. Artistas de prolífica obra, que obtienen suculentas ganancias con ello, pasan a ser a ojos de la crítica como poco menos que *diletantes*, que trabajan por placer, en su tiempo libre, para recrear su corazón y los ajenos. Esta dualidad entre los comentarios de los críticos y artistas, y la auténtica vida del autor mencionado por éstos, descubre las graves carencias económicas de algunos autores renombrados y su esfuerzo por ocultar este dato.

En otros casos algunos artistas tienen unos ingresos considerables, pero realizan la misma labor de cobertura que muchos otros que no poseen las mismas ventajas económicas que ellos. En la mente de todo artista que se precie de ser un aficionado, un artista letrado *wenren*, están las palabras de Mi Fu, quien decía que la caligrafía y la pintura no podían ser discutidas en términos de precios, y los letrados no podían ser comprados con regalos. Este es el ideal del artista letrado, del *wenren*. Es decir, "For those who held the scholar-amateur's belief in art as self expression, the marketing of their work was like selling a piece of their inner life."[767]

Sin embargo la realidad no siempre era tal, recientes investigaciones, en especial de James Cahill, demuestran la perentoria necesidad de muchos de ellos de ganarse el sustento a través de su obra. Las convicciones filosóficas, la categorización superior del artista que reniega del dinero, llevan a muchos teóricos y críticos del arte de aquel entonces a elogiar las aptitudes taoístas y la presunta o no parquedad de medios de muchos pintores

[767] CAHILL James, *The Painter's Practice…* op. cit. p. 132: "Para aquéllos que defendían la creencia del letrado aficionado en el arte como expresión personal, el mercadeo de sus obras era como vender un trozo de su vida interior."

famosos, falseando quizá los datos, con objeto de exaltar las cualidades espirituales y elevar el status social del artista así como el valor de sus pinturas, y en consecuencia dificultando enormemente la labor del investigador.

Sólo algunas fuentes apócrifas, cartas, o diarios, permiten obtener una idea más objetiva del día a día de estos autores que se hallan bajo la luz de la sospecha; Cahill expone las razones de este fenómeno: "At the root of the problem was the insistence, at least among educated Chinese, on distinguishing amateurism from professionalism within virtually any respectable practice, and resolutely preferring the former. The argument behind this «amateur ideal» was that the cultivated mind of the amateur practitioner would make the right decisions intuitively, or on the basis of Confucian «right principles»"[768]

Este sistema de ensalzamiento, de "decoración" de los hechos, debe verse desde la óptica en la que se inscribe: la antigua sociedad china. Los valores confucianos, las reglas del buen hacer social, el respeto a los antepasados y a lo antiguo, la admiración por el conocimiento, la importancia de trascender los aspectos más mundanos de la vida (como el económico) según el taoísmo, el dar un tono semiépico a las hazañas de los emperadores, todo ello tiene sus raíces en la variada mezcla doctrinal oriental: confucianismo, taoísmo, budismo; todo confluye en la creación de un individuo moralmente elevado sobre la sociedad, que tiene en el artista su exponente más genuino, junto a los monjes practicantes de cada religión.

[768] CAHILL James, *The Painter's Practice…* op. cit. p. 5: "La raíz del problema fue la insistencia, por lo menos entre los chinos educados, en distinguir entre los aficionados y los profesionales dentro de virtualmente cualquier práctica respetable, y prefiriendo firmemente el primero. El argumento tras este «ideal del aficionado» fue que la mente culta del practicante aficionado tomaría las decisiones correctas intuitivamente, o sobre la base de los «principios correctos» confucianos."

Así pues, nos encontramos con una romántica postura de renegación ante la posible pérdida del aura mágica, deificada, del gran artista. Esto imposibilita la lectura correcta y ponderada del génesis de muchas obras paisajísticas chinas de gran envergadura histórica.

Con frecuencia, las notas biográficas o póstumas, o las referencias de otros artistas a otros creadores, dan una imagen ennoblecida de la vida del citado autor que, huyendo del profesionalismo es enclavado en la figura del aficionado. Sin embargo, parece que todos esos comentarios en apariencia excedidos, podrían apuntar a un intento de dejar huella para una posteridad, para un crítico futuro, y no para los propios contemporáneos, puesto que es obvio que la sociedad china y aquél que pagaba por las obras, estaban al corriente de las tarifas del artista y se hacían una clara idea de cuanto podía ganar o poseer.

La idea de la superioridad social del artista no profesional, de su preparación e inteligencia, su nervio creativo, va de la mano del aumento de artistas aristócratas o letrados en la dinastía Song, cuyo estatus económico les exime de trabajar como pintores profesionales, bien porque poseen algún cargo en la corte, bien porque proceden de familias pudientes. Pero ¿qué ocurre cuando parte de estos letrados dejan la corte o pierden su fuente de ingresos, por ejemplo por la llegada de la dinastía mongol como acabamos de ver, o por diferentes causas como la pérdida del favor de un poderoso, inconformismo, cupo cubierto, castigo por alguna acción, o cualquier otra causa?.

Si los aficionados pierden sus trabajos[769], sus apoyos económicos, necesitan buscar otra fuente de ingresos, como la pintura. Mas ya se habían acostumbrado a su posición dentro de la sociedad, al respeto de los otros, al envoltorio seudo-místico del artista letrado.

[769] Ocurrió en buena medida en la dinastía Ming cuando había demasiada gente cualificada para realizar labores burocráticas, se dio un exceso de letrados.

Algunos, que son gente muy culta y refinada, no pueden admitir públicamente su nueva situación, su urgente necesidad de dinero, ello les llevaría a la pérdida de su imagen y pasarían a engrosar las filas de los llamados maestros profesionales con la consecuente pérdida de su aura, y la posible caída de las retribuciones por su obra. Es más fácil conseguir la ayuda de críticos y amigos que sigan manteniendo esa codiciada imagen, negar su participación en la pintura como medio de vida.[770]

Además, hay que tomar en cuenta las necesidades económicas de los artistas que no contaban con otro medio de supervivencia mas que su arte, "We should not imagine that most artists, even when they were willing and able to sell their works, lived comfortably on their painting; few could command prices that allowed that. Most of them who had no other regular income were in the precarious situation of Cheng Min, struggling to make ends meet."[771] Por supuesto los ingresos varían entre un artista y otro, según su reconocimiento social; un maestro profesional de la pintura podía ganar más que un maestro de la clase erudita, de los letrados.

No sólo asistimos a un condicionamiento idílico y filosófico de la imagen del *wenren* como motivo de la problemática ganancial: existen causas políticas en esta situación. En la dinastía Yuan, la huída de muchos letrados y funcionarios de la derrocada corte Song, obliga a los mismos a buscar otro medio de vida sin perder su dignidad social; algunos seguirán manteniendo su posición de no obtener beneficio de la pintura, otros no podrán con ello. Los

[770] Para más información sobre nuevos estudios acerca del papel de la sociedad en la que se enclava el artista chino, ver: LI Chu tsing, *Artists and Patrons. Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*, Kansas City y Seattle, The Kress F. Dept. of Art History, University of Kansas, The Nelson-Atkins Museum of Art y The University of Washington Press 1989, y CLUNAS Craig, *Art in China*, Oxford History of Art, Oxford University Press, New York 1997.

[771] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 54: "No debemos imaginar que la mayoría de los artistas, aun cuando estaban dispuestos y capacitados para vender sus obras, vivían confortablemente de su pintura; pocos podían exigir precios que permitían ésto. La mayoría de ellos que no tenían ningún otro ingreso regular estaban en la precaria posición de Cheng Min, luchando hasta lo imposible para sobrevivir."

que se quedaban en la corte Yuan recibían muchas veces la reprobación de sus antiguos compañeros, exiliados en algún lugar. En cualquier caso, su pintura era tan válida como la de los artistas reclusos e independientes:

> The withdrawal of loyalist scholars from public life obliged them to seek other pursuits, among which painting was prominent, for both self-fulfillment and survival. Under the harsh political and economic conditions of the Yuan occupation, educated people formed networks of mutual support, coteries within which traditional Chinese cultural practices were perpetuated. The more affluent members helped those who were impoverished, in a kind of gentlemanly patronage system. Much Yuan painting, calligraphy, and poetry was produced under these conditions and was intended for presentation to others of the artist's or poet's group, with some expectation of recompense, usually nonmonetary (judging from the evidence we have for later periods). Such networks were by no means made up exclusively of yimin, or loyalists, nor was the practice of scholar-amateur painting in the early Yuan confined to them. It flourished as strongly among those who sought or accepted official service; in fact, as we shall see, one of its preeminent practitioners, Zhao Mengfu, belonged to this group.[772]

Huelga decir que en Europa no se vivió con esta intensidad el prurito del artista hacia los pagos por su producción, aunque sí se aprecia una actitud más que similar a la china en las relaciones con clientes poco instruidos, como se verá más adelante. En cuanto a las opiniones en contra del lucro a través del arte, hemos podido encontrar algunas citas muy interesantes referidas a continuación.

[772] AAVV, *Three Thousand Years...* op. cit. p. 140: "El alejamiento de los letrados leales (a la dinastía anterior) de la vida pública les obligó a buscar otras profesiones, entre las cuales la pintura era prominente, tanto para su auto realización como para su supervivencia. Bajo las duras condiciones políticas y económicas de la ocupación Yuan, la gente educada formó redes de apoyo mutuo, círculos dentro de los cuales las prácticas culturales chinas eran perpetuadas. Los miembros más pudientes ayudaban a aquellos que quedaban empobrecidos, en una especie de sistema de patronazgo caballeroso. Mucha de la pintura, caligrafía y poesía Yuan, fue producida bajo estas condiciones y estaba destinada a presentarse ante otros del grupo del artista o del poeta, con alguna expectativa de recompensa, generalmente no monetaria (a juzgar por la evidencia que tenemos de periodos más tardíos). Tales redes no estaban formadas en absoluto exclusivamente por yimin, o por leales (a la dinastía anterior), ni la práctica de la pintura de los letrados aficionados a principios de los Yuan estaba confinada a ellos. Floreció igualmente fuerte entre aquellos que buscaron o aceptaron servicios oficiales; de hecho, como veremos, uno de sus practicantes más preeminentes, Zhao Mengfu, perteneció a este grupo."

El origen de la clasificación de las artes en *liberales* y *mecánicas*, como ya se ha mencionado, se debe en gran parte a los griegos. Existe un dato más bastante relevante en este sentido que nos da la clave de porqué se rechazó tanto al artista que vivía de su trabajo: "[los griegos] no podían conciliar la idea de la creación gracias a la inspiración divina con la compensación monetaria por la obra creada. Se supone que una de las razones por las que se relegaba a los artistas figurativos a la categoría de artesanos era que, al revés que los poetas y los profetas, se les pagaba por sus obras."[773]

Nuevamente son los griegos los que inician un proceso contra un aspecto del arte, y es curioso que sea Leonardo quien en su *Tratado de pintura* se haga eco de alguna manera de estas ideas: "Con que tú, pintor, mira porque la apetencia de lucro no suplante en ti la dignidad del arte, que la ganancia de honor es mucho mayor que el honor de las riquezas. Por estas y otras razones que alegra podría, procura, en primer lugar, que tu dibujo muestre al ojo tu intención por medio de formas expresivas y la idea primera por tu imaginación concebida."[774]

Recordemos el comentario de Vasari sobre Masaccio: *no tenía costumbre de cobrar el dinero de sus deudores sino cuando padecía de la mayor necesidad.* Y repetimos la frase de Ghiberti, en su obra *Comentarii*, por lo bien que viene al caso: *Yo, ¡oh! Supremo lector, no tuve que obedecer [el deseo del] al dinero, sino que me entregué al estudio del arte, que desde mi infancia he perseguido con gran entusiasmo y devoción.* Y repetimos la cita de Salvator Rosa: "No pinto para enriquecerme, sino simplemente para mi propia satisfacción.

[773] KRIS Ernst y KURZ Otto, op. cit. p. 100.
[774] DA VINCI Leonardo, op. cit.p. 360.

Debo permitirme ser exaltado por los caminos del entusiasmo y utilizar mis pinceles solo cuando me siento absorto."

Por muy loables que sean los pocos comentarios occidentales que hemos referido sobre el artista y el dinero, estamos parafraseando a los menos. Se concluye que a pesar de que en Europa también hubo conatos de dignificación del artista mediante la separación de lo económico y lo creativo, la cruda realidad implantó sus normas[775] y fueron pocos los artistas occidentales que pudieron presumir de medios alternativos de vida, o rechazar con descaro los ingresos pertinentes a la venta de sus obras.

Después de comprender las circunstancias en las que se desarrolla este inconveniente de las ganancias, es oportuno revisar hasta qué punto los artistas oriental y occidental, son dueños de sus ideas, y qué papel juega en ello su cliente.

2.1.5. DE LA IDEA ORIGINAL A LOS ENCARGOS. RELACIONES CON LOS CLIENTES

En el siglo XI aproximadamente, en China se llega a la conclusión de que el arte más excelso es aquél que pone de manifiesto las emociones y sentimientos de su autor, que expresa su *idea*. A este desenlace llegaron varios pintores letrados y artistas de renombre (como Su Dongpo), en una especie de derivación de la misma actitud que ya se tenía hacia la caligrafía, emparentada fuertemente con la pintura: "The new emphasis on painting as

[775] Por ejemplo, para leer información sobre la relación entre la creación poética de Wordsworth y sus necesidades económicas ver WORDSWORTH William y COLERIDGE Samuel Taylor, *Baladas Líricas*, edición bilingüe, Cátedra, colección Letras Universales, 3ª ed. 2001, Madrid. Textos de Santiago Corugedo, y José Luis Chamosa González, págs. 54 a 57.

expressive form allowed it to be seen as an of extension of calligraphy, in which the idea of manifesting one's feelings and character in brushstrokes and visual forms was much older, and which had been practiced in that spirit by the literati from long before."[776]

La pintura de los *wenren* es definida por Kwuo como "estilo literario", cuya característica es que "This style of painting is simplified and free; a vital expression is much more important than the mere rendering of form. In other words, no matter how inexactly the likeness of something is rendered, the work is considered good as long as it suggests a lively spirit."[777]

El aspecto más práctico de la obra del aficionado *wenren* es que su creación se puede deber no a un impulso cien por cien creativo sino a una combinación de éste, y de los deseos o del encargo de un cliente concreto. Uno de los ejemplos que conocemos para ilustrar este hecho, es *Viviendo como recluso en el monte Qingbian* (fig.78), obra de Wang Meng (c. 1309-1385) de 1366, un clásico de la pintura china taoísta que a la luz de reveladoras interpretaciones, se está presentando como un posible encargo o un obsequio para la familia de Zhao Lin, primo del artista, que vivía en esa zona, puesto que aparece representada en la pintura dando una gran sensación de aislamiento y pérdida. Ello coincide con los graves desórdenes históricos que se produjeron en ese lugar a raíz de las luchas intestinas por el trono imperial. Pareciera que se trata de una pintura de despedida, como si los representados temieran no volver nunca más a su hogar.

---

[776] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 126: "El nuevo énfasis en la pintura como una forma expresiva permitió que fuera vista como una extensión de la caligrafía, en la que la idea de manifestar los sentimientos y el carácter de uno en las pinceladas y en las formas visuales era mucho más antigua, y lo cual había sido practicado con esa intención por los letrados desde mucho antes."

[777] KWO Da-Wei, op. cit. p. 108: "Este estilo de pintura es simple y libre; una expresión vital es mucho más importante que la mera representación de la forma. En otras palabras, no importa cuán inexactamente sea representado el parecido de algo, la obra se considera buena en tanto que sugiere un espíritu vívido."

Estos descubrimientos sobre la cesión de ideas a una causa mayor, o la creación de obras ex profeso, en función de los gustos de un cliente, no tienen por qué restar un ápice al genio creativo y artístico de sus autores (en Europa se hizo así durante muchísimo tiempo); el que esta clase de cometidos premeditados pudieran suponer, según los críticos de la época, un detrimento de la calidad espiritual de sus autores, dista mucho de la realidad, realidad de la que todos aquellos implicados en el proceso de creación y venta de una obra eran bien conscientes. La obra sigue siendo una de las más importantes de la pintura china, y la belleza del paisaje, espléndida, tremenda, no queda en absoluto mermada por tratarse de un probable encargo o regalo. Y no olvidemos que el recibir ciertas directrices sobre la temática, no implica automáticamente un direccionamiento en la técnica, la composición, el estilo... el artista puede ofrecer su vertiente más imaginativa en muchos otros aspectos del cuadro por encima del tópico y hasta en la forma de enfocarlo.

En Europa, el Renacimiento supuso la aceptación de la expresión del artista[778], de la *idea* como centro gravitatorio ideológico de las actividades artísticas. Recordemos que Alberti defendía que la capacidad inventiva sólo se podía alcanzar *familiarizándose con poetas, retóricos y otros igualmente entendidos en las letras*[779], forma sutil de unir a la pintura y a la invención, con las artes del grupo liberal que compartían ese uso de la idea.

Los cambios en la teoría artística del Renacimiento se deben a ciertos factores que son descritos por Tatarkiewicz: “La transformación se llevó a cabo siguiendo dos líneas. Una seguía estrechamente la tendencia helenística y se inspiraba directamente en ella. Comenzó con Ficino en la Academia Florentina, reapareciendo de nuevo los conceptos y toda la actitud intelectual de la escuela neoplatónica. El libre trabajo creativo ocupaba de nuevo el

[778] Textualmente, la *espresione e dichiarazione del concetto che sia nell’animo.* Citado por Pevsner en PEVSNER Nikolaus, op. cit. p. 45.
[779] WITTKOWER Rudolf y Margot, op. cit. p. 26.

lugar central, abandonándose cánones y tradiciones; la individualidad conquistó la rutina; la imaginación era más importante que la mera observación; y la inspiración asumió mayor peso que la destreza. El intelectualismo de la Edad Media fue sustituido por una minuciosa actitud emotiva [la otra tendencia es el paso de arte mecánica a arte liberal de la pintura, etc.]."[780] Digamos que lo creativo se impuso en gran medida sobre otros pormenores de la acción artística, como explica Barasch, y trajo consigo novedosas visiones sobre el carácter del artista,

> En algún momento, alrededor de 1500, la imagen del artista comenzó a cambiar gradualmente. Evidentemente no se pueden dar fechas concretas de este proceso, pero cuando leemos la literatura del siglo XVI, especialmente la de Italia, no podemos dejar de apreciar una disminución de la importancia concedida a la competencia y los logros científicos del artista; se subrayan otras cualidades que, hoy en día, encuadraríamos bajo el epígrafe general de «creatividad». También son menores las referencias a las buenas maneras y a la elegancia social del artista; en su lugar, va surgiendo lentamente el perfil de una figura, en cierto modo, excéntrica, caracterizada principalmente por su naturaleza y temperamento, algo que se ha convertido, en los tiempos modernos, en un rasgo típico del artista. Junto a este cambio gradual de opinión, proliferan las biografías de pintores y escultores, que alcanzan su cima en la famosa obra de Vasari.[781]

Para más detalles, recordemos que un cambio radical dentro de la actividad artística del Renacimiento es la paulatina introducción del término *crear*, que no existía aún, pues seguían vigentes de alguna forma los sedimentos medievales agustinianos y tomistas según los que el hombre está incapacitado para ello (por las connotaciones divinas que esto tiene).

Al principio sí se daba el término *invenzione* entendido como temática de la obra, y como invención de detalles y figuras, mas no poseía la acepción que le damos hoy en día de

[780] TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. p. 144.
[781] BARASCH Moshe, op. cit. p. 152.

crear algo sin referente anterior, desde nuestra propia inventiva. Y en la inclusión de este importante verbo llamado *crear*, tiene también que ver la aplicación del epíteto *divino* a los artistas, que va a ayudar a separar las viejas ideas medievales acerca de la prohibición de crear, del arte en general[782]. Asistimos igualmente a un nuevo enfoque de la obra del artista como fruto de su ingenio, y no tanto ya, de los deseos explícitos de sus clientes, lo cual supone un giro radical en la relación artista-patrón.

En el caso del Romanticismo, la idea y la imaginación fueron parte de los sólidos basamentos de este movimiento artístico. El acendrado individualismo del romántico no podía menos que imponer el absoluto protagonismo de todo lo que se relacionaba con el desarrollo del yo interior, de la parte más auténtica del artista. En cuanto a la pintura de paisaje, uno de los comentarios más afortunados acerca de la copia e interpretación del mismo se le debe a E. T. A. Hoffmann (1776 – 1822), en 1827, donde se aprecia la importancia que tenía hacer una interpretación personal de la naturaleza, en la que tuviera parte activa la imaginación y la idea del artista, y no un simple acto mimético de la misma:

> Captar la naturaleza en su expresión más profunda, en su sentido más íntimo, en ese concepto que eleva a todos los seres hacia una vida más sublime, es la misión sagrada del arte. ¿Puede conseguir este fin una copia simple y exacta de la naturaleza? Es algo tan miserable, torpe y forzado como una inscripción en un idioma extranjero copiada por un amanuense que no la comprende e imita laboriosamente unos caracteres que le resultan ininteligibles. Algunos paisajes no son más que copias correctas de un original escrito en una lengua extranjera. El pintor iniciado en los secretos divinos del arte escucha la voz de la naturaleza, que narra sus misterios infinitos valiéndose de los árboles, las plantas, las flores, las aguas y las montañas. El don de traducir sus emociones en obras de arte le viene como el espíritu de Dios.[783]

[782] En relación a la importancia de la *invención* y de la *idea* en Italia, Giordano Bruno (1548-1600) en su obra *De gli eroici furori* (1585), expone su oposición frente a las reglas que regulan arte y poesía; está contra las normas y defiende la creatividad por encima de la mera copia o de la imitación, propia de gente sin inventiva. Y no contento con ello, ataca en igual medida a los críticos de arte.

[783] Citado en HONOUR Hugh, op. cit. p. 122.

Ahora bien, un artista que es valorado por sus cualidades originales, por su capacidad de creación, y por su alto nivel intelectual, que es el caso del artista chino, no puede conformarse con cualquier clase de cliente –tampoco lo harán muchos occidentales-. Por puro orgullo profesional, o por ser consecuente con sus ideas y en especial si se trata de un trabajo de categoría semidivina.

Los artistas más encumbrados podrían incluso menospreciar a muchos compradores potenciales, sobre todo si llevaban al extremo la máxima de no enriquecerse con sus trabajos, y ya no se diga de artistas taoístas convencidos, o de monjes *chan*, mientras que para muchos artistas aficionados *wenren* el cliente ideal era el siguiente: "Most welcome of all from the artist's standpoint, however, was the collector who simply admired his work and wanted an example of it, whatever the subject, for no special purpose other than to arouse aesthetic pleasure. Paintings acquired on this basis were appreciated, just as old paintings were, primarily for their artistic qualities."[784]

La dificultad de encontrar pintores letrados que se ajustaran a las demandas de la clientela se hizo mayor en China según avanzaba el tiempo. Algunas actitudes esnobistas de ciertos artistas, que no deseaban rebajarse a trabajar para personas de estrato social inferior al suyo, así como otros que se negaban a trabajar bajo límites de tiempo o bajo las presiones de algunas personas, es una situación que se hizo común tanto en China como en Europa.

[784] CAHILL James *The Painter's Practice*… op. cit. p. 34: "El cliente mejor bienvenido desde el punto de vista del artista, era sin embargo el coleccionista que simplemente admiraba su trabajo y quería un ejemplo de él, sin importar el tema, por ningún propósito en especial mas que el de obtener placer estético. Las pinturas adquiridas de esta forma eran apreciadas, como las viejas pinturas lo eran, principalmente por sus cualidades artísticas."

En China se observa especialmente desde la dinastía Ming en adelante, y en Europa también sobretodo tras el final del Renacimiento.

Como botón de muestra de la actitud de repulsa de ciertos artistas famosos hacia compradores sin formación cultural, repetimos las palabras de Mi Fu: "The wealthy people of to-day [sic] who have a natural liking for art and want to pose as refined (connoisseurs) borrow the ears and the eyes of others; such men may be called amateurs. They place their pictures in brocade bags and provide them with jade rollers and consider them as most precious and secret things, but when one opens them, one cannot help being overcome by laughter."[785]

La actitud con la que un artista aficionado en China pudiera tratar a sus clientes variaba mucho según la estima social que el primero tenía en la sociedad del momento, así como su posición natural –de nacimiento-. En consecuencia, es factible encontrarnos con artistas que son renuentes a aceptar las demandas de su clientes, por considerarlas inoportunas, por el exceso de presión, o por otras causas, "At the other end, the upper end, was the artist who by birth and position was able to treat most of the seekers after his paintings as equals, or even social inferiors, and so could afford to be indignant over the crassness of their demands and the gaucheries of their approaches."[786]

[785] SIRÉN Osvald, *The Chinese…* op. cit., págs. 66 y 67: "La gente rica de hoy en día que siente un aprecio natural hacia el arte y quiere parecer refinada (conocedora), toma prestados los oídos y los ojos de otros; estos hombres pueden ser llamados aficionados. Colocan sus pinturas en bases brocadas en seda y les ponen rodillos de jade y las consideran como los objetos más preciados y secretos, pero cuando uno las abre, uno no puede dejar de contener la risa."

[786] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 72: "Tras el otro fin, el fin superior, estaba el artista que por nacimiento y posición era capaz de tratar a la mayor parte de los interesados en sus pinturas como a iguales, o incluso como a inferiores sociales, y así podía permitirse estar indignado con la grosería de sus demandas y la torpeza de sus proposiciones."

Por desgracia, las anécdotas chinas sobre los artistas sobreponiéndose a tales actitudes y demostrando su superioridad humana, espiritual, devienen de las mismas fuentes que están siendo objeto de discusión en la actualidad por su falta de verismo. Esto no quiere decir que sean falsas, pero es necesario llevar a cabo una exhaustiva investigación que pormenorice cada caso y pondere objetivamente la realidad de los hechos, lo cual no es fácil dada la falta de textos fuera de los circuitos oficiales de la crítica artística. Pero no todos podían darse le lujo de contestar en tales términos a los clientes, por muy respetuosos que éstos fueran.

Es sorprendente comprobar que esta actitud clasista del artista refinado frente al cliente inculto, haciendo de su arte un bien precioso y destinado a grupos minoritarios -el taoísmo no fue un sistema filosófico de masas, ni su pintura-, no consiguió mas que el efecto contrario:

> Much of Chinese literati painting, then, in its plain subjects, unassertive styles, and often self-revelatory inscriptions, presents itself as the very antithesis of a public art: ideally, it is a privileged communication between the artist and some congenial contemporary. And so it was, in ideal cases. But the ideal was fragile; the acceptance of such paintings as indicating a degree of closeness with the artist in fact multiplied the demand for them, spreading it far beyond the circle of people who could legitimately claim that kind of closeness; and the demand was inevitably translated into market-like transactions.[787]

[787] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 134: "Mucha de la pintura literata china, entonces, en sus temas sencillos, estilos modestos, e inscripciones frecuentemente auto reveladoras, se presentan como la auténtica antítesis de un arte público: idealmente, es una comunicación privilegiada entre el artista y algún congéner contemporáneo. Y así fue, en los casos ideales. Pero el ideal era frágil; la aceptación de tales pinturas como indicativas un grado de cercanía con el artista, multiplicó de hecho la demanda por ellas, extendiéndolas mucho más allá del círculo de gente que podían legítimamente aclamar ese tipo de cercanía; y la demanda fue inevitablemente traducida a transacciones parecidas al mercado."

Las concomitancias las estas actitudes descritas con los pintores occidentales, son bastante grandes; a partir del Renacimiento los artistas, ya catalogados de una manera más respetuosa, protegidos por su nueva imagen de divinos y de creativos, tratan de dirigir su producción hacia las élites cultas de la época:

> Los pintores del siglo XV no querían producir sus obras para los «ignorantes», para la masa sin gusto y sin cultura. La mayor parte del arte medieval, recordemos, pretendía atraer al más amplio público posible. En el Renacimiento, esta tendencia se invirtió. Los artistas se dirigieron frecuentemente a un público restringido compuesto por espectadores cultos y sofisticados. Dichos espectadores, esperaban los artistas, captarían la compleja materia temática, percibirían las sutiles ideas ocultas –más que las explícitas- en una pintura, y apreciarían el refinamiento de los valores formales. Dirigirse a un público elitista era una de las facetas en el intento, por parte del pintor y el escultor, de igualarse al erudito y al poeta. Los humanistas cultos reaccionaron de manera entusiasta.[788]

A pesar de los cambios económicos acaecidos en la Italia renacentista, y en las clases sociales que ven crecer el poder burgués, buena parte de los artistas humanistas importantes dirigieron sus afectos hacia la nobleza autocrática en detrimento de los mencionados burgueses, quizá en un intento de integración con los nobles dentro de la lucha en la que se vieron envueltos muchos de ellos por alcanzar un estatus social, respeto, y en el caso de los pintores, igualdad con los artistas liberales.

La Italia de entonces no se había desligado de sus lazos con lo medieval en un abrir y cerrar de ojos, y seguían manteniéndose divisiones sociales por encima de la valía personal. Aún así, siempre hubo en el mundo del arte quien comulgó cómodamente con la opción burguesa, por la afinidad que algunos de estos boyantes individuos mostraban con los antes socialmente vapuleados pintores: “La nueva clase de clientes –burgueses adinerados y

[788] BARASCH Moshe, op. cit. p. 96.

nobles con un pasado burgués- con su alto sentido del individualismo, su aprecio de la libertad y del espíritu emprendedor, su carácter progresista y competitivo, veía a los artistas de modo diferente que los poderes establecidos. Estos clientes encontraban en sus artistas una actitud frente a la vida que ellos mismos abrazaban, y fueron lo suficientemente tolerante como para considerar a los más destacados maestros sus iguales."[789]

Con la instalación de los nuevos patronos burgueses se produce un cambio en la temática artística: "[...] both Siena and Florence became assertive rivals for commercial and political as well as artistic hegemony. Thus, the central role of the individual burgher of the cities assumed increasing importance in contrast to the traditional domination of the other two «orders» of feudal society: the institutional clergy and the noble knights. As a consequence, the art produced for Italian, and eventually also Flemish, city-states as well as for their prosperous burghers also incorporated their assertive new confidence in pictorial imagery."[790]

Pero ¿por qué ciertos artistas célebres se empeñaron en centrar sus esfuerzos en las clases más altas? Cuando leíamos que Miguel Ángel sólo quería a nobles en su taller, y que Leonardo dignificaba el papel de la pintura, como Alberti, y que Vasari loaba hasta lo imposible a los artistas italianos, hay que entender que no sólo estaban defendiendo un tipo de expresión plástica concreta por amor a este arte y por la necesidad de subir un peldaño en el escalafón social: estaban tratando de implicar a la clase aristocrática más alta en la aventura del arte, haciéndole partícipe de un juego intelectual, destinado sólo a los más

[789] WITTKOWER Rudolf y Margot, op. cit. p. 42.
[790] *Landscape Drawings ...* op. cit. p. 4: "[...] tanto Siena como Florencia se convirtieron en asertivos rivales en lo comercial y en lo político al igual que en la hegemonía artística. De esta manera, el rol central del burgués individual de las ciudades asumió una importancia creciente en contraste con la dominación tradicional de los otros dos «órdenes» de la sociedad feudal: el clérigo institucional y los caballeros nobles. Como consecuencia, el arte producido por ciudades-estados italianas, y eventualmente también flamencas, al igual que en sus prósperos burgueses, incorporó también su nueva confianza positiva en la imaginería pictórica."

preparados, a los más ricos, a los que en suma podían comprender mejor el genio artístico floreciente, por su propia formación cultural.

Era casi un mano a mano, y una forma de igualarse entre unos y otros a través de una exclusivista complacencia estética. Por ello, tanto los artistas de este periodo en Italia como los chinos en sucesivas dinastías, fueron en su mayoría abiertamente segregacionistas en lo tocante al arte con el resto de los pintores que estaban por debajo de su calidad, y con el pueblo ignorante.

En esta Italia, los grandes mecenas del arte son sin duda una de las piedras miliares del florecimiento artístico italiano de este periodo. Cósimo (Cosme Tura 1430 - 1495) el Viejo, y Lorenzo el Magnífico (Lorenzo de Medici 1449 – 1492), son dos protectores capitales que supieron sacar provecho de sus privilegiadas posiciones en la sociedad del momento. Cósimo se ocupó de reintroducir el platonismo y los ideales estéticos antiguos en su ambiente, del que se contagiará el mismo Lorenzo. Sin embargo, debemos reubicar a Lorenzo, ya que los estudios de los expertos lo enclavan como un personaje de importancia, pero no como el grandísimo mecenas que otros han querido hacernos ver, de hecho, Clark asegura que "[...] si bien era un mecenas entendido en literatura, se interesaba poco por el arte: ninguna de las grandes composiciones pictóricas de su tiempo se debe a un encargo suyo."[791]

La figura de Lorenzo también está definida y con gran con claridad y buen juicio por Chastel, quien nos desgrana las particularidades de este mecenas, envuelto en su peculiar carácter y en sus intencionadas operaciones artísticas, y reduce a datos más concretos los inflados comentarios de Vasari. Sin duda alguna, su época y el siglo siguiente son momentos

[791] CLARK Kenneth, *Leonardo da Vinci*, op. cit.p. 35.

excelentes para comparar la subvención artística italiana, o sobre todo la florentina, con el patronazgo en la China imperial de los Song, recogiendo el ambiente general del Renacimiento italiano. Pero es imposible equiparar el volumen de adquisiciones de los emperadores Song con los patrocinadores italianos, ni siquiera a Lorenzo, no obstante la cantidad de obras encargadas por este famoso personaje florentino que no sólo se ocupaba de los grandes artistas y de las obras mayores, sino de toda clase de creaciones hermosas -por ejemplo en numismática-. No por ello le considera Chastel un mecenas en el sentido estricto del término[792].

Los Sforza y los Médicis[793] están entre los nombres universales del patrocinio artístico. Otra gran coleccionista italiana fue Isabel d'Este y su esposo en la corte de Mantua (siglos XV y XVI), ella poseía una excelente colección en su *studiolo*. Federico da Montefeltre en Urbino también fue un gran coleccionista.

En la Italia renacentista los patronos, y/o los clientes, podían provenir principalmente de la iglesia, de los gremios, de las hermandades –que subvencionaban obras para personas poco pudientes[794]-, la república o el estado, y de particulares ya fueran príncipes, nobles, u otros grupos adinerados como mercaderes y burgueses. Si un artista trabajaba bajo la protección de un personaje famoso o de alta alcurnia, su estatus era mayor que si se dedicaba a trabajar en su taller, y podía recibir mayores compensaciones económicas.

Las razones que motivaban la compra de obras solían deberse al placer estético que éstas reportaban, así como a la intencionalidad religiosa o pietista de las mismas, o

[792] Dice Chastel: "Es pues inútil hablar de un mecenazgo en el sentido clásico e incluso en el sentido común de la palabra." en: CHASTEL André, op. cit. p. 45.
[793] Más sobre el mecenazgo de los Médicis, en: CHASTEL André, op. cit. págs. 37 a 53.
[794] En este sentido, ver BURKE Peter, op. cit. p. 92.

sencillamente a la obra de arte como símbolo de poder y de prestigio social. En este aspecto no difieren en absoluto de las causas que movilizaron el "mercado" artístico en la China de los Song. Por cierto, el artista chino también se enfrentaba no sólo a los comentarios de los críticos sino también a los de sus clientes, más o menos satisfechos con su obra, o a las quejas por los retrasos del trabajo prometido, a la falta de pagos, y a otras opiniones acerca de su obra y de su trabajo en general.

Uno de los aspectos a destacar sobre esta relación entre el cliente y el artista letrado *wenren*, es que la función de elevar espiritualmente al observador mediante su obra, de darle una posición social de relevancia a quien la posee, se va a hacer extensible a la emergente y rica clase comerciante china, que conocerá especial apogeo durante la dinastía Ming. Entre estos grupos de gente poco refinada e instruida, pero con amplio medios económicos, había quien encontraba en la adquisición del arte un medio para adquirir lustre, brillo, para rodearse de una imagen de degustador del arte, conocedor del buen gusto de la época, propulsor de las artes, benefactor en suma de las mismas. Los burgueses son los nuevos clientes potenciales en oriente y en occidente, y se ubican entre la necesidad y el rechazo de los artistas más endiosados, hecho que ha sido ya descrito un poco atrás en lo que a la Italia renacentista se refiere.

A pesar de la impronta del comprador burgués en China, insisto en la marcada predilección del artista *wenren* por los clientes nobles. Ya se expuso que las razones del triunfo del artista letrado en la sociedad Song y Yuan especialmente, se deben a la carga filosófica que posee su obra, en estrecha relación con las actividades propias de la gente cultivada y de las altas clases sociales chinas.

El dolor que podía infligir en el ego del artista la necesidad de acudir a los comerciantes pudientes como fuente de trabajo no era menor que el prurito manifestado por artistas del Renacimiento italiano en el mismo sentido, y, sin embargo, era de igual manera inevitable en ambas sociedades el tener que acudir a aquellos que estaban en posición de pagar las obras producidas, por mucho que les hiriera el orgullo a ciertos artistas el tener que tratar con "plebeyos", o con gente sin cultura. Pocos fueron los que, por ser consecuentes, se pudieron permitir evitar a tal clientela, y algunos de ellos sufrieron auténticas penurias por tal razón. El patronazgo por parte de nobles y mercaderes ricos se dio entre la dinastía Song y la siguiente dinastía Yuan, y un buen ejemplo es la figura de Gu Dehui, o Gu Aying (1310-1369), cuya fortuna le permitió ejercer de mecenas de la literatura y las artes, y que hospedó a muchos notables artistas y poetas en su villa llamada *Montaña de Jade*, en Kunshan.

Es necesario precisar que lo que entendemos por *patronazgo* en occidente, puede diferir en cierto grado de lo que fue en China, como apunta Cahill: "An important difference is of course that much more of European painting was public in nature, done for churches, princely palaces, or great families, and commissioned by those institutions and their representatives, while Chinese patronage is so regularly small-scale, usually (except for court patronage) one-on-one, that the very applicability of the term «patronage» to it has been questioned."[795]

En verdad que el arte de los *wenren* encontró un foro dispuesto para su preparado discurso estético gracias a la situación económica imperante, el desarrollo de los

[795] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 134: "Por supuesto, una diferencia importante es que la mayor parte de la pintura europea era por naturaleza, pública, realizada para las iglesias, los palacios principescos, o las grandes familias, y comisionada por aquellas instituciones y sus representantes, mientras que el patrocinio chino es regularmente a pequeña escala, usualmente de persona a persona (excepto por el patrocinio cortesano), por lo que se ha puesto en tela de juicio la misma aplicabilidad del término "patrocinio" a él."

conocimientos y la avidez de los mismos en todas las esferas, el impulso y apoyo de emperadores, la feliz convivencia entre taoísmo, budismo y confucianismo, la sofisticación de la corte, la desahogada existencia de algunos artistas que les permitía trabajar en su obra sin presiones de ninguna clase, la exaltación de lo individual como novedad y principio artístico dentro de una sociedad cuya filosofía tradicional se dirige al cuidado del pueblo, y el peso creciente del budismo *chan* con su sobre valoración de la naturaleza y de la comunión con ésta.

De esta manera llegamos a plantearnos esta pregunta: ¿qué clase de clientes solicitaban las obras de los grandes y pequeños artistas, del aficionado *wenren*, qué buscaban con ello? Hay que tener en cuenta que la disparidad de objetivos es tan amplia como lo puede ser hoy en día.

Aunque el tipo de obra sea exclusivamente pintura de paisaje, de corte taoísta, su función para el que la obtiene o la encarga puede ser muy diversa: para recrearse en ella, que sería el motivo estrictamente taoísta, el más espiritual, y para lo que en origen debió de ser concebida la obra. Para decorar de forma permanente un hogar. Para ser mostrado a las visitas de vez en cuando como símbolo del estatus económico o del nivel cultural del que la posee, sea un "nuevo rico" comerciante, o sea un letrado de la corte que realmente gusta poseer obras de elevada carga espiritual. Para hacer un regalo a otra persona. Para ganarse el favor de alguien mediante el obsequio de la misma. Para ser exhibidas en la casa en determinadas fechas o festejos.

Podemos complementar la relación entre el artista letrado y el cliente con este interesante extracto, donde se explica muy bien una parte de las razones por las que se compraba una pintura, expresadas con anterioridad:

> The artist of this type [letrado, aficionado], as has been outlined, painted in principle for like-minded people who could savor the subtler aesthetic qualities of his work without being diverted by baser considerations of technical skill, decorative beauty, or entertaining and socially useful subjects. In practice, this meant painting pictures intended essentially for enthusiasts and collectors of painting; and the symbiotic relationship thus established between artist and recipient, based in principle on the exercise of high taste on each side, enhanced the status of both. [...] Inevitably, then, the passion for collecting paintings, especially works by web-established amateur masters in the styles that signified high levels of culture, spread through all those segments of society that possessed the leisure and means for this pursuit. And so one arrives at the often-note situation in which the status of a family was said to depend on whether or not it possessed a work by Ni Tsan, or Hung-jen.[796]

Y casi por pura curiosidad añadiremos que en oriente la seda y las pinturas eran aportadas en ocasiones por el propio cliente, y ello nos recuerda que las pinturas en polvo eran cubiertas en la Europa del Renacimiento por quien hacía el encargo. Al igual que en sus homólogos europeos, los clientes chinos llegaban a hacer sugerencias sobre la pintura, el tipo de composición que les agradaba, o cualquier detalle relativo a ésta si se tratara de una pintura de encargo. Todas estas aportaciones de los clientes y el auge de la pintura por comisión se presenta especialmente durante la dinastía Ming y en adelante, con el aumento de las familias pudientes.

[796] CAHILL James, *The Painter's Practice…* op. cit. p. 128: "El artista de este tipo [letrado, aficionado], tal y como ha sido perfilado, pintaba en principio para gente de ideas afines que pudieran saborear las sutiles cualidades estéticas de su obra sin ser distraídas por consideraciones más básicas de habilidad técnica, belleza decorativa, o temas de entretenimiento o socialmente útiles. En la práctica, ésto significaba crear pinturas dirigidas esencialmente a entusiastas y coleccionistas de pintura; y la relación simbiótica de esta manera establecida entre artista y destinatario, basada en el principio de un ejercicio de gusto elevado por ambas partes, acrecentaba el estatus de ambos. [...] Inevitablemente, entonces, la pasión por coleccionar pinturas, especialmente trabajos de maestros aficionados establecidos en los estilos que implicaban altos niveles de cultura, se extendió a todos aquellos segmentos de la sociedad que poseían el tiempo de ocio y los medios para este pasatiempo. Y así uno llega a la situación a menudo advertida en la que el estatus de una familia se decía depender de si poseían o no una obra de Ni Zan, o de Hongren."

Dentro de la regularizada sociedad china, tan confuciana en sus formas, respetuosa de los preceptos sociales y de las apariencias, se produce una extensa normativa social a la que no es ajena el mundo del arte. Por ejemplo, se han encontrado anuales donde se explica cómo se debe escribir una carta a un artista, y se pueden datar desde la dinastía Tang en adelante. Estos manuales o modelos conocieron una mayor difusión en la dinastía Ming con el ya mencionado aumento del grupo de artistas letrados aficionados y de la clientela económicamente solvente. El empleo de intermediarios entre el artista y el cliente es otro factor habitual en el mundo artístico de la antigüedad en China.

Algunos artistas orientales, contaron con excelentes talleres y ayuda suficiente para desarrollar en plenitud una buena producción, de manera parecida a los occidentales, como es el caso de la familia Ma, estandarte del estilo *Ma-Xia*, muy famoso por su uso del vacío compositivo,

> The most famous such family [de tradición artística] in the Song period was the Ma family of Hezhong, Shanxi Province. Beginning with Ma Ben (Fen) (early twelfth century) in the late Northern Song period, the Ma family served the emperors of China for five generations. Judging from the many extant works by three members of the family, Ma Yuan (active before 1189-after 1225), Ma Gongxian (twelfth century), and Ma Lin (active early to mid thirteenth century), their enterprise was the very model of a typical artisanal occupation. It continued for a century and a half with at least one painter in each generation receiving official appointment to the academy and thus perpetuating the family's financial well-being. Probably the family's very life and welfare depended upon that continuing appointment, and their enterprise was a communal one whose survival they all worked to insure. We must imagine a major studio or workshop run by the family and employing assistants, apprentices, managers or agents, pigment and ink makers possibly (although these and other materials may have been regularly supplied by the court), mounters, and so on. A master painter probably held title to the position and salary that represented the family's fortune, and all other family members contributed in some manner to their

> common enterprise, that is, the production of paintings bearing the mark, craft, and quality of the famous Ma family.[797]

En ocasiones estas piezas fruto de la producción a grandes niveles de la escuela *Ma-Xia*, estaban destinadas para uso imperial, se dejaban sin firma alguna, mientras el emperador escribía alguna suerte de poema en un espacio de la obra reservado para tal fin.

Hay que tener en consideración otro factor común entre la Italia renacentista y la China de los Song: en ambas sociedades era habitual que el pintor lo fuera por herencia familiar, es decir, que existiera un negocio en la familia o un antecedente en ella del mismo oficio, como en el caso que hemos visto de los Ma, y en la Italia renacentista *aproximadamente la mitad de los artistas que integraban la élite creativa tuvieron familiares artistas.*[798] Y así acometemos el último factor de desarrollo del artista en ambas culturas: las academias.

[797] AAVV, *Three Thousand Years...* op. cit. págs. 129 y 130: "La familia más famosa de este tipo [de tradición artística] en el periodo Song era la familia Ma de Hezhong, en la provincia de Shanxi. Comenzando con Ma Ben (Fen) (principios del siglo XII) en el periodo tardío de los Song del Norte, la familia Ma sirvió a los emperadores de China por cinco generaciones. A juzgar por los muy extensos trabajos de tres miembros de la familia, Ma Yuan (activo antes de 1189 a después de 1225) , Ma Gongxian (siglo XII), y Ma Lin (activo entre principios y mediados del siglo XIII), su empresa fue el auténtico modelo de una ocupación artesanal. Continuó por un siglo y medio, al menos con un pintor en cada generación recibiendo el nombramiento oficial de la academia, y perpetuando entonces el bienestar financiero de la familia. Probablemente, la auténtica vida y bienestar de la familia dependía de que continuaran los nombramientos, y su empresa era una comuna en la que todos trabajaban para asegurar su supervivencia. Debemos imaginar un estudio principal o un taller dirigido por la familia y empleando asistentes, aprendices, directores o agentes, posiblemente fabricantes de pigmentos y tintas (aunque éstos y otros materiales pueden haber sido regularmente suministrados por la corte), montadores, etcétera. Un maestro pintor probablemente poseía el título por la posición y el salario que representaba la fortuna de la familia, y el resto de los miembros de la familia contribuían de alguna manera a su empresa común, que era la producción de pinturas ostentando la marca, arte, y calidad, de la famosa familia Ma."

[798] BURKE Peter, op. cit. p. 53.

2.1.6. LAS ACADEMIAS COMO PUNTOS DE ENCUENTRO Y APOYO

La creación de instituciones reglamentadas en las que trabajaban artistas con diferentes grados académicos o profesionales, se da tanto en oriente como en occidente. Estos cuerpos académicos cumplieron diversas funciones, y de alguna manera muchas de las grandes figuras que ha dado la historia del arte en ambas culturas, han pasado en algún momento por un ente corporativo. Al igual que en el resto de los avances en materia pictórica ya examinados, en el apartado de las academias, en su creación y desarrollo, China lleva la batuta mucho antes que Europa.

Las Academias imperiales en China jugaron un papel preclaro en la evolución del artista chino y de la figura del *wenren*, y se convirtieron en el baluarte de los pintores academicistas, o de aquellos que trabajaban para la corte y que eran algo menospreciados por la sociedad china y muy especialmente por sus colegas más individualistas (taoístas, pintores *wenren* , etc) por seguir fórmulas artísticas más rígidas, y vivir de forma expresa de su producción artística, tal y como se ha explicado. Dichas academias imperiales tienen su origen en la dinastía Tang -algo irregulares a diferencia de las posteriores academias Song-, y su estilo artístico era el oficial.

Siendo la dinastía Song el momento de mayor expansión y avance de las artes a todo nivel, y muy en especial de la pintura, no es de extrañar que la academia imperial fuera retomada con mayor seriedad y se le diera un aire nuevo de profesionalismo y de categoría más alta. Es curioso conocer hasta qué punto cambió la vida de los artistas con los cambios introducidos en la academia imperial: “Al principio de la d. Sung [Song] se estableció una Academia de Pintura y Caligrafía separada de los artesanos y bajo Cheng-tsung [Zhengzong] (998 – 1022) a los pintores de corte se les permitió llevar la púrpura de los

oficiales. Pocos años después algunos miembros de la Academia podían lucir los pendientes de pez símbolo de los oficiales, recibían un salario y estaban exentos de castigos corporales."[799]

Y dentro de la dinastía Song, es inevitable mencionar de nuevo a Huizong[800] (1082 – 1135, gobierna en 1101-1126), el famoso benefactor de artistas y ávido comprador de obras, él mismo consumado pintor y calígrafo, y figura de excepcional proyección en la historia del arte chino. Del emperador nos comenta Cervera: "En este aspecto social de la pintura tuvo un papel relevante la figura del emperador Huizong. El mismo fue un gran pintor, amante de las artes y coleccionista, y a él se debió la creación de las primeras academias de pintura (dos de caligrafía y una de pintura) ligadas a la corte. Existían antecedentes de esta institución en la Academia de Hanlin (*bosque de pinceles*) de época Tang, pero nunca habían sido consideradas de rango imperial."[801] Recordemos que la pintura de academia recibió el nombre de *yuan hua* o *yuan ti,* frente a la *wenrenhua* o pintura de los artistas letrados.

La academia inaugurada por Huizong, recibió el título de *Academia Imperial de pintura* (*Tu Hua Yuan*), según Sirén.[802] Estos datos nos llegan del escritor Song, Dong Chun (en su obra *Huaji*, biografías de pintores Song, 1167). Esta instalación por parte de Huizong de la academia imperial obedecía a la intención de reforzar el estatus social de la pintura, como ya ocurría con la caligrafía y la poesía. Una actividad realizada por el mismísimo emperador, debía poseer todas las cualidades necesarias para ser recibida como una elevada forma de expresión artística digna de su alta persona. Pero su insistencia en los

[799] OCAMPO Estela, op. cit. p. 84.
[800] Se le dedicó un espacio en el capítulo sobre la pintura de la **dinastía Song**, en la **primera parte**.
[801] CERVERA Isabel, *El Arte Chino*... op. cit. p. 106.
[802] En su obra: SIRÉN Osvald, *The Chinese on the Art…* op. cit. p. 69.

aspectos realistas de la pintura echaron a veces por tierra la creatividad de varios artistas adscritos a la academia imperial.

Pero seamos prudentes: Huizong, que estaba atraído en especial por los trabajos de fino detalle y realismo, no era por ello un defensor confuciano, como han querido ver algunos, todo lo contrario: "It might seem as if such an attitude [la de buscar la pintura realista y minuciosa] would be most closely connected with Confucian conservatism and a rather positive philosophy of life, free from romantic dreams or flights of imagination, but this was by no means the case in regard to Emperor Hui Tsung. He was a most enthusiastic supporter of the Taoists [...]"[803] Es más, en su famoso catálogo de la colección de obras de arte que poseía (*Xuan He Hua Pu*), comenta: "When one approaches the wonderful one knows not whether art is Tao or Tao is art."[804]

El empuje que recibió la pintura gracias a Huizong es enorme, y por su mediación se transformaron y mejoraron aspectos importantes de la estructura académica. Por descontado, los pintores académicos debían seguir ciertos criterios impuestos, y con el paso de los años el estilo corría el peligro de anquilosarse. Con todo, numerosos artistas reconocidos por la posteridad como excelsos pintores, formaron parte de la academia, aunque fuera de forma temporal. Ampliemos un poco la historia:

> Up until Huizong's time, painters on appointment to the court constituted a loosely defined academy of painting. This had been the practice in the important tenth century states of Shu in Sichuan and Southern Tang at Nanjing, and the first Song emperor deliberately set

[803] SIRÉN Osvald, *The Chinese on the Art…* op. cit. p. 70 : "Pareciera como si tal actitud [la de buscar la pintura realista y minuciosa] estuviera más cercanamente conectada con el conservadurismo confuciano y con una filosofía bastante positiva de la vida, libre de sueños románticos o de vuelos de la imaginación, pero éste no era en absoluto el caso a considerar del emperador Huizong. Él fue un más que entusiasta benefactor de los taoístas [...]"
[804] Ibíd. p. 71: "Cuando uno se acerca a lo maravilloso, uno no sabe si el arte es Tao o el Tao es arte."

> out to reconstruct such a system at the new Song capital. The leading court painters from all of the conquered or surrendering states were invited to Bianliang, were they established the foundations of the new Song academic traditions. Their organization was very flexible and never strongly institutionalized. Even as late as the time of Shenzong, as we have noted, the emperor could more or less personally offer terms of appointment to such masters as Guo Xi, Cui Bai, and Liu Cai, in the simple expectation that their responsibilities were simply to paint as the court saw fit. Such painters were sometimes appointed to the Hanlin academy and sometimes to other offices that were held nominally.[805]

Dentro del sistema académico artístico imperial, existían diversas categorías: *Daizhao*, máxima posición que correspondía al pintor presente en la academia de forma constante, luego estaba el *Zhihou*, o pintor en espera, y por último el estudiante de arte. Como ya se ha comentado en alguna ocasión, tan sólo los artistas de méritos de gran magnitud eran reconocidos con el obsequio de la faja dorada.

Tras la caída del emperador Huizong y de la llegada de las tropas invasoras Jin a la capital china, la corte huye hacia el sur trasladándose a Hangzhou donde es fundada una nueva capital y da lugar así al inicio de la dinastía Song del Sur. El nuevo emperador es Gaozong, hijo de Huizong. Pasado un tiempo de inestabilidad y desorden, así como de severas pérdidas en la colección de arte imperial, el nuevo emperador decide reinstalar el anterior sistema artístico y académico en la nueva capital, consciente del valor

[805] AAVV, *Three Thousand Years…* op. cit. p. 121: "Hasta los tiempos de Huizong, los pintores adscritos a la corte constituían una academia de pintura vagamente definida. Esta había sido la práctica en el importante siglo X en los estados de Shu en Sichuan y en los Tang del sur en Nanjing, y el primer emperador Song deliberadamente se propuso reconstruir tal sistema en la nueva capital Song. Los pintores cortesanos líderes de todos los estados conquistados de los estados aledaños fueron invitados a Bianliang, donde se establecieron las fundaciones de las nuevas tradiciones académicas Song. Su organización era flexible y nunca fuertemente institucionalizada. Aún en los tardíos tiempos de Shenzong, como hemos notado, el emperador podía más o menos ofrecer personalmente los términos de las designaciones para maestros como Guo Xi, y Liu Cai, con la simple expectación de que sus responsabilidades eran sencillamente pintar como la corte imponía. Tales pintores eran a veces encargados a la academia Hanlin y otras veces a otros oficios que eran ostentados nominalmente."

propagandístico que la academia puede operar en la maltratada sociedad Song. “The painting that evolved and flourished there was patronized by members of the imperial family first, especially by the succession of powerful empresses and their families, including several emperors who were especially attentive to the powers of art. High officials followed the imperial pattern and played a similar role in patronizing the glittering array of artistic talents who gathered in Hangzhou.”[806]

En la academia de Hangzhou se mantuvieron las premisas plásticas de la academia anterior, y con las variantes propias del nuevo emplazamiento de los cambio políticos acaecidos, se prosiguió la labor artística.

A partir de la dinastía Song, la academia imperial proseguirá su andadura. De su seno huirán algunos, otros se mantendrán fieles a sus reglas y a la comodidad del trabajo asegurado; es un lugar de encuentro de estilos, de aprendizaje, de producción de exquisitos trabajos, y forma parte intrínseca de la historia del arte chino y de sus pinturas de paisajes. No en vano se ha insistido tanto en otros momentos en esta tesis, en la heterogeneidad de la pintura en China, y en la barrera en ocasiones algo indistinta entre los artistas no profesionales y los académicos. No se pueden excluir ni a unos ni a otros, sino seleccionar los trabajos de calidad independientemente de su origen.

Para toparnos con la noción de academia en Europa, tenemos que retraernos hasta el Renacimiento. De nuevo, este momento histórico es un periodo convergente con el arte Song. Y las academias europeas denotaban fines semejantes a las orientales: la academia

[806] AAVV, *Three Thousand Years…* op. cit. p. 129: “La pintura que evolucionó y floreció ahí, fue patrocinada primero por miembros de la familia imperial, especialmente por la sucesión de poderosas emperatrices y sus familias, incluyendo varios emperadores que estaban especialmente atentos a los poderes del arte. Los altos oficiales siguieron el modelo imperial y jugaron un papel similar en el patrocinio de la brillante colección de talentos artísticos que se reunieron en Hangzhou.”

italiana pretende mejorar y empujar el arte de la pintura, dándole una categoría superior al rescindir sus nexos con el gremio, como Huizong al dotar a la academia de un rango imperial. Pevsner dedica un título excelente a las academias, de donde extraemos esta información:

> El término Academia surgió de nuevo con el Renacimiento del platonismo durante el segundo tercio del siglo XV, por influencia de los eruditos griegos que se habían trasladado a Italia en 1438-1439 para negociar la unificación de las iglesias griega y romana. [...] Aunque no parece que Cosme de Médicis haya puesto su plan en práctica inmediatamente, la idea de un círculo filosófico digno del nombre de Academia debió de haber impresionado profundamente también a humanistas italianos de otros grupos. [...] Sin embargo, mucho más importante e influyente que estos pequeños círculos privados era la asociación patrocinada por Lorenzo el Magnífico y constituida en los años 60 por Marsilio Ficino, a la que los historiadores, al menos desde el siglo XVIII en adelante, llamaban «Academia Platónica».[807]

Las academias gozaron de permiso oficial, fueron numerosas en Italia, y quedaron vinculadas a la filosofía y muy especialmente al neoplatonismo abanderado por Ficino. En pocos años se contaban con cientos de academias en toda Europa, auténticos lugares de encuentro de los ideales más amplios del Renacimiento.

Actividades como la poesía, la literatura y el ensayo, la música, el teatro, y por supuesto la discusión filosófica, eran parte de las academias –que también derivaron en academias de ciencias-, sin olvidar las artes propias de los caballeros (esgrima, equitación, etc). Estas academias no estaban tan reglamentadas como las posteriores del manierismo.[808] Pero no debemos perder la perspectiva: las academias siempre suponen la instauración de normas –como en China-, no sólo a nivel corporativo sino también en el

[807] PEVSNER Nikolaus, op. cit. págs.17 y 18.
[808] Para más información en este sentido, acudir a Ibíd. p. 24.

plano artístico. Esto es algo frente a lo que se revelan los artistas de finales del siglo XVI, que confrontan creatividad frente a tradición, preservada ésta última en las academias (y los artistas más individualistas en oriente, así como los taoístas y los monjes *chan*).

La supuesta academia que Leonardo tuviera y que ha sido considerada por algunos como la primera academia de arte, con el título de *Academia Leonardi Vinci,* ha sido objeto de discusión por numerosos estudiosos; pensamos que la opinión de Pevsner en este sentido es la más apropiada, y nos ceñimos a su conclusión de que "De acuerdo con todo lo que sabemos sobre las academias del Renacimiento, lo más probable es que no haya sido nada más que una reunión informal de aficionados y, de la misma forma que la Pontaniana en Nápoles, parece que Leonardo fue el patrocinador –si no el fundador- del grupo milanés [...]"[809] Sí es cierto que Leonardo perteneció a la Academia de Lorenzo el Magnífico, esa aparente reunión informal de artistas y humanistas.

Según Barasch, en sus inicios las intenciones de las academias y más en concreto de la Academia Platónica de Florencia, fueron poco estrictas en lo tocante a organización y reglas: "La mayoría de las actividades de la Academia eran conversaciones improvisadas, a imitación de lo que se consideraba que debió de ser el sistema de enseñanza informal de Platón. Por lo tanto, la Academia renacentista era de por sí opuesta a la estructura altamente organizada y firmemente establecida de la enseñanza escolástica, como también era básicamente contraria al carácter cerrado y jerarquizado de la sociedad medieval. La fuerte orientación de la Academia florentina en contra de los gremios y corporaciones es una de sus más destacadas características."[810]

[809] PEVSNER Nikolaus, op. cit. p. 33.
[810] BARASCH Moshe, op. cit. p. 252.

Se cree que la primera escuela oficial de *pintura* y escultura se debe a Lorenzo el Magnífico, en la que se educaba a los jóvenes como fue el caso de Leonardo y de Miguel Ángel, dejando de lado el viejo sistema de aprendices y centrándose en nuevas ideas educativas y en la inclusión de aristócratas en la misma.[811] Se llamaba al parecer *Escuela del Jardín de San Marcos.*

Esta escuela o academia, liderada por Bertoldo y que financiara Lorenzo, todo según Vasari, no tiene referencia alguna en la literatura de la época. Aparece en los escritos de Vasari como una precursora de las academias posteriores, una auténtica agrupación de genios artísticos de origen más bien aristocrático donde el estudio del arte antiguo era piedra capital en la formación artística. Dejando a un lado la veracidad de los datos expuestos por Vasari, discutidos luego por Chastel,[812] lo que nos interesa es que el momento en que vivió Lorenzo sí fue en efecto de gran ebullición artística y humanista, y que hubiera una agrupación de genios creativos por influencia de él no sería de extrañar, dado su carácter y las características del artista renacentista y del humanismo italiano.

Surge más adelante la *Accademia del Disegno* (1563) en Florencia por sugerencia de Vasari y bajo el patrocinio del duque Cosme de Médicis, quien a su vez crea la *Accademia Fiorentina.*[813] Además, la academia recogía tanto a pintores como a escultores, éstos últimos más relacionados por las características de su trabajo con las *artes serviles o mecánicas,* punto nodal de la lucha del artista europeo que trataba de reivindicar la nobleza de pintura y

[811] Para cifras concretas de la relación familiar artista-nobleza, y con otros grupos sociales, y su proporción, ver BURKE Peter, op. cit. p. 52.
[812] En CHASTEL André, *Arte y humanismo...* op. cit. p. 48 y siguientes.
[813] Esta Academia de corte neoplatónico con Ficino a la cabeza, estaba situada en al villa de los Médicis en Careggi, cerca de Florencia, pero no se ocupaban mucho de discusiones artísticas sino más bien filosóficas.

de la escultura frente a las artes consideradas como liberales: la música, la poesía, y la literatura.

La llegada del manierismo con sus restricciones de toda clase tras la reforma, trajo consigo una regresión de los avances obtenidos en lo que al estatus social del artista se refiere. Las academias manieristas serán muy rígidas, muy reglamentadas a diferencia de sus antecesoras renacentistas. Recalquemos que la noción de *academia* varió sensiblemente con el devenir de los años, y no se puede equiparar a lo que entendemos modernamente por tal.

Habría que esperar casi al siglo XVII bien avanzado, para poder considerar que estas instituciones guardan una clara similitud con lo que entendemos por academia hoy en día. Quizá si se hubiera logrado consolidar al completo los primeros intentos de Vasari[814] y de Zuccari al respecto, estaríamos hablando de academias en sentido estricto. El hecho es que en adelante la presencia de las academias en Europa se extendería y perpetuaría, apoyando el desarrollo del artista con sus altibajos y sus éxitos, suponiendo una ruptura definitiva entre el pintor y su lazo con el gremio artesanal.

Sólo con la llegada del Romanticismo, la idea de formarse académicamente es rechazada por su conexión con las viejas ideas cortesanas, y por la reglamentación que presupone una formación de semejante clase. Vistas como un reducto de la mediocridad por importantes escritores, como Voltaire, o señaladas despectivamente por el movimiento *Sturm und Drang*, las academias pasaron a ser consideradas por los defensores del individualismo

[814] En PEVSNER Nikolaus, op. cit. págs. 197 a 203, está reproducido al completo el texto en italiano del *Código de reglas de la Accademia del Disegno de Vasari*, de 1563.

como la antítesis del genio creador.[815] El propio Friedrich arremete contra ellas, "Gaspar David Friedrich, el más grande de los pintores románticos alemanes, lo llama «Praktik» o «práctica mecanizada» o incluso «arte de agitar el pincel»."[816]

Sin embargo conviene que destaquemos un dato de las academias europeas que viene muy al caso de nuestra investigación: hacia la primera mitad del siglo XIX las academias comienzan a incluir en sus programas clases de pintura de paisaje[817]. Esto señala un cambio importante en la mentalidad del artista, que es consciente del valor que posee esta clase de pintura en su época. Ya estamos contando con Turner, Constable, y otras grandes figuras de la pintura de paisaje. Pevsner dice que, "Es importante, además, subrayar que todas estas fechas se refieren a clases de *pintura* de paisaje [inclusión de tales clases en las academias de arte]. La tradición de dibujo académico de paisaje es muy anterior. Viena sirve bien como ejemplo para demostrar esta diferencia. en el siglo XVIII los paisajes, idealizados o tratados como «retratos de paisajes», habían sido muy populares. Eran encargados para decorar, o como recuerdo o como ambas cosas."[818]

Pero la razón que impulsaba la presencia de las clases de paisajismo en las academias de arte no era otra que la demanda de tales productos con carácter netamente decorativo. Esto provocó el enfrentamiento de los románticos, en especial Schiller y Lessing. Los vaivenes de la pintura de paisaje como elemento educativo en las academias terminan hacia 1854, tras numerosos intentos de aceptación y de rechazo de este género frente a los

[815] Ver algunos de los comentarios del romántico Carstens en este sentido, en PEVSNER Nikolaus, op. cit. págs. 135 y 136.
[816] Ibíd p. 139. En este sentido, ver la opinión de Leonardo en su *Tratado de pintura* donde critica a los poetas por hacer uso igualmente de las manos para escribir, y defiende la liberalidad de la pintura en: DA VINCI Leonardo, op. cit. págs. 53 a 54.
[817] Para un rastreo más detallado de la inclusión de estas clases ver, PEVSNER Nikolaus, op. cit. p.157.
[818] Ibíd.

restantes. Es entonces cuando la academia de Karlsruhe, en Alemania, toma el nombre de *Escuela de Arte de Pintores Paisajistas*.

Antes de dar carpetazo a este capítulo, quisiera aclarar una cuestión; tras esta relación más o menos detallada del mundo del artista, puede ser que el lector infiera de la lectura que existen aparentes contradicciones: entre la pintura taoísta y la pintura de letrado, la importancia de la espontaneidad y la de las academias, lo espiritual y lo material en el arte oriental, la idea renacentista contra el encargo del cliente, o los conocimientos contra los sentimientos del romántico. Es cierto que a veces parece ser que no termina de aclararse el panorama, y que la tendencia general es a mezclar de alguna forma elementos de unos y de otros. Me gustaría que este pasaje que añado a continuación fuera una manera de unir en la persona de un artista singular, las contradicciones que se pueden apreciar y de las que acabo de hablar.

No es fácil analizar la obra de Friedrich, y más si la vemos desde el prisma unidireccional del Romanticismo. Como cualquier otro artista, Friedrich vive en una época donde conviven diferentes estilos, y si bien está claro que donde se enclava mejor es en el Romanticismo, a veces sus propias opiniones son un poco contradictorias o complejas y no facilitan la elaboración de un perfil concreto acerca de su obra.

Además es conveniente recordar que el Romanticismo despega con la intención de aunar todas las artes, de crear una heterogénea opción creativa, y era habitual hallar ideas comunes en distintos estilos artísticos. Como comenta Schmied, “On one occasion he finds traditions essentially worth preserving, yet on another he mocks those who do not dare to break them. He calls for an art that comes from the heart and is sustained by feeling, but is greatly annoyed when such art is not thought through or is poorly crafted. He rails against

«patching and mending» and complains when disparate motifs are combined in a picture. Yet he righteously defends his own practice of juxtaposing the most remote motifs and most varied moods of nature in a single work. He rejects cold erudition but reveals himself to be quite well read –referring to specific poems and alluding to Hegel- despite the judgment of his contemporaries that he stood aloof from his time."[819]

2.2. LA FUNCIÓN DE LA POESÍA Y LA PINTURA DE PAISAJE

Chinese poetry is an inexplicable mixture of the apparently concrete and definitive with the thoroughly elusive and intangible.[820]

Poesía y pintura. Qué hermosa manera de unificar dos métodos de expresión humana inmensamente sugerentes. Los chinos descubrieron pronto la fortuna de semejante pareja, añadiendo al guiso la inigualable cualidad estética de la caligrafía, y así obtuvieron las llamadas *tres perfecciones* sobre un simple trozo de papel, o de seda. En un trabajo, único, quedaba reflejado lo que el oriental ha estimado como la manifestación artística más exquisita de todos los tiempos.

[819] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 26: "En una ocasión encuentra las tradiciones esencialmente dignas de preservarse, mientras que en otra se mofa de aquéllos que no se atreven a romperlas. Pide por un arte que viene del corazón y que es sostenido por el sentimiento, pero está súmamente enfadado cuando semejante arte no está meditado o está pobremente trabajado. Denosta contra «remendar y zurcir» y se queja cuando los motivos disparatados son combinados en una pintura. Entonces defiende honradamente su propia práctica de yuxtaposición de los más remotos motivos y de los más variados modos de la naturaleza en un mismo trabajo. Rechaza la fría erudición pero se revela a sí mismo como muy bien instruido –refiriéndose a poemas específicos y aludiendo a Hegel- a pesar del juicio de sus contemporáneos de que estuvo apartado de su tiempo."

[820] CHIANG Yee, *The Chinese Eye…* op. cit. p .103: "La poesía china es una inexplicable mezcla de lo aparentemente concreto y definitivo con lo completamente elusivo e intangible."

Los occidentales no llegaron tan lejos hasta mucho más tarde, puesto que la unión de poesía y pintura en un solo formato es algo más bien moderno, aun cuando se hayan dado casos interesantes de equiparación teórica en el famoso *ut pictura poesis*. Así pues, es imposible que esta relación en occidente, se nivele con los ejemplos chinos. Sin embargo, al producirse en Europa estos fascinantes intentos de ubicar en paralelo a la poesía y a la pintura a nivel teórico, la literatura poética se hizo eco en innumerables ocasiones de los ideales estéticos de la pintura en sus magníficas descripciones románticas de la naturaleza. Por ello, se le va a dedicar especial atención a la poesía romántica, por ser la que despliega el paisaje como motivo central en toda su profundidad. Así pues, es factible dedicar un apartado especial a la relación entre poesía y pintura en ambas culturas.

Antes de adentrarnos en las concomitancias significativas entre occidente y oriente, vamos a dedicar un necesario prolegómeno a las características de la poesía tanto en China como en Europa, de forma muy general. Como viene siendo habitual, dedicaremos mayor espacio al caso chino por ser prácticamente desconocido al lector occidental.

2.2.1. PECULIARIDADES DE LAS POESÍAS CHINA Y ROMÁNTICA

Vayamos paso a paso, comenzando por oriente. Se dice que "La poesía forma parte integrante de la vida china desde tiempos inmemoriales. Se encuentra en las fiestas campesinas, en los ritos solemnes, en las diversiones cortesanas, en los exámenes mandarinales, en la filosofía, la política o en la mística vida del retirado."[821]

[821] SU Dongpo, *Recordando el pasado en el Acantilado Rojo y otros poemas,* Hiperión (poesía Hiperión nº 203), 1ª ed. 1992 , Madrid, p.14.

Encontraremos que, al igual que en el caso de la pintura, en la poesía se da una cierta mixtura de taoísmo, budismo *chan*, y confucianismo, aunque es el primero el que tiene mayores influjos sobre la poética. Nos dice Flores sobre el poeta chino, en una descripción sobre la conexión entre la poesía china, y el taoísmo:

> La muerte para el poeta chino es un hecho que se acepta sin emoción, o mejor dicho, con una emoción distinta a la nuestra: es algo que sucede, una etapa más en la vida del hombre como el nacimiento y el matrimonio. Es un accidente como la caída de los botones de la flor de durazno al inicio de la primavera. El poeta se sabe parte indisoluble de la naturaleza. Una suerte de panteísmo conforma su visión del mundo. De aquí nace su inclinación por escribir poemas donde nubes y árboles, montañas y lagos, flores y barrancas establecen un diálogo con los hombres. Minerales y seres vivos parecen hermanarse.[822]

Fueron los poetas de la dinastía Tang los que aportaron a la sociedad china en general la intensa visión y vivencia del paisaje. Las rendidas y admirativas poesías naturalistas dieron un impulso fortalecedor a la interpretación de la montaña y del retiro en la naturaleza como algo valioso y deseable. Dicho Impulso iba a fructificar en todo su esplendor en la dinastía Song.

No podemos minimizar este impacto poético porque hablamos de poetas de renombre universal, cuya fama y difusión fue, en casi todos los casos, inmensa, incluso en el periodo histórico que les tocó vivir, y son parte de la amplísima gama de poetas de la antigüedad china. Yap comenta que "En la propia China abundaban los paisajes espléndidos, muy apreciados por el pueblo chino; pero fueron los poetas T'ang [Tang]los que expresaron en su plenitud los placeres del eremita, alejado del polvo de las ciudades, de

[822] FLORES Miguel Angel (selección), *Ventana al Oriente. Li Po, Tu Fu y Wang Wei,* Verdehalago et alt., 1ª ed. 1997, Méx. D.F., México, p. 10.

manera que la percepción romántica del paisaje se convirtió en un sentimiento común entre las personas cultas."[823]

Estas son las primeras grandes figuras de la poesía china, con su inevitable conexión con el taoísmo: "Puede decirse que Bao Jing-ya fue la última figura creativa del taoísmo filosófico a lo largo de su historia. Sin embargo, aunque no volvamos a encontrar grandes filósofos del *dao*, el espíritu de éste inspirará durante siglos a pensadores, revolucionarios, automarginados, pintores y poetas. Entre éstos, Tao Qian pasa por ser el primer gran poeta del taoísmo. Luego vendrá Wang Wei, y hasta el mismo Li Bai (Li Po), cuya poesía está impregnada de un taoísmo intuitivo y hedonista."[824]

Es claro que ya durante los Tang se había manifestado la atracción por unificar pintura y poesía, y es gracias a este periodo de intensa creación literaria que, al llegar la dinastía, Song se produce una verdadera aceptación y promoción de tan poético recurso artístico, que sería llevado hasta los exámenes de los mismísimos funcionarios:

> The tendency for literature and painting to unite, first evident in primitive picture-writing, and brought into special prominence in the T'ang dynasty by the founding of the «Literary School of Landscape», during the Sung dynasty became paramount. The Emperor Hui Tsung [Hui Zong], as I mentioned in the second chapter (p. 44), particularly anxious to encourage painting, made a painting of a picture with literary significance, part of the qualification for official rank. He would choose a few lines from a famous poem, and require them to be rendered in paint; subtlety of thought rather than artistic execution won the highest praise.[825]

[823] YAP Yong y COTTERELL Arthur, op. cit. p. 250.
[824] LIE ZI, *Lie Zi. El libro de la perfecta vacuidad*, Kairós, 2ª ed. diciembre 1994 (1ª ed. mayo 1987), Barcelona, págs. 20 y 21.
[825] CHIANG Yee, op. cit. p. 89: "La tendencia de la literatura y la pintura a unirse, evidente por primera vez en los pictogramas primitivos, y llevado a una prominencia especial en la dinastía Tang por el establecimiento de la 'Escuela Literaria de Paisaje', se volvió sumamente importante durante la dinastía Song. El emperador Huizong, como mencioné en el segundo capítulo (p. 44), particularmente ansioso de apoyar a la pintura, estableció la pintura con significado literario como parte de la cualificación para [obtener] el rango de oficial. Escogería algunas cuantas líneas de un poema famoso,

El tipo de poesía que encontramos en la dinastía Song es herencia de la poesía Tang caracterizada por dísticos con estrictas rimas que deben su permutabilidad a los cambios de pronunciación del momento, y a los tonos de la lengua china que también están regulados en la poesía de esta clase. Esto otorga una especial musicalidad a los poemas chinos, y el exponente más especial son los llamados poemas *Ci*, los cuales ya perdida su función primitiva o la melodía inicial, pasaron a formar una especie de esqueleto poético dentro del cual se completaban las fórmulas prosódicas originarias con nuevos contenidos, que eran de compleja interpretación dada su riqueza metafórica y sus constantes alusiones a elementos filosóficos, religiosos y culturales de la época.

Durante la dinastía Song, además de los poemas *ci*, se puso de moda la prosa poética *fu*, "[...] que ya tenía más características de prosa que de poesía y que sirvió de vehículo para expresar el amor a la naturaleza, las emociones personales y reflexiones filosóficas sobre todos los aspectos de la vida."[826]

Dentro del selecto grupo de poetas Song, descuella con auténtica intensidad Su Dongpo, a quien ya viéramos relacionado con el auge de la pintura en la citada dinastía. Sus escritos han dejado constancia del sentir de su época hacia la brillante pintura de los letrados, y sobre la poesía. De él se nos dice: "Su Dongpo fue el precursor y el mejor representante de la tradición de artistas-letrados en cuyas obras se mezclan en compleja y lúcida amalgama la estética plástica y musical con las preocupaciones socio-políticas y los pensamientos metafísicos de fusión del ser humano con el cosmos. En su refinada estética

---

y les exigiría que lo representaran en una pintura; la sutileza de pensamiento, en vez de la ejecución artística, es lo que lograba la mayor alabanza."

[826] BOTTON BEJA Flora, op. cit. p. 234.

intentan fusionar la pintura y las demás cualidades propias de los letrados, como la caligrafía, la poesía y la reflexión filosófica. De ahí surge la costumbre de caligrafiar un poema en el espacio vacío de un cuadro."[827]

Además, "The wen jen and Southern School painters, well versed in literature and the art of calligraphy, were also credited with bringing into painting the art of writing. Su T'ung-p'o and Mei Fei of Northern Sung were the first to include poetry or colophons in their painting."[828] Más adelante hablaremos en detalle de los tipos de colofones.

Si hablamos de poesía hablamos de caligrafía. Una buena parte de la expresividad de un poema radica en su morfología plástica, puesto que la apariencia del carácter debe acompañar su significado. La caligrafía, por el origen mismo del sistema escrito, posee un lazo inquebrantable con el dibujo y, cómo no, con la estética:

> La escritura es uno de esos elementos, de gran importancia, puesto que aúna la posibilidad de crear y transmitir nuevos significados conceptuales –en este sentido arma de supervivencia de la propia cultura- con las más elevadas doctrinas ético-estéticas. Asomarse a la escritura china, aún en el limitadísimo aspecto de sus valores formales y estéticos, supone también considerar a la pintura y a la poesía, con las cuales forma un trío indiscriminable. [...] El origen del valor visual, de la sugerencia artística que posee la escritura china, creemos que reside allí, en el núcleo mismo de la concepción holística de la cultura china. Una unidad que no discrimina entre ciencia y arte, que hace del conocimiento de la naturaleza de las cosas una metáfora poética y que agrega a la poesía o a la pintura un entramado de reglas con la precisión de los teoremas.[829]

[827] SU Dongpo, op. cit. p. 15.
[828] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 380: "Los wenren y los pintores de la Escuela del Sur, bien versados en la literatura y en el arte de la caligrafía, estaban también reconocidos por llevar a la pintura el arte de la escritura. Su Dongpo y Mi Fei de los Song del Norte, fueron los primeros en incluir poesías y colofones en sus pinturas."
[829] OCAMPO Estela, op. cit. págs. 11 y 12.

La caligrafía china merece un pequeño comentario aparte para destacar ciertas peculiaridades que hagan más comprensible el por qué de su importancia en este fantástico trío. Al igual que todas las manifestaciones artísticas de China, la caligrafía tienen severas connotaciones simbólicas, espirituales, influidas por las nociones taoístas, budistas, y confucianas, que igualmente afectan a la pintura de paisaje. La caligrafía refleja el carácter de su autor, y posee tres aspectos determinantes, que nos recuerdan a otros ya estudiados: estructura (*gu*: hueso), consistencia (*rou*: carne), y cohesión (*jin*: tendones), y se otorgaba al trabajo espontáneo una gran relevancia por la influencia del taoísmo y del *chan*:

> Se considera así que la letra propia de una persona representa su «huella» (*ji*), y refleja por tanto el grado de desarrollo que ha alcanzado la personalidad humana. En este sentido, es comprensible que en China desde hace siglos haya tenido mucha importancia una especie de grafología aplicada a los exámenes escritos de los aspirantes a funcionarios. No solamente se enjuiciaba el contenido de lo que escribía el candidato, sino también cómo lo escribía. Una espontaneidad manifiesta (*ziran*) que domina las reglas y sabe cómo trascenderlas, era el objetivo deseable, que por lo demás regía también en la mayor parte de los restantes ámbitos artísticos de la vieja China.[830]

Conviene comentar que la caligrafía china, vehículo de la poesía, a diferencia de la escritura a mano alzada en el mundo antiguo occidental, posee una cualidad estética tan enorme, es tan expresiva a nivel plástico, que supera en mucho en este sentido a la escritura occidental y en general a cualquier otra, que no se pueden equiparar en el matiz artístico (véase, por ejemplo, la caligrafía semicursiva de Mi Fu, o Mi Fei, en la fig.83). Es decir, ante una poesía percibimos en primera instancia una serie de imágenes en apariencia inconexas a nuestra visión, pues la narración china es totalmente diferente a la de las lenguas romances, pero que llevan en sí el germen visual de la realidad a la que se refieren: la

[830] GOEPPER Roger, op. cit. págs. 399 y 401.

poesía china es mucho más remitente, y abierta. El poema chino es mucho más que un sencillo ingrediente poético:

> El poema inscrito en el espacio blanco de un cuadro (el cielo) no es un simple comentario agregado artificialmente; habita verdaderamente el espacio (no hay discontinuidad entre los signos caligrafiados y los elementos pintados –ambos son obra del mismo pincel-), e introduce en él una dimensión viviente, la del tiempo. Dentro de un cuadro marcado por el espacio de tres dimensiones, el poema, por su ritmo, por su contenido, que relata una experiencia vivida, revela el proceso mediante el cual el pensamiento del pintor tiene su desenlace en el cuadro; y por el eco que suscita, prolonga aún más el cuadro.[831]

Pero para entender un poco mejor esta conexión pintura-poesía, tenemos que traer a colación la importancia de la sugerencia, que es una de las piezas claves no sólo de la pintura china, sino de la poesía igualmente: "La pintura ideal no se encuentra acabada en el papel, sino en la mente del que la contempla: el arte consiste, precisamente, en seleccionar la mínima cantidad de signos y elementos sugestivos gracias a los cuales la pintura pueda alcanzar la máxima e invisible plenitud en la imaginación del espectador. Llegamos aquí a la cuestión del valor activo del vacío: se trata no sólo de los espacios en blanco de la pintura, sino también de los silencios de la música, del más allá de las palabras del poema."[832]

Los poetas chinos, al igual que los pintores, tienden a emplear un limitado abanico de sustantivos para referirse a lo representado, dedicados más a cimentar en pocas palabras la suave esencia de las cosas, inútil ya la recopilación lingüística de la apariencia de lo estrictamente real que es bien conocido por el lector o el espectador. No hace falta decir que una flor de cerezo tiene un color determinado porque es algo tan obvio que no requiere de

[831] CHENG François, op. cit. p. 85.
[832] "El taoísmo chino", op. cit. p.135.

recordatorios, sí es agradable apuntar que esa flor es fragante, y que su perfume nos sugiere que la tibia primavera está pronta a aparecer pues tales flores son el delicioso preludio de las bondades de la nueva estación.

Sugerir, es nuevamente mucho más importante que describir detalladamente. Hay que dejar algo de tarea para el lector, para que rellene espacios y sentimientos como se hace en la pintura taoísta, cuyas brumas regalan a los ojos inquietos posibilidades inéditas de interpretación.

Como decía de Riencourt, "Painting and poetry in China were two complementary facets of the same artistic inspiration. Both of them were impressionistic, merely suggesting, teasing the imagination and leaving the spectator or reader to fill in the immense gaps by himself. Sounds, smells and tastes were admirably conveyed by mere suggestiveness and to a degree which never seems to have been reached in any other culture. As in all historical times of great artistic creativity, versatility was the hallmark of Chinese artists; many painters were poets of the first rank and vice versa, the most famous of all being Wang-wei."[833]

Se puede añadir aún más acerca de la impronta que ejerce la sugestión búdica (*chan*), tan asentada en el arte chino, en la poesía: "La poesía desdeña las descripciones detalladas y se expresa siempre con un gran margen de ambigüedad. La pintura, a su vez, deja un considerable espacio para la interpretación del espectador, reduciéndose a pocos

[833] DE RIENCOURT Amaury, op. cit. págs. 36 y 37: "La pintura y la poesía en China eran dos facetas complementarias de la misma inspiración artística. Ambas eran impresionistas, meramente sugerentes, provocando la imaginación y dejando al espectador o al lector completar el inmenso vacío por sí mismo. Los sonidos, los olores y sabores, fueron admirablemente transmitidos por simple sugestión y a un grado que parece no haber sido alcanzado en ninguna otra cultura. Como en todos los periodos históricos de gran creatividad artística, la versatilidad era el sello de los artistas chinos; muchos pintores eran poetas de primera categoría y viceversa, siendo el más famoso de todos Wang Wei."

elementos, muchas veces alusivos a contenidos simbólicos o filosóficos. Además, el taoísmo, que es un verdadero soporte de las artes en China, concede especial importancia a la naturaleza y suele utilizar para sus elaboraciones cosmológicas el vehículo de metáforas paisajísticas."[834] Y es que la capacidad empática del símbolo y la necesidad de implicar al lector en la captación de los significados, conforman la parte activa del poema, lo que lo mantiene vivo para goce y estimulación de los espíritus afines a su predicado:

> La poesía difiere de la prosa en el colorido concreto de su enunciación. No le basta con proporcionar significados a los filósofos. Debe despertar las emociones con el encanto de las impresiones directas iluminando regiones donde el intelecto sólo puede avanzar a tientas. La poesía debe suministrar lo que se dice y no meramente lo que se quiere decir. El significado abstracto es poco intenso y la imaginación lo da todo. La poesía china exige que abandonemos nuestras estrechas categorías gramaticales, que sigamos el texto original con la riqueza de los verbos concretos. [...] La mejor poesía, además de con imágenes naturales, trata con pensamientos elevados, con sugerencias espirituales y con oscuras relaciones. La mayor parte de la verdad natural se oculta en procesos que la vista no percibe y en armonías demasiado vastas, en vibraciones, cohesiones y afinidades. El chino también alcanza todo eso y con gran intensidad y belleza.[835]

Fenollosa ha asegurado que, *la metáfora, reveladora de la naturaleza, es la sustancia misma de la poesía. Lo conocido interpreta lo oscuro, el universo vive con el mito*.[836] Los tropos poéticos emulan a la piedra que cae en el estanque, extendiendo las ondas del agua hasta alcanzar la orilla con una apariencia desvirtuada, cual eco, de lo que fue el movimiento

---

[834] OCAMPO Estela, op. cit. págs. 88 y 89. Y añadimos de la misma autora las siguientes palabras, para complementar, extraídas de la p. 74: "Esta modalidad del arte chino, de aunar imagen y texto [pintura y poesía] en una sola obra, posee coherencia formal y significativa. En una consideración visual el estilo de la pincelada estructura la obra completa, prescindiendo de la diferencia entre dibujo de figuras y de signos. Si analizamos el contenido de la relación entre imagen y texto vemos que es estrecha y siempre pertinente, y que el texto proporciona aquellos elementos que la pintura por sí misma no puede darnos: referencias sobre el ánimo del pintor o sobre el ambiente en que realizó la pintura, reflexiones filosóficas acerca del alcance del tema elegido, consideraciones de estilo." Y para ver la relación entre la poesía china y la pintura en general, no sólo en el arte taoísta, ver ibíd. págs. 94 a la 111.

[835] FENOLLOSA Ernest F. y POUND Ezra, *El carácter...* op. cit. págs. 49 y 50.

[836] Ibíd. p. 51.

inicial de su superficie. Es más, "El lenguaje poético siempre vibra en oleadas de resonancia y afinidades naturales, pero en chino la visibilidad de la metáfora tiende a elevar esta cualidad a su máxima intensidad."[837]

La poesía citada a continuación es un ejemplo en el que se conjugan varios preceptos con los que nos hemos ido familiarizando: la importancia de captar la esencia por encima de la realidad, y mantener la espontaneidad como modo de creación:

Sobre la pintura de una rama florida (primavera precoz) del secretario Wang

¿Quién dice que la pintura debe parecerse a la realidad?
El que lo dice mira con ojos sin entendimiento.
¿Quién dice que el poema debe tener un tema?
El que lo dice pierde la poesía del poema.
Pintura y poesía tienen el mismo fin:
Frescura límpida, arte más allá del arte.
Los gorriones de Bian Lun pían en el papel,
Las flores de Zhao Chang palpitan y huelen,
¿Pero qué son al lado de estos rollos,
pensamientos-líneas, manchas-espíritus?
¡Quién hubiera pensado que un puntito rojo
provocaría el estallido de una primavera![838]

A nivel técnico, la poesía cuida mucho el aspecto de los caracteres, y han de ser respetadas unas reglas compositivas para su correcta elaboración. De la conjugación armoniosa de espacios y trazos surgirá un bello modelo de caligrafía, en cuyo seno palpita el mensaje elevado del poeta:

> Chinese calligraphy is a rhythmic art. Unlike the western word, which is a combination of many letters, a Chinese character is composed of different shapes of lines and dots, which each combination occupying a unit of space on paper. This unit of form is an arrangement where all parts, left, right, top, bottom, and the four

[837] FENOLLOSA Ernest F. y POUND Ezra, *El carácter...* op. cit. p. 54.
[838] RYCKMANS Pierre, op. cit. p. 156.

> corners, are perfectly balanced and echo each other –an architectural structure.
>
> If a piece of calligraphy is well done, it should be a work of fine art creating the impression of space and depth. If each column is properly composed, one may see the harmonious unity, just as one sees the continuous movement of the wave on a lake or the swaying of branches and leaves in a tree before a wind. So, such a piece of calligraphy becomes a stream of life, a fugue, or a dance.[839]

El poema que palpita sobre la pintura está tomando parte activa en ella, con su presencia, con su sentido, con su aspecto plástico; Cheng lo describe en estos términos:

> Inscripción de un poema o un texto en el cuadro: los signos caligráficos que habitan el espacio vacío del cuadro se combinan de forma plástica con los elementos pintados, introduciendo en él, por su naturaleza lineal que relata una experiencia vivida o soñada, una dimensión propiamente temporal. [...] Para un paisaje de dimensión más amplia y que implique una duración más cósmica, el artista se esfuerza en introducir en él la idea de transformaciones internas, y en hacer sentir, por ejemplo, que el agua puede virtualmente evaporarse bajo forma de nube, y ésta puede virtualmente retomar la forma de agua, o que las montañas son capaces, a la larga, de transformase en olas y éstas alzarse en montañas. De ello se deduce que un cuadro de paisaje suele estar marcado por un movimiento de expansión y de circularidad, que corresponde justamente al concepto espacio-temporal de la cosmología china.[840]

En cuanto a las pocas traducciones de que disponemos de las poesías chinas, no todas son acertadas, y no siempre por un error de traducción sino por la inmensa distancia que separa la obra original poética china con su versión en español. Los poemas resultantes

[839] KWO Da-Wei, op. cit. p. 66: "La caligrafía china es un arte rítmico. A diferencia del arte europeo, que es una combinación de muchas letras, un carácter chino está compuesto por diferentes formas de líneas y puntos, en las que cada combinación ocupa una unidad de espacio en el papel. Esta unidad de forma es un arreglo donde todas las partes, izquierda, derecha, arriba, abajo, y las cuatro esquinas, están perfectamente balanceadas y reflejan cada otra –es una estructura arquitectónica.-/ Si una muestra de caligrafía está bien hecha, debería ser una fina obra de arte creando la impresión de espacio y de profundidad. Si cada columna está propiamente compuesta, uno puede percibir la unidad armoniosa, tal y como uno ve el movimiento continuo de la ola en un lago o en el balanceo de las ramas y hojas en un árbol ante el viento. Así, tal muestra de caligrafía se convierte en un río de vida, en una fuga, o en una danza."

[840] CHENG, François: "El tiempo...", op. cit. p. 81 y 82.

del ejercicio de traducción pueden parecer asépticos, contraindicando lo que les ha dado origen, ésto es, un destello creativo multicolor, donde se juega perpetuamente con la variedad significativa del ideograma, por no hablar de la plasticidad de la caligrafía, igualmente abandonada en el camino de la traducción. La musicalidad de los tonos del idioma chino, su capacidad de sugestión y de ambivalencia, y los guiños culturales del contenido lingüístico del poema, hacen llegar al lector occidental a un acceso parcial del entramado total de esta fantástica manifestación de la cultura china: su poesía.

Dicho con otras palabras, "En la poesía china, la comunión con el universo se expresa a través de una gran variedad de procedimientos. Hay que mencionar, en primer lugar, los recursos singulares que la lengua china pone a disposición del poeta, y los que hemos citado anteriormente –la flexibilidad vaga de la sintaxis y de la morfología, que permite confundir sujeto y objeto, estableciendo una porosidad, una permeabilidad entre el poeta y el mundo-."[841] O como explica Flores,

> Los ideogramas para los chinos carecen de arbitrariedad porque están dotados de unidad interna, son unidades vivas, y debido a que son monosilábicos e invariables [en aspecto, no en acepción], poseen una autonomía y al mismo tiempo una gran versatilidad que hace posible un rico juego de combinaciones con los otros ideogramas que permite una pluralidad de lecturas de un mismo carácter.[842]

[841] RYCKMANS Pierre, op. cit. p. 136.
[842] FLORES Miguel Angel (selección), op. cit. p. 11.

Veamos un ejemplo concreto del conflicto que supone traducir un poema del chino: hemos encontrado tres versiones o traducciones distintas de un mismo poema, en este caso del inmortal Li Bo (701 - 762 D.C)[843]:

A) *Pregunta y respuesta en la montaña* (Li Bo)

Me preguntáis por qué vivo en las montañas azuladas
Sonrío y no contesto, el corazón tranquilo
Las flores de melocotón se van, flotando a lo lejos, por el arroyo
Es otro mundo, distinto del de los hombres.[844]

Referimos a continuación la versión de Waley de este mismo poema, cuya interpretación parece muy interesante, no podemos elegir tan sólo ésta pues no es traducción directa del chino, sino del chino al inglés y del inglés al español:

B) *Contestando a un profano* (Li Bo)

Me preguntaste por qué he querido vivir en las grises montañas;
sonreí, y seguía guardando silencio, pues iban mis pensamientos vagando;
como flores del duraznero llevadas en aguas del río, iban sin rumbo, muy lejos,
hacia otros climas y tierras que no son de este Mundo.[845]

Y por último la versión de Octavio Paz:

C) *Pregunta y respuesta* (Li Bo)

¿Por qué vivo en la colina verde-jade?
Río y no respondo. Mi corazón sereno:

[843] Comenta Suárez de Li Bo: "Sus temas son los tradicionales, comunes a todos los poetas de la época:/ La fugacidad, simbolizada por las ruinas desiertas, donde antes hubo palacios y reyes, o las mutaciones de la naturaleza inexorable, vistas con exaltación cuando evocan el Dao (Tao) o con melancolía cuando recuerdan el paso del tiempo y la vejez. Los paisajes descritos son siempre de montaña, lugar propicio para la búsqueda del Dao y, a veces, el mar, como inmensidad en la que viven los inmortales." En: LI BO, *Cincuenta poemas,* Hiperión (poesía Hiperión 132), 1ª ed. 1988, Madrid, p. 9.
[844] Ibíd. p. 14.
[845] WALEY Arthur, *Vida y poesía de Li Po 701 - 762 D.C.,* Seix Barral (Biblioteca breve de bolsillo nº 25), 1ª ed. 1969, Barcelona, p. 61.

Flor de durazno que arrastra la corriente.
No el mundo de los hombres,
Bajo otro cielo vivo, en otra tierra.[846]

Hemos de hacer un intento de aproximación para comprender al menos en cierto grado el contenido y la intención del poeta delegados en sus poemas. Sobre la interpretación de la poesía china comenta Álvarez: "El conocimiento lingüístico es condición necesaria para llegar a gustar la literatura, pero no basta. Hay que ir más a fondo, a lo que aquí yo llamo fundamentos filosóficos de la expresión poética, o si se quiere más sencillamente la mentalidad y valores culturales básicos de un pueblo."[847]

No perdamos de vista que la escritura china posee desde su nacimiento un carácter sacro, cuyo poder reverencial no se ha perdido incluso en nuestros días. Su valor intrínseco como idea, el carácter adivinatorio de sus orígenes, la convierte en la compañera ideal en su forma poética de la pintura. Sus heterogeneidad es su característica principal: "La escritura china, no alfabética, que mantiene los valores de ambigüedad que hemos subrayado más de una vez, es coherente con un pensamiento que no se expresa en leyes codificables sino que opera por metáforas, y en este sentido se acerca notablemente a lo que entendemos por arte."[848]

[846] RYCKMANS Pierre, op. cit. p. 148.
[847] ALVAREZ José Ramón, *China caos vital. Las raíces taoístas del pueblo chino*, Universidad Fujen, Taipei y Central Book Publishing , 1ª ed. 1992, Taipei, Taiwán , p. 255. En las págs. 263 a 268 se habla de las diferencias entre la poesía china y la española. En el caso de la poesía china, el conocimiento de su cultura es insuficiente para comprender y degustarla a fondo: si no se conoce el idioma, si no se aprecia el juego ondulante de los tonos, es imposible entenderla o disfrutarla de verdad, porque lo musical es parte intrínseca del idioma mandarín: "Debe señalarse otro aspecto fundamental de la poesía china: su asociación con la música, que es imposible advertir en las traducciones. Ese vínculo con la música ha determinado su estructura. La poesía china jamás es sólo hablada: se salmodia como una melopea." FLORES Miguel Angel (selección), op. cit. p. 12.
[848] OCAMPO Estela, op. cit. p. 66.

Ahora bien, cuando nos encontramos ante un espacio escrito en una pintura, no forzosamente debemos pensar en poesía. Puede tratarse de otros tipos de mensajes literarios. También tiene que ver quién ha realizado la caligrafía, y por qué; Chiang nos ayuda con este aspecto:

> Inscriptions [poesías o comentarios añadidos a la obra pictórica] may be divided into two classes: those written by the artist himself and those by others, be they friends of the painter, collectors, or connoisseurs. Position varies according to the demands of each work of art; sometimes the painting surface presents an ineloquent, blank space; the Westerner might perhaps add some massed clouds or a forested skyline, but in China we do not like to put any forms which are not indispensable to the painter's message, and so we would compose a poem in the same mood and write it there –a poem which would be a version in language of our brush's story. The style of the calligraphy would be in *perfect* harmony with both style and content of the painted impression.[849]

En cuanto al tema del escrito, podemos hablar de un poema aludiendo al contenido de la pintura, o que ha sido escrito por inspiración de la imagen. Una valoración del que posee la obra sobre la misma, ya sea un coleccionista, o un amigo, o el propio emperador, etc. Puede expresar un juicio de carácter estético o artístico sobre la obra. Se puede ver una muestra de integración de caligrafía y pintura, en la fig.84, que corresponde a la obra de Ni Zan *Agua y bambú conviviendo.*

[849] CHIANG Yee, *The Chinese Eye...* op. cit. p. 109: "Las inscripciones pueden ser divididas en dos clases [poesías o comentarios añadidos a la obra pictórica]: aquellas escritas por el mismo artista y aquellas escritas por otros, siendo amigos del pintor, coleccionistas, o conocedores. La posición varía de acuerdo a la demanda de cada obra de arte; a veces la superficie de la pintura presenta un espacio vacío nada elocuente; el occidental podría quizás añadir algunas masas nubosas o un horizonte boscoso, pero en China no nos gusta poner forma alguna que no sea indispensable para el mensaje del pintor, así que nosotros compondríamos un poema con el mismo humor y lo escribimos ahí –un poema que sería una versión en palabras de la historia de nuestro pincel. El estilo de la caligrafía estaría en *perfecta* armonía tanto con el estilo como con el contenido de la impresión pintada."

En el apartado occidental, no vamos a hacer un estudio exhaustivo de la poesía europea, puesto que está fuera de lugar. Nos vamos a centrar en las características de la poesía romántica, porque es entonces cuando el paisaje es tomado como el centro temático de la misma, y se produce por fin la magnífica conexión interior entre la pintura de paisaje y el poema.

Ya se estudió cómo era el movimiento romántico y las aspiraciones que lo movilizaban; en el caso de la poesía romántica, los valores son los mismos que los de la pintura: búsqueda de lo universal, o del todo, o de Dios a través de la naturaleza[850], captación de lo sublime mediante el paisaje, inoculación de los principios morales o espirituales en sus versos, ensalzamiento del alma del lector, amén del abanico de singularidades plásticas a las que acuden (*revival* del gótico, simbología del paisaje, etc.). La visión del poeta romántico es la siguiente: "Así, mediante el trabajo, el poeta se convierte en el mediador entre la tierra y el cielo, entre lo que las cosas son de hecho y lo que deben ser según su forma ideal. [...] Trabajar es rescatar en el mundo la forma de lo divino, conducir a todas las cosas a su perfección propia, a la armonía final en la que todo es reflejo libre de esa subjetividad absoluta, de esa intimidad perfecta que la poesía descubre como misterio en la dispersión natural; como un misterio que, una vez descubierto, se hace tarea por realizar."[851]

Friedrich Schlegel, una de las figuras capitales del Romanticismo, ha dejado en sus palabras publicadas en la revista *Athenaeum,* el reflejo de lo que se esperaba de la poesía

[850] Y podemos añadir a este aspecto religioso del romanticismo: "[...] la religiosidad romántica es fundamentalmente mesiánica; y con eso quiero decir, futurista y progresista, si no revolucionara. La Edad de Oro no es para ellos lo que ya pasó, por ejemplo en la Edad Media, sino lo que está por venir y ya se anuncia en el renacimiento del espíritu poético de la cultura germánica, como un espíritu activo, comprometido en la historia con el afán de humanizar las instituciones políticas, de extender la educación, de hacer progresar nuestro conocimiento de la naturaleza [...]" en, HERNÁNDEZ-PACHECO Javier, op. cit. págs. 185 y 186.

[851] HERNÁNDEZ-PACHECO Javier, op. cit. p. 183.

de este periodo: “La poesía romántica es una poesía progresiva, universal. Su objetivo no es únicamente reunir todas las especies diversas de poesía y conectarlas con la filosofía y la retórica. Intenta y debe mezclar, fusionar, la poesía y la prosa, la inspiración y la crítica, la poesía del arte y la poesía de la naturaleza [...] Asimismo, revolotea, como ninguna otra forma puede hacerlo, entre el retratado y el retratista, libre de todo interés real o ideal, en alas de la imagen poética, y puede elevar gradualmente esa imagen a una potencia más alta [...]”[852]

Incluso el proceso creativo de la poesía romántica fue descrito por algunos poetas románticos, como Coleridge, que también dedica unas líneas a su contemporáneo Wordsworth:

> Se acordó que mis esfuerzos deberían dirigirse a las personas y los personajes sobrenaturales, o al menos románticos; pero transmitir de nuestra naturaleza interior un interés humano y una apariencia de verdad suficiente para conseguir que estas sombras de la imaginación adquieran esa suspensión espontánea de incredulidad del momento, que constituye la fe poética. El señor Wordswoth, por otra parte, se iba a proponer como objetivo dar el encanto de la novedad a las cuestiones cotidianas y estimular un sentimiento análogo a lo sobrenatural, despertando la atención de la mente del letargo de las costumbres y guiándola hacia la belleza y la maravillas del mundo ante nosotros [...].[853]

Sin embargo este tipo de universalidad que pregona Shelley en sus escritos y que defiende a ultranza junto a otros poetas contemporáneos, implica un autocontrol que es la

[852] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit.p. 30.
[853] BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 562. Coleridge explica el trabajo que ambos hicieran en *Lyrical Ballads*. Coleridge piensa que los objetos no están vivos sino muertos y es sólo a través del espíritu del poeta que les es insuflada la vida; ésto se contrapone frontalmente con la idea taoísta del espíritu energético que empapa cuanto nos rodea, y que el artista percibe porque está siempre ahí. Pero esa capacidad del poeta romántico de insuflar vida a lo inanimado y hacerlo partícipe de su vida interior, revela un denodado esfuerzo por hacer de cuanto nos rodea una parte sustancial de nuestra mente y de lo inmaterial.

guía que conduce a la inspiración hasta sus deseados frutos. En ese sentido difiere ampliamente del taoísmo, que preconiza la espontaneidad como una de las bases de la experiencia artística. La obra de Shelley está en la línea del llamado *sobrenaturalismo natural*, que empapara a muchos artistas y poetas románticos, y que define convenientemente Raquejo a continuación:

> El *sobrenaturalismo natural* otorga un valor primordial a la naturaleza y las cosas, porque éstas son, ni más ni menos, la llave que el artista tiene para abrirse mundos supranaturales; por ello, los sentidos juegan aquí un papel esencial en el conocimiento: no se trataba de cerrar los ojos ante el mundo, sino de abrirlos, de agudizar los sentidos para percibir más y mejor en la naturaleza esos poderes que se revelaban y que el poeta tiene el deber de expresar a través de un lenguaje simbólico de la mente. La única vía que el poeta tiene para acceder de lo efímero a lo eterno, de lo finito a lo infinito y de lo individual al Único es la imaginación, ese poder intuitivo que tiene la capacidad de conectar las formas particulares (de la naturaleza y el mundo) con las universales y, por tanto, de conectar al sujeto con el Todo.[854]

Hernández-Pacheco nos cuenta que la poesía romántica posee características religiosas que la circunscriben a la órbita de la pluralidad, del panteísmo, e incluso del politeísmo:

> La poesía es el sentido de lo divino en el mundo, el órgano que capta, como una música que acompaña a las cosas, el misterio de su origen absoluto, de lo que vale y ella guarda, eterno, más allá de su circunstancialidad empírica. En este sentido, curiosamente, en la medida en que afirma la absolutez de los fragmentos como fragmentos, la poesía tiende a afirmar la pluralidad de lo absoluto, encontrando divinidad en las piedras. La tendencia, pues, de la poesía, del arte en general, es al politeísmo, incluso a la afirmación idolátrica de lo particular y característico como absoluto.[855]

[854] RAQUEJO Tonia: "El romanticismo británico", en: BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de las ideas...* op. cit. p. 250.
[855] HERNÁNDEZ-PACHECO Javier, op. cit. p. 175.

En definitiva, la poesía es para el artista romántico el medio artístico de expresión, común al alma humana, de exponer los sentimientos del artista gracias al uso incondicionado de su libertad creativa: "La Poesía es un arte universal; pues su órgano, que es la fantasía, es pariente sumamente próximo de la libertad, e independiente del influjo externo."[856] O según las ideas del genial Novalis: "Poesía es el gran Arte de construir la salud trascendental. El poeta es el médico trascendental. La Poesía maneja el dolor y la inquietud, el placer y la molestia, error y verdad, salud y enfermedad, y los mezcla para su gran Fin de todos los fines: *la elevación del hombre sobre sí mismo*."[857]

2.2.2. *UT PICTURA POESIS* O LA UNIÓN DE PINTURA Y POESÍA, Y EL ESTATUS DEL PINTOR

Resulta muy llamativo que para el artista la unión concertada de pintura y poesía, haya supuesto avances significativos tanto en oriente como en occidente. Es decir, no se trata tanto de lo que es en sí la mezcla de estos contertulios artísticos, como la consecuencia que trae tal reunión.

En China, será una manera añadida de dotar a la pintura de más rasgos distintivos del individuo culto, del *wenren*, y por supuesto de ampliar el vocabulario visual de la obra que trasciende. En Europa, la primera intentona por unificar pintura y poesía obedecerá a la lucha en la valoración de la pintura y del artista que la produce, para elevarla al rango de arte mental (liberal), como vimos en el capítulo **2.1.1.**, aunque la idea de identificar pintura con poesía es aún más temprana. Empezaremos por sondear las circunstancias del caso chino.

[856] HERNÁNDEZ-PACHECO Javier, op. cit. p. 215.
[857] Citado en Ibíd. p. 265.

A pesar de la inmensa huella dejada por la poesía Tang, es durante los Song que la poesía comienza a ser tenida como un verdadero depósito de ideas, y de motivos de inspiración para el pintor avezado: "This is of course not the first time that poetry has been the inspiration for landscape painting, but the idea that a painter might have ready to hand a store of such verses to draw upon when he needed a subject suggest that the relationship between painting and poetry, which was later to become so typical a feature of the Chinese landscape tradition, was already beginning to become conventionalized."[858]

Es decir, el fenómeno del parangón de la poesía con la pintura, aparece en suelo oriental por diferentes razones: el auge de la poesía florecida en la dinastía Tang, el paulatino emerger de la figura del *wenren*, la importancia de la cultura en la sociedad Song, la dimensión espiritual y expresiva del arte, el influjo de artistas y poetas de reconocido prestigio, la oferta recíproca de temáticas sugerentes para la pintura y la poesía, el compartimiento de unas bases estéticas y plásticas (del taoísmo, así como del budismo *chan* y en cierta medida del confucianismo), su pasión por la metáfora y la sugerencia, el origen de ambas artes en el tronco común del pictograma, el uso de los mismos materiales casi sagrados para el trabajo, la implicación anímica del autor en la obra, y el fin último de perpetuación del mensaje mediante el flujo de sentimientos hacia el lector – espectador.

[858] SULLIVAN Michael: *Symbols of eternity...* op. cit. p. 64: "Por supuesto que esta no es la primera vez que la poesía ha sido la inspiración de la pintura de paisaje, pero la idea de que un pintor pudiera estar preparado para tomar un grupo de tales versos para dibujar cuando necesitaba un tema, sugiere que la relación entre pintura y poesía, que vino a convertirse más tarde en un rasgo de la tradición del paisaje chino, estaba ya comenzando a convertirse en convencional."

A Su Dongpo, el excelso poeta Song, se le debe mucho, entre otras cosas la popularización de un antiguo dicho, en boca del famoso Wang Wei[859] de la dinastía Tang, que va a suponer uno de los puntos centrales de la gramática pictórica: *la pintura es una poesía, y la poesía es una pintura*. En las propias palabras del poeta Song: "Cuando aprecio un poema de Wang Wei encuentro en él una pintura; cuando contemplo una pintura de Wang Wei encuentro en ella un poema" y luego prosigue Su parafraseando: "los poemas de Tu Fu son pinturas sin formas; las pinturas de Han Kan son poemas mudos"[860] O según la cita siguiente de Racionero: "Los antiguos han dicho que la poesía es un cuadro sin formas, y que una pintura es un poema con formas. Los filósofos han discutido este tema a menudo y éste ha sido el principio por el que me he guiado."[861]

Esta fusión entre pintura y poesía llegó a tal extremo que se convirtió en fórmula habitual referirse a la pintura como *poema mudo*, *poema visible*, y a la poesía como *pintura sonora*, *pintura invisible*: "Painting was often called «silent poetry», *Wushengshi*, and thought of as a way of releasing feelings that need not, or sometimes could not, be put into words."[862]

Así pues, caligrafía –o poesía- y pintura de paisaje están unidos por los lazos de la estética, del individualismo artístico, de la expresividad, y es constante el goteo de comentarios que las hermanan de una forma u otra, por ejemplo: "Thus a unique characteristic of Chinese painting is its close relationship to writing. […] Chinese writers reaffirmed the belief that calligraphy and painting were one, and that the practice of these arts

[859] Sobre Wang Wei, nos comenta Ocampo: "Wang Wei (699-759), importante poeta y pintor célebre en la época Tang, fue el primero en expresar la idea de que la pintura es una forma de poesía y la poesía una variante de la pintura. Sin embargo, la doctrina de la similitud entre las dos artes aparece de manera rotunda en críticos posteriores." OCAMPO Estela, op. cit. p. 80.
[860] Citado en Ibíd. y extraído de BUSH Susan, *The chinese literature on painting Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i Ch'ang (1555-1636)* Cambridge 1971, p.25.
[861] Citado por RACIONERO Luis, op. cit. p. 76.
[862] SULLIVAN Michael, *The Three Perfections. Chinese Painting, Poetry and Calligraphy,* George Braziller, New Yorl 1999 (1ª ed. 1974), p. 35.

was the mark of the civilized man: not only do writing and painting express the same substantial truths about the universe, they also share the common technique of brushwork. In the course of time the simultaneous use of pictorial and verbal modes of expression became integral to individual works of art."[863]

También se emplean términos comunes a la pintura (en negrita), al hablar de la poesía y de la pintura: "We have terms to describe this relationship; we call poetry «the Host» and painting «the Guest»; poetry invites painting to display her skill and beauty. Only if the poetic idea was well expressed could a painting win the highest praise. And so we reach the first hypothesis, that the Chinese painter must also be a student of literature. In practice, he is very often a poet as well."[864]

En la teoría poética se entremezclan de forma constante estas alusiones al vocabulario pictórico, o se habla de aspectos de la poesía que son igualmente propios de la pintura. Detrás de las palabras poéticas subyace el mismo pensamiento que se esconde en una pintura:

> We call our poetry the picture of a natural scene, using characters for colour and form. The technique of the two kinds of art may differ, but before the painter puts his brush into the ink, and the poet writes down his lines, there may be no difference in their thought. I doubt if this holds true of any country in the West; Truth and Beauty are the stimulants and goals of Art, but your poets and painters are

[863] FONG Wen C., et alt, op. cit. p.3: "Así, una característica única de la pintura china es su cercana relación con la escritura. [...] Los escritores chinos se reafirman en la creencia de que la caligrafía y la pintura eran una, y que la práctica de estas artes era el signo del hombre civilizado: escritura y pintura no sólo expresan las mismas verdades sustanciales sobre el universo, también comparten la técnica común de la pincelada. Con el paso del tiempo el uso simultáneo de modos pictóricos y verbales de expresión, se convirtieron en parte integrante de las obras individuales de arte."

[864] CHIANG Yee, op. cit. p. 91: "Tenemos términos para describir esta relación; llamamos a la poesía 'el anfitrión' y a la pintura 'el invitado'; la poesía invita a la pintura a desplegar su habilidad y su belleza. Sólo si la idea poética estaba bien expresada podía una pintura ganar el más alto elogio. Y así llegamos a la primera hipótesis, que es que el pintor chino también debe ser un estudiante de literatura. En la práctica, también es muy a menudo un poeta."

> moved by very different manifestations of them, and embody them from different aspects; they have not subjected themselves as completely as we have to traditional lines of thought […][865]

La práctica de la pintura china es difícil y requiere de gran habilidad para manejar los delicados o vigorosos trazos, cuya estructura está tan bien definida y clasificada. Su metodología es estricta y conlleva largas horas de trabajo y ejercitación, y se concede que buena parte de la habilidad para escribir está unida a la facilidad para pintar. Pero además de admirar la expresiva imagen de ambas, se toma muy en cuenta el contenido, la interpretación que se hace de ellas, porque las alusiones simbólicas y taoístas en las dos artes son el bastión en el que se asienta su preeminencia:

> Such a method could hardly have been possible without the long training of the hand necessary for the writing of Chinese characters. And not of hand only: for what is valued in handwriting is not different from what is valued in painting: the virtual identity of the two arts is often stressed. […] The Chinese union of writing and painting is best seen in the ink paintings of that favourite motive, the bamboo. In such painting the brush strokes would have an immediacy of communication, whereby the inmost nature of the artist was revealed, over and above his skill. […] When we read the descriptions of handwriting by famous masters it is manifest that something much more than mere skill was valued; just as the bamboo was chosen not only because the form of its stem and leaves lent itself so well to brush-drawing, but because it symbolized the kind of character most admired by the Chinese, the character which yields and bends before the storms of life but does not break: it is graceful but also strong.[866]

---

[865] CHIANG Yee, *The Chinese Eye...* op. cit.p. 92 y 93: "Llamamos a nuestra poesía el cuadro de un panorama natural, empleando caracteres para el color y la forma. La técnica de ambos tipos de arte puede diferir, pero antes de que el pintor coloque su pincel dentro de la tinta, y el poeta escriba sus líneas, puede no haber diferencia en sus pensamientos. Dudo si esto es así en algún país de occidente; La verdad y la belleza son los estimulantes y triunfos del arte, pero vuestros poetas y pintores están conmovidos por manifestaciones muy distintas a ellos, y las personifican desde distintos aspectos, ellos no se han sujetado tan completamente como nosotros a las líneas tradicionales de pensamiento [...]"

[866] BINYON Laurence: *The Spirit of Man…* op. cit. págs. 92 y 93: "Semejante método difícilmente podría haber sido posible sin el largo entrenamiento de la mano necesario para la escritura de los caracteres chinos. Y no sólo de la mano: aquello que es válido para la escritura a mano no es diferente de aquello que es valioso en pintura: la verdadera identidad de las dos artes es a menudo recalcada. [...] La unión china de escritura y pintura es mejor vista en las pinturas a la tinta de ese motivo favorito: el bambú. En tales pinturas las pinceladas tenían una inmediatez de comunicación,

Queremos recalcar esta afinidad del proceso de creación de una pintura y de una caligrafía o poema, con las palabras de Chiang: "You will find the same process at work in the creation of our poems; they are mostly very short in comparison with Western practice; four vivid lines or eight, each character vital to the whole effect, and this effect not a detailed description, but a sudden living impression flashed into the receptive poetic mind. Increasingly one is aware that there is no sharp division between Nature-poems and Nature-paintings in China."[867]

Incluso podemos hablar, dentro de la pintura y de la poesía chinas, de mutua interdependencia, y de búsqueda por complementarse constantemente: "Poetry and painting thus seem to have a kind of counter-action upon each other; in writing poems we use the artist's observation; in painting a landscape we translate the poet's terms into colour and shape and fall in with his mood."[868]

Por si fuera poco, pintura y poesía beben de la misma simbología, que tiene su razón de ser en el tronco cultural común sobre el que despegan, y de las permanentes influencias

---

por la que la naturaleza más íntima del artista era revelada, además de su habilidad. [...] Cuando leemos las descripciones de la escritura de famosos maestros, se manifiesta que era valorado algo mucho más que la simple habilidad; así el bambú fue elegido no sólo porque la forma de su tallo y hojas se acoplaban tan bien al dibujo de pincel, sino porque simbolizaba la clase de carácter más admirado por los chinos, el carácter que yace y se inclina ante las tormentas de la vida pero no se rompe: es hermoso pero también fuerte."

[867] CHIANG Yee, op. cit. p. 99:" Usted encontrará el mismo proceso de trabajo en la creación de nuestros poemas; ellos son en su mayoría muy cortos en comparación con la práctica occidental; cuatro vívidas líneas u ocho, cada carácter vital para el efecto final, y este efecto no es una descripción detallada sino una repentina y viva impresión reflejada en la receptiva mente poética. Cada vez más uno se da cuenta que no hay una división estricta entre poemas de la naturaleza y pinturas de la naturaleza en China."

[868] Ibíd. págs. 102 y 103: "Entonces la poesía y la pintura parecen tener una especie de neutralización la una sobre la otra; al escribir poemas usamos la observación del artista; al pintar un paisaje traducimos los términos del poeta en color y figura y nos adherimos a este sentimiento."

de una hacia la otra, y viceversa: "But gradually, as landscape rose to the place of honour in the T'ang and Sung periods, poetry also chose natural scenes, with some personal or general significance beyond the simple description, as their main subject. The setting sun, the weeping willow might betoken parting and grief in the same way as a painting; or the description of a range of towering mountains might connote the poet's loss of identity in the universal spirit of Nature, just as clearly as an impressive painting."[869]

Northorp aumenta nuestro conocimiento de esta síntesis del lenguaje simbólico en los cuerpos estéticos de la pintura y del arte poético, al llevarla hacia la raíz idiomática del chino: "Even the written texts of prose writers and poets use a symbolism which is fundamentally merely miniature painting. Each character is literally painted with a brush, used in constructing the individual Chinese characters of the entire Chinese language, is the first thing which any Chinese painter of landscapes or of any other visual aesthetic materials must acquire."[870]

La poesía china tiene una ligazón con el arte y con la pintura muy especial por su propio carácter ideográfico. Además, posee el *plus* de construir de forma inmediata desde el primer vistazo el elemento que describe; es leída, al igual que una pintura de formato horizontal, desenrollando lentamente el papel y obteniendo una cualidad temporal similar a la

[869] CHIANG Yee, op. cit. p. 92: "Pero gradualmente, conforme el paisaje alcanzó el lugar de honor en los periodos Tang y Song, la poesía también eligió los escenarios naturales con algún significado personal o general más allá de la simple descripción, como su tema principal. El sol poniente, el sauce llorón, podían denotar la despedida y la pena en el mismo sentido que una pintura; o la descripción de una hilera de montañas elevadas podía connotar la pérdida de identidad del poeta en el espíritu universal de la naturaleza, tan claramente como una impresionante pintura.

[870] NORTHORP F. S. C., *The Meeting of East and West. An inquiry concerning world understanding.* Macmillan Publishing Co., Inc. New York 1974, 5º ed., 1ª: Collier Books 1966, p.317: "Aún los textos escritos en prosa de escritores y poetas, emplean un simbolismo que es fundamentalmente una simple pintura en miniatura. Cada carácter es literalmente pintado con un pincel, utilizado para construir los caracteres chinos individuales del lenguaje chino al completo, es la primera cosa que cualquier pintor chino de paisajes o de cualquier otro material estético visual, debe adquirir.

de la pintura: “La superioridad de la poesía verbal, en cuanto arte, reside en su recurso a la realidad fundamental del *tiempo*. La poesía china tiene la inigualable ventaja de combinar ambos elementos. Habla, a la vez, con la vivacidad de la pintura y con la movilidad de los sonidos. En cierto sentido, es más objetiva que ambos, más dramática. Leyendo chino no parece que estemos haciendo malabarismos con fichas mentales, sino que vemos las *cosas* llevando a cabo su propio destino.”[871]

La unión pintura-poesía no sólo se revela en su magnitud temporal, también le afecta el juego espacial que comparte con la pintura. Por estar con frecuencia inscritas en el mismo lugar, y por el propio carácter artístico de la escritura china, su ubicación dentro del formato es parte del efecto final:

> En general, por su propia naturaleza, toda poesía se expresa de manera sucesiva, se desarrolla en el *tiempo*. La poesía china, en cambio, se afana en disponer las palabras en el *espacio*. Mantener que el poema se convierte, de alguna manera, en el arte del espacio, por el simple hecho de ser caligrafiado y porque, bajo esta forma caligráfica, puede verse expuesto u ofrecido a la contemplación, como una pintura, es quedarse en la superficie del fenómeno. [...] De forma más general y esencial, el poema entero consigue, en realidad, convertirse en una pura yuxtaposición de imágenes.[872]

Artistas y calígrafos en China persiguen las mismas metas estéticas, los mismos principios, y con los mismos medios.[873] Esta es una causa más para comprender la razón de la gran unión entre poesía, caligrafía, y pintura. Y continúa Yee explicando un aspecto muy importante de las dos artes, que es la presencia de energía, de vida, en el trabajo del artista: “In painting, too, the design is constructed from the same living strokes in order to create the

[871] FENOLLOSA Ernest F. y POUND Ezra, op. cit. p. 34.
[872] “El taoísmo chino”, op. cit. p. 134.
[873] Para más información ver CHIANG Yee, *Chinese Calligraphy...* op. cit. p. de 206 a 213.

simplified object conceived in the mind of the painter. In calligraphy or painting no «dead» stroke should be allowed to exist, not even the smallest superfluous dot. It is not surprising that a good painting is often the work of a well-trained calligrapher."[874]

Aunque se ha hecho alusión otras veces a las consecuencias sociales de la mistificación del pintor y de su obra, se va a insistir un poco más en este aspecto, pero derivado del empleo de la poesía. En China, la belleza de la poesía o de un poema caligrafiado, su expresión, no eran las únicas causas por la que era objeto de tanto elogio. Además de los factores espirituales congregados en torno suyo, estaba la identificación temprana de la caligrafía como un arte de las élites cultas chinas:

> Pero existe, además, otro elemento paralelo para la consideración de ambas artes como hermanas, y es el igual valor atribuido desde tiempos muy tempranos a la pintura y a la poesía como actividades dignas de las personas nobles. En este caso no nos referimos ya a la reflexión teórica sobre la relación entre ambas artes sino a la consideración social que ambas tenían. En Occidente no se atribuye a los pintores igual categoría que a los poetas hasta bien entrado el Renacimiento. En China, por el contrario, se estableció esta uniformidad en tiempos muy tempranos, y ello fundamentó la unidad de ambas artes. La influencia taoísta, su práctica por parte de los monjes y la adjudicación de significación moral a su ejercicio convirtió a la pintura en una disciplina necesaria para quien tuviera pretensiones de cultura. Desde finales de la d. Sung [Song] el arte chino se formó en los parámetros establecidos por los artistas letrados, particular especie consistente en una síntesis de hombre de estado, escritor, calígrafo y pintor. Estos personajes fueron, además, quienes escribieron la teoría del arte china, con especial énfasis en los temas de simbolismo moral, la pintura con tinta o con colores muy tenues y la práctica de escribir poemas o comentarios en las pinturas.[875]

[874] CHIANG Yee, *Chinese Calligraphy...* op. cit. p. 207 y 208: "Al pintar, el dibujo también es construido con las mismas vívidas pinceladas para crear el objeto simplificado, concebido en la mente del pintor. En caligrafía o pintura no debería permitirse existir ninguna pincelada «muerta», ni siquiera la más pequeña y superflua mancha. No es sorprendente que una buena pintura es a menudo el trabajo de un calígrafo bien entrenado."
[875] OCAMPO Estela, op. cit. p. 83.

La caligrafía, y la poesía que brota de ella, fueron desde siempre consideradas en China como una habilidad del hombre superior, que establece un vínculo directo entre su autor y quien lee la obra escrita, más allá del mero símbolo pues su alto contenido gráfico y la pluralidad y capacidad de sugestión, le otorga una dimensión inusitada.

Como si de un sistema grafológico a gran escala se tratara, la caligrafía china ofrece una grama de sutilezas en sus estilos, grosores, flujos y ritmos cambiantes, que le dan una belleza sin igual, y la convierten en el medio perfecto para esgrimir personalísimos poemas acompañando las más famosas pinturas. Y es más, la caligrafía es considerada por muchos como la más alta de las "cuatro ocupaciones nobles" chinas (caligrafía, música, pintura, y mayong):

> En China, el ejercicio de la caligrafía estaba estrechamente ligado al ideal del erudito distinguido, a saber, un alto funcionario que ocupaba un cargo en un lugar tranquilo y a ser posible pintoresco del imperio. Sus obligaciones le permitían encontrar siempre el tiempo necesario para formar parte de círculos poéticos y participar en conversaciones filosóficas. También tenía tiempo para dedicarse a la vida contemplativa de su entorno y de los ciclos estacionales. Daba gran importancia al hecho de disponer de un buen equipamiento de objetos de escritorio y los seleccionaba con la esperanza de que estimularían su creatividad o que elevarían su espíritu a una esfera que daría alas a su inspiración.[876]

Se han mencionado tres artes de categoría colosal: caligrafía, poesía, pintura; es evidente que la excelente amalgama de los tres tesoros artísticos chinos en una sola obra es el culmen de la categoría artística. Las llamadas *Tres Perfecciones*[877], es decir, la caligrafía,

[876] FAHR-BECKER Gabriele (ed.), op. cit. p. 257.
[877] Para más información acudir a: AYSCOUGH F., *The Connection between Chinese Calligraphy, Poetry and Painting*, London 1931.

la pintura, y la poesía, tiene un origen de leyenda: se dice que el emperador recibió de manos del polifacético Zheng Qian (muerto en 764, poeta, pintor y calígrafo, amigo de Du Fu y Li Bo) una obra que impresionó tanto al monarca, que escribió sobre ella las palabras *Zheng Qian san jue,* traducidas como "Las tres perfecciones de Zheng Qian". De esta escena arranca la profunda convicción de que las tres artes son el trío cultural más excelso, del chino instruido. Flores añade otras matizaciones sobre las tres artes:

> La escritura ideográfica determinará un vínculo indisoluble entre caligrafía, pintura y mito. Su interrelación crea una red de significados muy compleja. Los tres órdenes obedecen a un proceso semejante de simbolización: la tarea de desentrañar el lenguaje de uno de ellos implica referirse a los alzos que los unen. Quedan de manifiesto de este modo los vasos comunicantes de estos tres órdenes dentro de un pensamiento estético general. Poesía-caligrafía-pintura forman parte de una misma dimensión espiritual para el artista que se dedica a su ejercicio.[878]

EUROPA

En Europa, las circunstancias generan una reacción entre los artistas similar a la china, en su tentativa de equilibrar la balanza entre pintura y poesía, como cuando Su Dongpo decía *que la poesía es un cuadro sin formas, y que una pintura es un poema con formas*[879]. A muchos les será familiar la sentencia occidental *ut pictura poesis*, que significa "la poesía como la pintura", veamos de dónde surge:

[878] FLORES Miguel Angel (selección), op. cit. p. 11.

[879] Vamos a refrescar brevemente la memoria del lector; un poco atrás se citaron estas frases procedentes de artistas Song o de críticos del arte chino sobre pintura y poesía: *Cuando aprecio un poema de Wang Wei encuentro en él una pintura, cuando contemplo una pintura de Wang Wei encuentro en ella un poema; los poemas de Tu Fu son pinturas sin formas, las pinturas de Han Kan son poemas mudos; Los antiguos han dicho que la poesía es un cuadro sin formas, y que una pintura es un poema con formas.* La pintura: *poema mudo*, *poema visible,* y la poesía: *pintura sonora, pintura invisible:* "Painting was often called «silent poetry», *Wushengshi*.

> Esta conversión de las fórmulas de la poética y de la retórica antiguas en teoría del arte daba bases sólidas a la analogía *ut pictura poesis*, y hacía de ello el principio general de cualquier reflexión sobre el arte. Esta máxima intervendrá en innumerables epigramas. Procede de Horacio (*Ars Poetica*, 7, 316). Plutarco (*De gloria atheniensium*, 3) declara *pictura, poema tacitum*, apoyándose en Simónidas. La misma máxima la desarrolla y aplica el autor anónimo (desde hace mucho tiempo considerado Plutarco) del trabajo griego *Sobre la vida y poesía de Homero*, en la descripción del escudo de Aquiles. A mediados del siglo XV reaparece en B. Fazio, en Alberti (*De re aed.*, VII, 10), es citada por Leonardo, Gaurico y, más tarde, por Lomazzo. Concierne ante todo a la composición: lo que es común a las dos artes es el poder de representar las «acciones» humanas y, así pues, las «pasiones» y, en consecuencia, el poder de actuar sobre éstas; la descripción de un cuadro se convierte en una especie de verificación literaria de su buena organización.[880]

Chastel ha hecho una inflexión de la teoría *ut pictura poesis* en un momento muy relevante del arte: el Renacimiento. De nuevo, es en este periodo cuando se desarrolla un aspecto crucial para la pintura y para la teoría del arte. Ocampo también aporta su visión sobre este asunto, que tanta coletilla traerá:

> En Occidente, por el contrario, arrancando de la frase de Simónides de que la pintura es poesía muda y la poesía una pintura parlante, citada por Plutarco, y deteniéndose en el verso de Horacio «Ut pictura poesis», la teoría humanística renacentista forzó las similitudes entre ambas artes, constriñéndolas en la mayoría de los casos a reglas exteriores a sus medios propios de creación, parentesco al que La Fontaine y, más estructurada y sólidamente, Lessing pusieron fin. La unidad entre poesía y pintura en la teoría humanística occidental nació de una sentencia de la antigüedad clásica exagerada con posterioridad sobre la base de citas exiguas. Pero lejos de consolidarse con la práctica se convirtió cada vez más agudamente en un corsé del que el s. XVIII se liberó para siempre. [...] Entre mediados del s. XVI y el s. XVIII los tratados sobre arte y literatura subrayaban la identidad de naturaleza, contenido y finalidad de ambas artes, basándose en dos obras clásicas, la *Poética* de Aristóteles y el *Ars poetica* de Horacio, que apuntaban tímidamente comparaciones entre pintura y poesía, esclarecedoras en su contexto

[880] CHASTEL André, op. cit. p. 117. La farse exacta del *Ars Poetica* que menciona *ut pictura poesis* es: "La poesía es como la pintura. Habrá la que te atraerá más si estás muy cerca, y la que lo hará si estás más lejos."

> pero extrapoladas por los críticos renacentistas en su intento de conseguir para la pintura los lauros seculares de la poesía.[881]

Al tratarse de una mixtura forzada, llegaría tarde o temprano el momento de ruptura, puesto que no se podían aplicar con equidad los mismos parámetros a dos expresiones que poseen importantes diferencias:

> Y al buscar la doctrina que estas analogías clásicas parecían implicar y no encontrarla por ninguna parte desarrollada en la antigüedad, los críticos no se limitaron a tomar de la *Poética* y el *Ars Poetica* estos pasajes, a fin de cuentas pocos en número, en que se comparan poesía y pintura: lo importante es que no dudaron en utilizar, como cimiento de su propia teoría muchos conceptos básicos de los dos tratados clásicos, forzando su aplicación, de un modo más o menos drástico, al arte de la pintura, para el que no fueron pensados. En tales condiciones era inevitable que la teoría de la pintura resultante tuviera mucho de pedante y absurdo, cuando no de totalmente falso, pues al imponer a la pintura lo que no era sino una teoría poética remodelada, los entusiasmados críticos no se pararon a preguntarse si un arte que utilizaba un medio de expresión distinto podía someterse razonablemente a una estética prestada.[882]

Y en este momento vamos a reflexionar con más calma sobre la imposición de esta teoría en el Renacimiento. Es claro que en buena medida la insistencia en forzar el parentesco poesía – pintura se debe probablemente a la instigadora contienda que tenían pintores destacados de entonces con las artes liberales. Leonardo fue de los primeros en exhortar categóricamente a la sociedad a nivelar la pintura dentro de este grupo minoritario de artes excelsas, y también se ha mencionado a Lomazzo: “Durante el Renacimiento se convirtió en un tópico la afinidad entre poesía y pintura. A menudo, se las llamó las artes hermanas, y a finales del siglo XVI, incluso Lomazzo insistía en que habían nacido a la vez.

[881] OCAMPO Estela, op. cit. págs. 85 y 86.
[882] Palabra de Lee (LEE, Rensselaer W, *Ut pictura poiesis. La teoría humanística de la pintura.* Madrid. Cátedra. 1982) citadas por Ocampo en OCAMPO Estela, op. cit. p. 19.

En la literatura veneciana del arte compuesta hacia la mitad del siglo XVI, la naturaleza común de la poesía y la pintura encuentra su expresión en gran variedad de metáforas. Siempre que un poeta destaca por la vivacidad de su imaginería y por el poderoso atractivo que ejerce sobre los sentidos de sus lectores, se dice que es un pintor."[883]

Volviendo a Leonardo, su famoso *Tratado* contiene una sección dedicada a la comparación entre pintura y poesía, donde se rodea de justificaciones de toda clase -para cimentar la altivez artística de la pintura-, enlazadas con la idea de superioridad intelectual y creativa de la pintura; hasta ataca de todas las formas posibles a la poética para rebajar su importancia y, suplantarla si es posible, en ciertos aspectos por la pintura. De este peculiar contexto, y del escrito leonardesco, nos dice Ocampo:

> La cuestión de la relación entre pintura y poesía estaba, como también lo había estado en China varios siglos antes, atravesada por el problema de la situación social del pintor. En la antigüedad clásica, en función de la distinción entre trabajo manual e intelectual, el poeta era considerado superior al pintor porque su arte no poseía materialidad y estaba alejado de la artesanía. El Renacimiento heredó esta concepción que convertía a los literatos en artistas socialmente mejor considerados que los pintores. Testimonio de esta confrontación, y elemento de peso en ella, es el *parangón* (*paragone*) (género literario que comparaba diferentes artes, muy empleado en el Renacimiento italiano) entre pintura y poesía que realiza Leonardo da Vinci en su *Tratado de la Pintura*. Conseguir la dignidad intelectual de la pintura, alejarla de la artesanía y la materialidad subrayando que es «cosa mentale» homologaba, por emboquillada, a poetas y pintores. Leonardo hace una defensa gremial encendida, que no se detiene ni siquiera ante la cuestión de las retribuciones que por su trabajo reciben poetas y pintores, siempre oculta bajo la ficción de la gratuidad de la práctica poética.[884]

[883] BARASCH Moshe, op. cit. p. 140.
[884] OCAMPO Estela, op. cit. p. 87.

Para complementar esta información glosemos algunas de las más atractivas frases de Leonardo en su *Tratado de pintura*[885]*:* "¿Qué poeta, o amante, podría presentarte con palabras la verdadera imagen de tu capricho con tan gran fidelidad como el pintor? ¿Qué poeta podría mostrarte los ríos, los bosques, los valles y campiñas, escenario de tus pasados deleites, con mayor verdad que el pintor? Y si tú me dices que la pintura es de por sí muda poesía, la cual no puede hacer hablar a aquello que representa, ¿acaso no se encuentras tu libro en condición peor?"[886] "Si tú llamas a la pintura poesía muda, el pintor podrá decir que la poesía es pintura ciega."[887] "La pintura conmueve con mayor presteza a los sentidos que la poesía [...]"[888].

A pesar de las intentonas de Leonardo por la inserción de la pintura en las artes liberales, tal objetivo no fue alcanzado hasta mucho más tarde, como vimos en el apartado **2.1.1.** de esta tesis. No obstante, sí se logró, pausadamente, una superación de los tabúes del artesano, una reconsideración de la creatividad y del individualismo del artista, hasta obtener al final la codiciada ubicación del *arte de pintar* dentro del círculo liberal. A la par, la teoría equilibrista de *ut pictura poesis* perdería fuerza hasta ser rebatida en detalle por Lessing, del que hablaremos en breve.

Hay que ser comprensivo con la postura de los artistas renacentistas del pasado en relación a esta ambigua fusión de las artes, porque ya sabemos que toda esta lucha reivindicativa tiene una poderosa razón de ser: la necesidad del pintor europeo de ser admitido no como un mero artesano que labora con las manos, sino como un artista de

[885] El discurso que Leonardo hace en detrimento de la poesía en su *Tratado de la Pintura*, para así lograr elevar la pintura sobre la anterior, se puede leer al completo en, DA VINCI Leonardo, op. cit. págs. 46 a 66.
[886] DA VINCI Leonardo, op. cit. p. 49.
[887] Ibíd. p. 51.
[888] Ibid. p. 61.

categoría superior cuyas creaciones debían formar parte de las artes no serviles. Se trata de una querella que tiene enconadas manifestaciones, y que acarreó dolor de cabeza a más de un gran artista, durante y tras el Renacimiento.

Esta carestía de reconocimiento impelía al pintor a defenderse por todos los medios posibles; su custodia de la pintura, no sólo respondía a la certeza del nivel de la misma, sino también a la pesquisa de los parabienes económicos y de las mejoras sociales que traería adjunta la superación de la pintura como arte servil. Artistas que crean obras de carácter liberal (poesía, música, etc) pueden, por ejemplo, tener acceso a títulos nobiliarios.[889]

No dudo de que un nutrido grupo de críticos y artistas estaría harto convencido de la justa ubicación de la pintura, dentro de las artes liberales, si bien no podemos evitar hacer un guiño hacia el aspecto más realista y práctico de la situación planteada, que curiosamente también se presenta en sus homólogos chinos, como se puede ver en el capítulo **2.1.1**. Las necesidades humanas son más o menos las mismas en todas partes.

El conocido crítico literario John Dryden (1631 – 1700) escribió *Parallel between Poetry and Painting*. Un poco más tarde, y tal y como avanzábamos, le corresponde a Gotthold Ephraim Lessing (1729 –1781) en su obra *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766, *Laocoonte, o Sobre los límites de la pintura y de la poesía)* el papel de mediador en esta situación, quien pone en su lugar a la pintura y a la poesía tras siglos de artificio: “Este afirmaba que estas artes eran de un carácter diverso. Especificando, la pintura era un arte espacial, y la poesía uno temporal; la pintura no podía representar,

[889] Recuérdese la lucha de Velázquez por obtener la *Cruz de Santiago*, la máxima orden que se otorgaba en la España del XVII por servicios de excepcional calibre a la monarquía. Para poder hacerse con ella, Velázquez niega, en el juicio previo al permiso de otorgamiento de la orden, que sea pintor; defiende sus actividades vinculadas a la vida cortesana, habla de su amistad con el rey, y hasta consigue que otros pintores amigos suyos testifiquen igualmente que no trabaja con las manos.

como hacía la poesía, un curso de acontecimientos –podía presentar sólo escenas aisladas. Los intentos de aproximar ambas artes eran, por tanto, erróneos, como también lo fue presentar la pintura como el modelo de la poesía, y la poesía como el modelo de la pintura"[890]. Lo que finalmente viene a decir Lessing, es que pintura y poesía son diferentes:

> La autonomía del arte no se extiende sólo frente a otras actividades o funciones, afecta también al interior de las artes y tiene su más clara manifestación en la crisis del *ut pictura poesis*. El tópico horaciano, eje fundamental de la teoría humanista del arte y la literatura, había venido amparando una concepción según la cual la pintura era como la poesía. Ahora, la crítica de Lessing ponía de relieve que el lenguaje de la poesía y el de la pintura no sólo eran distintos sino por completo contrapuestos. [...] Ya no se trataba de dilucidar si las imágenes pictóricas representaban mejor o no la realidad que la palabra poética, o si ésta era más noble que aquélla en cuanto que afectaba a la mente y no dependía de la manualidad. Ahora lo que se afirmaba es que las imágenes representaban, de acuerdo con su propia naturaleza lingüística, aspectos que las palabras, de acuerdo también con su específica naturaleza lingüística, no podían aprehender: la pintura no era como la poesía.[891]

Si bien el Romanticismo asiste a la ruptura entre poesía y pintura tras la publicación del *Laooconte* de Lessing, su contenido no implica una separación de facto entre las dos artes –puesto que jamás estuvieron unidas mas que por la teoría-, sino una *reubicación* de los cánones, antes comunes, desde los que se enjuiciaba la categoría de una pintura y de una poesía.

Es evidente que tales parámetros no podían ser los mismos, por muy bienintencionadas que hubieran sido las antiguas teorías que lo dispusieron de tal manera, enfocadas siempre a confraternizar a la pintura con las otras artes liberales para así superar

[890] TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. p. 148.
[891] BOZAL Valeriano: "Orígenes de la estética moderna", en: BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de las ideas,* op. cit. págs. 28 y 29.

los escollos sociales que el trabajo físico derivado de la actividad pictórica generaba entre las clases sociales altas. Sin embargo, en el proceso de transformación, la pintura sale enriquecida por su capacidad de trabajar en base a signos naturales, es decir, a partir de la pura naturaleza de las cosas, que representa mediante forma y color, e incluso con mayor rapidez y menos artificiosidad que la poesía. Luna indica que: "Las comparaciones entre pintura y poesía, en múltiples ocasiones falsas o forzadas, donde mejor pueden establecerse de modo absolutamente verosímil es en la isla [Gran Bretaña] y precisamente en estos años [Romanticismo], en los que Wordsworth y Byron publicaron sus obras más reputadas. El culto a la naturaleza que inspira la poesía del primero se aprecia paralelamente en la producción de Turner; y cuando ésta se convierte al romanticismo más audaz del segundo, es Constable quien toma el relevo en el mantenimiento del espíritu de Wordsworth."[892]

Este direccionamiento de la pintura no es un hecho baladí, pues apoya significativamente el aprecio de que va a ser objeto en adelante por el espectador, y genera nuevos ímpetus en los artistas románticos que tanto defienden lo individual, y la valía de su trabajo. Todavía se respira la presencia de lo poético inscrito en lo pictórico en algunos juicios de valor, como el de Constable hacia Cozens. En el Romanticismo la cualidad poética de la pintura pervivirá como uno más de sus compromisos estéticos, y por lo que de sublime contienen ambas artes. De Cozens nos comenta Hudson:

> The work of John Cozens is allied with the Romantic movement, a movement which was in many ways antagonistic to the Rococo, yet shared its opposition to Classical and «Augustan» conventions. Romanticism gave birth to the cult of the wild nature and solitude, a mysticism of pantheistic tendency such as had been prevalent in China in the great age of his landscape art, but had not hitherto emerged in Europe. John (and his father Alexander in his later work) first gave adequate expression in painting to the spirit

[892] *Summa Artis, Historia General del Arte, Pintura Británica (1500 – 1820),* a cargo de Juan J. Luna, tomo XXXIII, Espasa-Calpe, 3ª ed. Madrid 1996 (1ª ed. 1961), p. 614.

> represented in poetry by Collins and Wordsworth. «Cozens», said Constable, «is all poetry». He has indeed the greatest interpreter to the eye of the new feeling for landscape which was to enlarge the æsthetic sensibility of Europe.[893]

Siguiendo esta línea de pensamiento, Novalis se manifiesta repetidas veces a favor de la pintura bañándola de connotaciones o alusiones a la poesía; para Novalis, según Honour:

> [...] en su naturaleza esencial, la música, las artes visuales y la poesía forman una unidad, y de que la experiencia artística definitiva sería de tipo sinestésico: una *Gesamtkunstwerk* u «obra de arte total» wagneriana, en las que las potencialidades expresivas de cada arte se combinarían y fundirían. En su naturaleza esencialmente relativa, no absoluta, es éste uno de los conceptos más importantes y más profundamente románticos de la época. Se tenía la sensación de que el verdadero artista nunca era sólo poeta, o pintor, o músico, sino una combinación de todos ellos; el arte verdadero no es nunca puro: la música se halla latente en la poesía, la poesía en la pintura, y cada una de ellas ha de ser percibida y experimentada en la otra.[894]

Esto no es mas que la repetición de los cánones estéticos chinos según los cuales el artista es en potencia y esencia un poeta, un calígrafo, o un músico, idea que está expresada en un buen puñado de opiniones de la antigüedad y de las que hemos dado cumplidos ejemplos al hablar del artista taoísta o del *wenren*. He aquí una frase reveladora de Novalis:

---

[893] HUDSON G. F., op. cit. p. 287: "La obra de John Cozens está adscrita al movimiento romántico, un movimiento que fue en muchos sentidos antagonista del rococó, y que sin embargo compartió su oposición a las convenciones clásicas y "augustas". El Romanticismo dio lugar al culto de la naturaleza salvaje y en soledad, un misticismo de tendencia panteísta como el que había sido preeminente en China en la gran época del arte paisajista, pero que no había emergido en Europa. John (y su padre Alexander en su obra tardía) fue el primero en dar expresión adecuada en la pintura al espíritu representado en poesía por Collins y Wordsworth. «Cozens», dijo Constable, «es todo poesía». En efecto, fue el más grande intérprete desde la óptica del nuevo sentimiento hacia el paisaje el cual iba a ampliar la sensibilidad estética de Europa."

[894] HONOUR Hugh, op. cit. p. 123.

"[...] en lo lejano todo se convierte en poesía: montañas lejanas, personas lejanas, sucesos lejanos. Todo se convierte en romántico."[895]

Algunos pintores románticos experimentaron con la poesía, como por ejemplo el artista estadounidense (nacido en Inglaterra) Thomas Cole[896] De hecho, sus pinturas han sido consideradas por los expertos como sermones pictóricos, donde la carga espiritual y religiosa es bastante fuerte, al igual que la intención de dotar de un cierto aire poético a los parajes representados. Veremos más concomitancias entre pintura y poesía en ejemplos determinados más tarde.

2.2.3. LA DIMENSIÓN ESPIRITUAL Y MORAL

No es casual la unión o interrelación entre poetas y pintores taoístas. Muchas veces la obra de un gran artista taoísta es comentada o contiene un poema atribuido a un poeta taoísta, o practicante del budismo *chan*[897]. La amistad entre artistas, el trato mutuo, la admiración, la fama, son algunos de los móviles tras esta maravillosa unión artística presente en tantísimas obras pictóricas de la antigua China.

Por la estrecha cercanía entre las vivencias de poetas y artistas taoístas, y dado que tanto poesía como pintura son dos expresiones artísticas de gran fuerza comunicadora y ambas poseen la capacidad de sugerir la una a la otra nuevas obras, es habitual encontrar referencias escritas a este consorcio artístico.

---

[895] Citado por Arnaldo en ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 27.

[896] Estos versos son suyos: *O may the voice of music that so chime/ With the wild mountain breeze and rippling lake/Ne'er wake the soul but to a keener sense/ Of nature's beauties.*

[897] Se puede encontrar un buen estudio de este tema pero abarcando diferentes momentos históricos del arte chino en: AAVV, *Word & Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting,* Alfreda Murck y Wen C. Fong editors, The Metropolitan Museum of Art, New York, y Princeton University Press, 1991.

También hay que tomar en cuenta que tanto la pintura como la poesía ostentaban una faceta moral, una misión frente a la sociedad a la que se pretendía ayudar a través del enaltecimiento de lo natural, reflejado en el arte, y que Fong ha expuesto así: "Yet Chinese literature, calligraphy, and painting –the last being by far the youngest of the three- not only had a single, uninterrupted history, but also developed with a tradition of a strong moral ethos, a sense of spiritual purpose and commitment that still allowed for freedom and diversity."[898]

Una vez aceptado el nexo entre el alma del artista y la expresión de sus sentimientos vía pintura o poesía, se cayó en una serie de asuntos fijos que se creían propios de alma del individuo creador, y se instauraron de manera perenne en el mundo del arte. Fong nos ofrece un detallado panorama de la expresión poética en la antigua china, donde apreciamos los aspectos genéricos de ésta, su temática, y sus raíces confucianas. La moral, lo metafísico, o lo espiritual, planearon siempre detrás de la pintura y de la poesía en oriente, debido a la importancia de repercutir en el ánimo del lector y de comunicar:

> As intimate revelations of their private thoughts and feelings, the artist's poems –many of them inscribed on their paintings- deal largely with themes of loneliness, depression, or downright misery. To judge by their verses it would appear that most Chinese artists had lived in sad times or painted their best works in melancholy moods. Both perhaps were true, but the frequency of these topics also reflects the strong Chinese tradition of using art to «speak one's mind» (*yen-chih*; speak one's intent). This tradition reflects the Confucian belief in the power of the word, as embodied in the argument contained in the classic *Spring and Autumn Annals* (*Ch'un-ch'iu):* a scholar may right a wrong and «execute» the wrongdoer with words. In their quest for self-expression, scholar-artists of the fourteenth century and later

[898] FONG Wen C., et alt, op. cit. p. 2: "Sin embargo, la literatura, caligrafía y pintura china –la última siendo con mucho la más joven de las tres- no sólo tenían una historia individual e ininterrumpida, sino que también se desarrollaron con una tradición de fuerte carácter moral, un sentido del fin espiritual y del compromiso que todavía tiene en cuenta la libertad y la diversidad."

> learned to blend pictorial, calligraphic, and poetic images in single works of art.[899]

Si en oriente la poesía iba a estar empapada de sentido trascendental, no iba a ser menos en el caso occidental. Los poetas y pintores europeos del Romanticismo, buscaron en las palabras escritas las mismas funciones que ostentaba la pintura de paisaje. Un poema sobre la naturaleza era mucho más que una simple reflexión leída en voz alta sobre las cumbres y los bosques: era un intento de conseguir alcanzar estados de exaltación superiores, de captación de lo sublime a través de la realidad encapsulada en verso.

La palpable preocupación de los artistas románticos por ir más allá de las apariencias y buscar verdades únicas y superiores en el paisaje, de unirse con lo universal, también se respira en los poemas de este periodo. El poeta es igualmente visto como una especie de sacerdote; como lo expresara Novalis: "Poeta y sacerdote eran uno al principio, y sólo en tiempos posteriores se separaron. Pero el verdadero poeta es siempre sacerdote, del mismo modo que el verdadero sacerdote ha permanecido siempre poeta. ¿Y no debería el futuro hacer renacer la antigua condición?"[900] Si para Novalis *el hombre auténticamente moral es poeta*[901]*,* y *por medio de la poesía surgen la mayor simpatía y la coactividad más intensa, la*

[899] FONG Wen C., et alt, op. cit. p. 6: "Como revelaciones íntimas de sus pensamientos y sentimientos privados, los poemas del artista –muchos de los cuales están inscritos en sus pinturas- se ocupan en gran parte de temas de soledad, depresión, o manifiesta miseria. A juzgar por sus versos pareciera que la mayoría de los artistas chinos habían vivido en tiempos tristes o pintaban sus mejores obras en estados melancólicos. Quizás ambos eran reales, pero la frecuencia de estos temas también refleja la fuerte tradición china de utilizar el arte para «hablar a la propia mente» (*renji*, hablando de las intenciones de uno). Esta tradición refleja la creencia confuciana en el poder de la palabra, personificada en el argumento contenido en el clásico *Los Anales de Primavera y Otoño* (*Chunqiu*): un letrado puede enderezar un mal y «ejecutar» al delincuente con palabras. En su búsqueda por la auto expresión, los artistas letrados del siglo XIV y más tarde, aprendieron a combinar imágenes pictóricas, caligráficas y poéticas en una única obra de arte." Para una mayor información sobre la relación entre caligrafía y pintura china, como reflejo de un mismo autor, ver: VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. págs. 192 a 197.
[900] ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 51.
[901] Ibíd. p. 108.

comunidad íntima de lo finito y lo infinito,[902] poco más de puede añadir a esta visión exaltada de la poesía.

La cualidad poética de la pintura romántica, que destaca especialmente en los comentarios de autores puntuales, se ejemplifica muy bien en las palabras de Carus, de las que emana un claro aire de espiritualidad: "[...] siento que una vibración verdaderamente poética es una elevación de todo el ser humano que reclama la totalidad de las fuerzas del alma [...] sólo llego a experimentar el completo y auténtico placer poético cuando se aúnan ante una obra de arte las vivas exigencias de mi sensibilidad con la clara comprensión de su perfección interna, y con la percepción de un propósito puro en el artista [...]"[903]

Otro autor romántico que deja una decisiva impronta con su teoría emanada de su obra *Defensa de la poesía* (1812), es Shelley. En ella,

> Shelley cambia sustancialmente este papel pasivo y limitado del artista [según las ideas platónicas] para elevarlo más allá de la categoría del filósofo, en tanto en cuanto con su arte puede llegar a fundirse con ese Ser, llamado por él «el Único», que estaba fuera del alcance humano para Platón. «Un poeta, escribe Shelley, participa de lo eterno, lo infinito y del Único». De ahí que su influencia sea, llegados a este punto, más que platónica, neoplatónica, pues está más cerca de Plotino al considerar que las cosas materiales, por ser emanación del Ser, también participan, aunque en menor grado que lo incorpóreo, de lo divino.[904]

[902] ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 136.
[903] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 63.
[904] RAQUEJO Tonia: "El romanticismo...", op. cit. p. 249.

Los poetas románticos destacaron entre otras particularidades por la fuerza con que afirmaron que los recuerdos de escenarios naturales en la niñez y en la juventud[905], supusieron una marcada huella en su carácter futuro, como se puede apreciar en esta poesía de Byron, extraída de su obra *Manfred*: En este poema se respira un aire de elevación, del hombre que se identifica y deleita ante el espectáculo de lo natural, goce propio de los espíritus elevados y sublimes:

> From my youth upwards
> My spirit walk'd not with the souls of men; […]
> My joy was in the Wilderness, to breathe
> The difficult air of the iced mountain's top,
> Where the birds dare not build, nor insect's wing
> Flit o'er the herbless granite; or to plunge
> Into the torrent, and to roll along
> On the swift whirl of the new breaking wave
> Or river-stream, or ocean, in their flow.
> In these my early strength exulted.[906]

2.2.4. UN CASO ESPECIAL DE SEMEJANZAS: WORDSWORTH

Vamos a dedicar un espacio propio al poeta más significativo de este periodo en función de esta investigación: William Wordsworth (1770 – 1850). Su nombre ha sido mencionado en numerosas ocasiones en las páginas anteriores, vinculado siempre al romanticismo y a la vivencia de la naturaleza. En este apartado constataremos su cercanía espiritual con el poeta o el pintor paisajista chino. Aunque el lenguaje del inglés, en

[905] En el caso de William Wordsworth, su interés deviene de muy atrás, desde que fue criado en una casa de campo tras la muerte de ambos progenitores, "Más tarde, en *El Preludio*, recordaba cómo estos paseos le habían alertado por primera vez de los encantos de la naturaleza y de las virtudes de los labradores y de los pastores." BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 560.

[906] "Desde los tiempos de mi juventud/ Mi espíritu no caminaba junto a las almas de los hombres; [...]/ Mi alegría estaba en la Soledad, para respirar/ El difícil aire del helado pico de la montaña,/ Donde los pájaros no se atreven a anidar, ni los insectos a volar/ Revolotear sobre el ralo granito; o zambullirse/ En el torrente, y cabalgar/ Sobre el rápido remolino de la nueva ola rompiente/ O río, u océano, en su curso./ En ellos mi temprana fortaleza se regocijaba."

comparación con aquél de los poetas chinos, emplee estructuras diferentes, la idea, el mensaje que subyace en la producción poética de este gran autor, destila la misma admiración reverente hacia el paisaje, hacia los elementos naturales; Wordsworth magnifica su capacidad para emocionarnos y elevar nuestro espíritu. Ahora bien, Wordsworth[907] no fue el primer escritor que concienció a la sociedad de las bondades de la naturaleza.

Las primeras poesías sobre naturaleza en Europa, de gran aceptación, fueron: *Invierno*, de Thomson (1726) y más adelante su obra *Las Estaciones* (1726 – 1730, que parece una colección de pinturas; de hecho, *Verano* parece poseer fuertes connotaciones hacia la obra pictórica de Claude Lorrain), y *Grongar Hill* de Dyer (1726). Estas poesías, tienen fuertes connotaciones con lo pintoresco, del que Wordsworth fuera, en sus inicios, un fiel seguidor. Este estilo fue por sus excesos objeto de crítica y hasta de burla; en él, las referencias plásticas a la melancolía (fortalezas derruidas, encinas retorcidas, etc.) llegaban a cansar.

Se ha mencionado un aspecto importante: las innegables conexiones entre la poesía decimonónica y la pintura de sus coetáneos dedicados al paisaje, que es fructífera y apasionante. Espíritus como el de Wordsworth, Coleridge (1772-1834), Höderlin (Friedrich Johann Christian 1770 – 1843), y tantos otros, trajeron a sus contemporáneos y a las sociedades venideras el encanto y la fuerza de la poesía romántica y con ella su pasión por la naturaleza, y paisajistas insignes como Constable y Turner no escaparon al impacto de tales producciones poéticas.

[907] Para las diferencias entre la poesía romántica inglesa de Wordsworth y Coleridge, frente a la de Shelley, Byron y Keats, ver: WORDSWORTH William y COLERIDGE Samuel Taylor, op. cit. p. 11.

Wordsworth es el poeta occidental del que se han hallado más referencias sobre su relación con los poetas chinos, por múltiples motivos. En la China taoísta, la naturaleza es reflejo de las virtudes humanas taoístas, a las que aspira el hombre, y de forma similar para Wordsworth la gente simple es la que posee los valores más auténticos. Su tendencia romántica a emplear la intuición como medio de conocimiento de la realidad, más que la fría erudición y la creación académica, lo emparientan también con la estética oriental, porque, "With Wordsworth there is a new element of intuition, discerning the philosophic structure which regulates the universe trough instinct rather than reason, and along with this there is an emphasis on the role of the individual."[908]

Wesling conoce muy bien la obra del famoso poeta, y dice de ella lo siguiente: "It is possible to illustrate Wordsworth's convictions by taking up other than moral topics –by discussing his use of landscape rather than his concept of nature- because to Wordsworth poems about ways of knowing objects and landscapes are also poems about how to live."[909] Lo moral es uno de los factores determinantes de su poesía, como en oriente. Pero lo que convierte a este creador en una figura de especial protagonismo en lo que respecta a nuestra investigación, es que estaba convencido que en el paisaje residía la más sublime de las visiones, y que a través de ella no sólo se podían expresar los sentimientos humanos y las bellezas sobrecogedoras de la naturaleza, sino que incluso se empleaba como medio de crítica social y de arenga moralista.

[908] ROSENTHAL Michael, op. cit. p. 74: "Con Wordsworth hay un nuevo elemento de intuición, que discierne la estructura filosófica que regula el universo a través del instinto más que de la razón, y acompañando a ésto hay un énfasis en el papel de lo individual."

[909] WESLING Donald, *Wordsworth and the adequacy of landscape*, Routledge & Kegan Paul ltd., 1ª ed. 1970, London, p. 9: "Es posible ilustrar las convicciones de Wordsworth con otros tópicos que son sean los morales –mediante la discusión de su uso del paisaje más que su concepto de la naturaleza- porque para Wordsworth los poemas acerca de las maneras de conocer los objetos y los paisajes son tambiém poemas sobre cómo vivir."

Además, el poeta está convencido de que la autenticidad de las formas de la naturaleza es la única vía para la creación y la imaginación; para que el lector se sienta bien instalado en el poema, Wordsworth escribe en primera persona, de manera que facilita la inserción de éste en el contenido poético. De Wordsworth añade Wesling: "Like his contemporaries Turner and Constable, Wordsworth aimed at the elimination of all conflicting imagery save that of landscape. Wild and semi-wild scenery became that body of images in which Nature as an ideal was represented. In effect, landscape was a strategic reduction of the idea of nature."[910]

Sullivan alude al poeta europeo en el contexto de la poesía china de paisaje, equiparando la habilidad de uno y de otros de trascender la imagen para alcanzar el significado profundo de las cosas: "Critics of poetry sometimes said that the poem should go «beyond the image», *hsiang-wai*, carrying the reader into realms of thought and feeling that are only hinted at in the poem itself. In the same way, the landscape painter carries us «beyond the image», on the wings of what Wordsworth in *The Prelude* called the «symbols of Eternity»."[911]

No falta quien emplea al poeta objeto de estudio para amplificar las diferencias entre oriente y occidente, por ejemplo, Fenollosa, quien asegura que: "Even in landscape poetry we ought to note the lateness as well as the thinness of the stream that began to flow with Wordsworth. The Wordsworths of China lived more than a thousand years ago, and the

[910] WESLING Donald, op. cit. p. 31: "Como sus contemporáneos Turner y Constable, Wordsworth aspiraba a la eliminación de toda imaginería conflictiva para salvar la del paisaje. El escenario salvaje y semi salvaje se convirtió en el cuerpo de imágenes en el que la naturaleza, como ideal, era representada. En efecto, el paisaje era una reducción estratégica de la idea de naturaleza."

[911] SULLIVAN Michael, *Symbols of eternity...* op. cit. p. 7: "Los críticos de poesía dicen a veces que el poema debería ir «más allá de la imagen», *xiangwai*, llevando al lector hasta las esferas de pensamiento y sentimiento que son sólo insinuadas en el poema en sí. De la misma manera, el pintor de paisajes nos lleva «más allá de la imagen», en las alas de lo que Wordsworth llamaba en *El Preludio,* los «símbolos de la Eternidad»."

idealistic «intimations» to which the English bard somewhat timidly gave a platonic form only hinted at, instead of unfolding a system."[912]

El mismo Sullivan ofrece divergencias importantes entre el artista chino y el occidental, que es conveniente mencionar porque también se refiere a Wordsworth dentro de su explicación:

> The educated Chinese painter was, unlike his European counterpart, never just a painter. He was something of a philosopher too; and being a philosopher, his vision did not fade with the passing of his youth, but strengthened and deepened as he grew older. The Chinese have little sympathy for immaturity, or for a romantic view that sees nature as a projection of the artist's own emotion. They would find incomprehensible Wordsworth's poignant «Wither is fled the visionary gleam?» […][913]

Pero nos vemos obligados a precisar que el comentario de Sullivan pasa por alto todo lo dicho anteriormente sobre el artista humanista del Renacimiento, y las sentencias referidas por románticos sobre poesía y pintura. Sin duda, no hubo un movimiento en occidente tan fuerte como en China a favor de la unión de las dos artes, pero sí se dio en alguna medida, y hubo un flujo importante de las teorías filosóficas en la obra de los artistas, desde el neoplatonismo hasta el Romanticismo y la noción de lo *sublime*, por mencionar las más destacadas. Son chinos algunos de los comentaristas que hablan favorablemente de Wordsworth: Chiang, es el más relevante; críticos occidentales de gran reconocimiento se

[912] FENOLLOSA Ernest F., op. cit. p. 6: "Aún en la poesía de paisaje tenemos que notar la tardanza así como la delgadez del río que comenzó a fluir con Wordsworth. Los Wordsworths de China vivieron hace más de mil años, y las «insinuaciones» idealistas a las que el bardo inglés de alguna manera dio tímidamente una forma platónica sólo insinuaban, en vez de revelar un sistema."

[913] SULLIVAN Michael, *Symbols of eternity… op. cit. págs.* 11 y 12: "El pintor chino educado nunca era, a diferencia de su contraparte europeo, un simple pintor. También tenía algo de filósofo; y siendo un filósofo, su visión no se apagaba con el paso de su juventud, sino que se fortalecía y profundizaba a medida que se hacía mayor. Los chinos tienen poca simpatía por la inmadurez, o por una visión romántica que ve la naturaleza como una proyección de las propias emociones del artista. Ellos hallarían incomprensible el conmovedor «¿A dónde ha huido el destello visionario?» de Wordsworth [...]"

han manifestado igualmente a favor de las semejanzas entre el espíritu poético de éste, con oriente, y a las pruebas siguientes me remito.

Para rebatir aún más lo antes expuesto por Fenollosa y Sullivan, aprovechamos una cita de Chiang Yee respecto a la poesía europea y a la China: "Your poet Wordsworth approached Nature in a spirit very similar to that of our own poets and artists; somewhere he has written: «…'Tis my faith that every flower/ Enjoys the air it breathes!» "[914] Fenollosa -que antes se pronunciara sobre las divergencias entre el poeta y los autores chinos-, expone sobre la misma frase que: "When Wordsworth declares, as his belief, that «every flower enjoys the air it breathes,» he humanizes nature a little in the direction of the Zen perception."[915]

Pero estos acercamientos entre Wordsworth y la poética china los notaremos mejor no sólo en la idea de fondo de ciertos poemas, que de seguro podríamos localizar en otros autores y en otras culturas, sino en el tema en sí, en la presentación de una naturaleza adorada a los ojos del hombre por su magnificencia y poderío, y que tiene un eco profundo en la pintura de su tiempo. El paralelismo, es sobre todo una convergencia espiritual en la vivencia de la naturaleza, y en el deseo de transmitir el mensaje elevado al lector. En Wordsworth se concentran buena parte de las características propias del artista chino que ama la naturaleza y que se vivifica en ella: está convencido de que primero hay que

[914] CHIANG Yee, *The Chinese Eye*... op. cit. p. 85: "Vuestro poeta Wordsworth se aproximaba a la naturaleza en un espíritu muy similar a aquel de nuestros propios poetas y artistas; en alguna parte ha escrito: «…Es mi fe que toda flor/ disfruta del aire que respira!»." Verso del poema: *Líneas escritas en la temprana primavera*, del que presentamos la estofa completa, extraída de, WORDSWORTH William y COLERIDGE Samuel Taylor, op. cit. p. 232 de *Baladas Líricas*: "Through primrose-tufts, in that sweet bower,/ The periwinkle trail'd its wreathes;/ And 'tis my faith that every flower/ Enjoys the air it breathes." (Traducción de los editores: p. 233: "A través de matas de prímulas, en aquélla dulce enramada,/ tejía la pervinca sus guirnaldas;/ y a fe mía que cada flor/ se deleita en el aire que respira.")

[915] FENOLLOSA Ernest F., op. cit. págs. 7: "Cuando Wordsworth declara, como era su creencia, que «cada flor disfruta el aire que respira», humaniza la naturaleza un poco en la dirección de la percepción Zen.

degustarla para después retransmitirla reposadamente, además, la poesía ha de ser espontánea y libre; la experiencia de lo natural es básica, y en ella no sólo reside el mejor de los maestros, sino que en el ser humano vemos reflejadas las virtudes que ésta ostenta. La poesía es un ejercicio de introspección y de comunicación simultánea, de fines grandilocuentes cuya acción no es mas que el filtro a través del cual el poeta insta a la emotividad del lector a movilizarse, con la intención de mejorar la dimensión moral y espiritual del individuo. La fuerza de los elementos, la belleza inagotable de la naturaleza, junto a la metáfora y al símbolo, dan amparo a las intenciones expresivas del poeta.

Comencemos por la explicación que nos da Noyes relativa a la visión que Wordsworth tenía de la naturaleza, en cuyas palabras late el eco de la idea de energía vital oriental o *qi*, no como una idea exactamente igual, sino sejemante en espíritu: "[...] Wordsworth had an undeviating faith in the spiritual reality of Nature. He believed that it is given to man in favoured moments to participate in this spiritual Power that permeates and activates all existence. At such times the landscape will open out a prospect of quiet, of solitude, or of space to soothe his being rather than excite it. The beautiful objects of Nature, impregnated with free, active power will strengthen his character, humanize his attitude towards man, and enable him «to see into the life of things». The divine light of Spirit will flow into him and give him insight into the spiritual governance of the universe. To this communion, in which all men are fitted to take profit and delight, the creative artists are best equipped to direct our attention […]"[916] Nótese el enorme parecido entre lo expuesto, y las

[916] NOYES Russell, op. cit. p. 251: "Wordsworth tenía una fe recia en la realidad espiritual de la Naturaleza. Él creía que, en momentos favorables, al hombre le es dado la participación en este Poder espiritual que penetra y activa toda existencia. En semejante momento, el paisaje despliega un panorama de quietud, de soledad, o de espacio para apaciguar su ser, más que para excitarlo. Los bellos objetos de la Naturaleza, impregnados de un poder libre y activo, fortalecerán su carácter, humanizarán su actitud hacia el hombre, y le permitirán «ver en la vida de las cosas». La divina luz del Espíritu fluirá en él y le dará penetración en el gobierno espiritual del universo. Para esta comunión, en la que todos los hombres están capacitados para sacar provecho y deleite, los artistas creativos son los mejor equipados para dirigir nuestra atención [...]"

nociones chinas de energía, de aprehensión en paz y quietud del todo y de la naturaleza, y de captación de la esencia de las cosas, así como en el papel del artista como mediador entre la naturaleza y la sociedad.

Continuamos con la importancia de lo moral y de lo espiritual, cuya presencia no se limita a los seres vivos, sino que se circunscribe a la órbita de todo lo que forma parte de la naturaleza, o como decía Noyes: "Wordsworth was ever ready to see spiritual truths mirrored in the face of Nature, to read sermons in stones. […] Wordsworth felt the presence of deity in «the light of setting suns» and often recovered symbols-translucent of the creator in the glowing clouds of sunset."[917] Las nubes, las montañas, los árboles, siempre le impresionaron vivamente, en especial los tejos, símbolos de una espiritualidad antigua y pagana, a los que dedica algún poema.[918] El poeta vive enamorado de la naturaleza -en la que halla el carácter ideal que todo ser humano debe perseguir[919]-, y no a causa la experiencia exaltada y aterrorizada de lo natural, sino a través de la visión admirativa, fervorosa, de quien se encuentra subyugado por el espectáculo más bello jamás forjado. Wordsworth lo expresaba así:

> To this knowledge which all men carry about with them, and to these sympathies in which without any other discipline than that of our daily life we are fitted to take delight, the Poet principally directs his attention. He considers man and as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting qualities of nature. And thus the Poet, prompted by this feeling of pleasure which accompanies him through the whole course of his studies, converses with general nature with affections akin to

[917] NOYES Russell, op. cit. p 225: "Wordsworth siempre estuvo listo para ver las verdades espirituales reflejadas en el rostro de la Naturaleza, y a leer sermones en las piedras. [...] Wordsworth sentía la presencia de la deidad en «la luz de los soles ponientes» y a menudo recuperaba símbolos translúcidos del creador en las nubes encendidas de la puesta de sol."

[918] Por ejemplo el que se lee en las págs. 231 y 232 de, NOYES Russell, op. cit.

[919] Nótese la carga moralista que adquiere la figura del *ermitaño* en Wordsworth, igual que en China, que puede descubrirse en el poema del *Anciano marinero en siete partes*, págs. 112 a 156 de WORDSWORTH William y COLERIDGE Samuel Taylor, op. cit., y en el primer extracto que se refiere más adelante de *Tintern Abbey*.

> those, which, through labour and length of time, the Man of Science has raised up in himself, by conversing with those particular parts of nature are the objects of his studies.[920]

Lo espiritual ha de ser aprehendido con un órgano que esté más allá de lo meramente fisiológico. Por eso, Wordsworth hace una defensa del *ojo interior*, que supera lo estrictamente real, la imagen física percibida, para internarse en la esencia de las cosas. Este *ojo interior* ya es mencionado en el siguiente poema (en negrita):

> I wandered lonely as a cloud
> That floats on high o'er vales and hills,
> When all at once I saw a crowd,
> A host, of golden daffodils;
> Beside the lake, beneath the trees,
> Fluttering and dancing in the breeze. […]
>
> For oft, when on my couch I lie
> In vacant or in pensive mood,
> They flash upon that **inward eye**
> Which is the bliss of solitude;
> And then my heart with pleasure fills,
> And dances with the daffodils.[921]

[920] WORDSWORTH William, *Prólogo a Baladas Líricas* (Preface to *Lyrical Ballads*, 1800, 1802), Dicho y hecho, ed. Bilingüe de Hiperión, Madrid 1999, p. 68 (traducción de los autores de la edición, p. 69): "El poeta dirige su atención, sobre todo, hacia este conocimiento que todos los seres humanos llevamos en nosotros y hacia estas afinidades que, sin más instrucción que la de nuestra vida diaria, estamos capacitados para disfrutar. Estudia al ser humano y a la naturaleza como esencialmente adaptados el uno para el otro, y al entendimiento humano como, de por sí, el espejo de las cualidades más hermosas y más interesantes de la naturaleza. Y así el poeta, impulsado por esta sensación de placer que le acompaña a lo largo de todos sus estudios, conversa con la naturaleza en general con un amor parecido al que el científico, después de un prolongado trabajo, experimenta en sí mismo conversando con esos elementos particulares de la naturaleza que son el objeto de su estudio." Dentro del Romanticismo, esta obra (*Prólogo*...) se considera como el primer manifiesto romántico de inicios del siglo XIX, en el que ya hay cambios sustanciosos respecto a las teorías del siglo antecedente.

[921] NOYES Russell, op. cit. p. 222: "Vagabundeaba solitario como una nube/ que flota en las alturas sobre valles y colinas,/ mientras que al mismo tiempo veía una multitud,/ una hueste de dorados narcisos;/ junto al lago, debajo de los árboles,/ revoloteando y bailando en la brisa. [...] / A menudo, cuando descanso en mi lecho/ en un estado vacío o meditabundo,/ cruzan por ese ojo interior/ que es la dicha de la soledad;/ y entonces mi corazón se llena de placer,/ y baila con los narcisos."

Quisiéramos recalcar que el autor hace referencia a un estado "meditabundo", de "vacío", como aquél que practicaban los artistas taoístas para llenarse de la esencia, o del *qi* de las cosas, para luego trasladarlo al soporte. Raquejo nos comenta un aspecto importante del famoso poema de Wordsworth, *Tintern Abbey*, que está conectado con lo que acabamos de mencionar atrás:

> Wordsworth asocia aquí [versos 40 a 47] la imaginación romántica con lo *sublime* y a esta cualidad, a su vez, con la percepción extrasensorial, pues es una vez que el sujeto desactiva el ojo físico y contempla con «ese poder que nada debe a la vista»[922] (versos 47-48) cuando el poeta es capaz de ver más allá de las semejanzas y la apariencia, y puede entonces explorar los mundos internos. Es decir, el ojo físico se transforma en un ojo espiritual que permite mirar hacia adentro. [...] Las imágenes que el poeta crea por medio de su imaginación proceden, no obstante, del mundo. Ahora bien, éstas no resultan de una hábil combinación de las ya existentes (pues no están fabricadas por la fantasía), sino que emergen en parte de la mente del poeta y, en parte del espíritu que reside en los objetos y que el poeta es capaz de reconocer («en la naturaleza, escribe Wordsworth, reconocemos el espíritu», vv. 70-72)[923]. Esta naturaleza, que paradójicamente nos descubre lo sobrenatural, es, además, «el ancla del pensamiento puro»[924] (vv. 72-75), por lo que le otorga una doble función: la de revelar los misterios del espíritu y la de conectar nuestro lado humano sensorial con el espiritual.[925]

[922] Se refiere a esta parte del poema, de la que exponemos en **negrita** las palabras clave a las que se refiere Raquejo: "[…] Their colours and their forms, were then to me/ An appetite; a feeling and a love,/ That had no need of a remoter charm,/ By thought supplied, or any interest/ **Unborrowed from the eye**. […] ("[...] sus colores y formas, eran entonces para mí/ una tentación; un sentimiento y un amor,/ que no necesitaba de encantos más lejanos,/ que el que proporcionaba el pensamiento, ni a otro interés/ se prestaban mis ojos.") En: WORDSWORTH William y COLERIDGE Samuel Taylor, op. cit. p. 334 (traducción de los autores en la p. 335).

[923] "[…] of all that the mighty world/ Of eye, and ear, -both what they half create,/ And what perceive; well pleased **to recognize/ In nature** and the language of the sense […]" ("[...] y todo el mundo poderoso/ de la vista, y del oído –tanto de lo que crean a medias,/ como de lo que a medias perciben; contento de reconocer/ en la naturaleza y en el lenguaje de los sentidos [...]") En: Ibíd. p. 336 (Traducción de los editores del libro, p. 337).

[924] "**The anchor of my purest thoughts,** the nurse,/ The guide, the guardian of my heart, and soul/ Of all my moral being [...]" ("el ancla de mis pensamientos más puros: cuidado,/ guía, guardián de mi corazón, y alma/ de todo cuanto hay de honrado en mí.") En: Ibíd. p. 336 (Traducción de los editores del libro, p. 337).

[925] RAQUEJO Tonia: "El romanticismo...", op. cit. págs. 254 y 255.

No cabe duda que para que el artista o el poeta entre en la dinámica de lo interior como método de conocimiento del espíritu de la naturaleza, ha de estar en cierta disposición de ánimo. Para ello, Wordsworth recomienda vivamente a sus contemporáneos evitar distracciones innecesarias en el momento de comunión con lo natural. En consecuencia, expresa su desencanto ante la actitud de cierta persona en su contacto con la naturaleza: "Wordsworth is quoted by Aubrey de Vere as deploring Scott's rather mechanical fashion of jotting down in his notebook various items that struck him as he took a walk. «He should have left his pencil and note-book at home, fixed his eye as he walked with reverent attention on all that surrounded him, and taken all into a heart that could understand and enjoy.» Then after several days the picture surviving in his mind would have presented «the ideal and essential truth of the scene». The painter or the poet must seize de essentials of a scene through his imagination, which modifies the object of his observation, both in form and color, and blend them into one harmonious whole."[926]

Y Noyes insiste en la actitud de Wordsworth: "He should have left his pencil behind, and gone forth in a meditative spirit; and, on a later day, he should have embodied in verse not all that he had noted but what he best remembered of the scene; and he would have then presented us with *its soul*, and not with the mere visual aspects of it."[927]

[926] NOYES Russell, op. cit. p. 62: "Wordsworth es citado por Aubrey de Vere deplorando la moda más bien mecánica de Scott de anotar en su cuaderno de apuntes varios elementos que le sorprendieron cuando daba un paseo. «Debería haber dejado su lápiz y su cuaderno de apuntes en casa, fijado sus ojos mientras caminaba con reverente atención en todo lo que le rodeaba, y llevarlo todo en un corazón que pudiera entender y disfrutar.» Luego, tras varios días, la imagen sobreviviente en su mente habría presentado «la verdad ideal y fundamental de la escena». El pintor o el poeta deben tomar lo imprescindible de una escena a través de su imaginación, la cual modifica el objeto de su observación, tanto en la forma como en el color, y los mezcla en un todo armonioso."

[927] Ibíd. págs. 198 y 199: "Debería haber dejado su lápiz atrás, e irse con un espíritu meditativo; y, otro día más adelante, debería haber personificado en verso no todo lo que había notado, sino lo que recordaba mejor de la escena; y entonces nos lo habría presentado con *su alma*, y no con su simple aspecto visual."

La trascendencia de la observación hecha por Wordsworth a Scott es enorme, porque está describiendo el proceso creativo del poema con la misma convicción y metodología que los orientales: el artista se empapa primero del medio, lo disfruta con respeto y admiración, capta ciertas imágenes, y después, con el paso del tiempo y el regusto del poso emocional, recrea una impresión en la que la imaginación del artista, y la esencia o *alma* de lo vivido, se conjugan en un todo perfecto.

De esta forma también tiene cabida la libertad del genio y la espontaneidad, a la que el poeta inglés le da un lugar destacado en su teoría poética, tal y como hicieran insistentemente los chinos, y sobre todo los pintores *chan*, dentro del marco de la emotividad artística y como colofón a ese proceso comenzado durante la estancia del autor entre parajes naturales: "I have said that Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till by a species of reaction the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind."[928]

Pero no se piense que para el poeta inglés todo era sentimiento: la razón también había de tomar parte en la tarea poética, ya que: "For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings; but though this be true, Poems to which any value can be attached, were never produced on any variety of subjects but by a man who being possessed

[928] WORDSWORTH William, *Prólogo a*… op. cit. p. 84 (traducción de los autores de la edición, p. 85): "He dicho que la poesía es el espontáneo desbordamiento de intensas emociones y tiene su origen en la emoción rememorada en estado de tranquilidad: la emoción es contemplada hasta que, por una especie de reacción, la tranquilidad desaparece gradualmente y una emoción semejante a la que existió ante el objeto de la contemplación, va apareciendo paulatinamente hasta cobrar una existencia real en el pensamiento."

of more than usual organic sensibility had also thought long and deeply."[929] Y así lo deja expuesto con claridad en el siguiente poema, que demuestra que la creación es fruto del empleo conjunto de mente y de corazón:

> High is our calling, Friend! –Creative Art
> (Whether the instrument of words she use,
> Or pencil pregnant with ethereal hues,)
> Demands the service of a mind and heart […][930]

Wordsworth tampoco desdeña por completo el aprendizaje de las letras y de la formación, al igual que en el caso de numerosos artistas orientales, se debate entre su defensa y su rechazo. Si se trata de evitar la anexión a normas limitantes de la actividad creadora, todos se manifiestan en contra, pero no se puede anular por completo la formación del artista, tanto en oriente como en occidente, y ya se ha visto que el aura de intelectualidad que rodea a los creadores de ambas culturas tuvo una huella importantísima en el encumbramiento de tales figuras, y en la superación del modelo artesanal. Veamos qué opina Wordsworth: por un lado Noyes nos advierte que según el poeta era muy importante la formación del artista, y que fuera instruido en libros. El propio Wordsworth diría: "I do not think it is possible to excel in landscape painting without a strong tincture of the Poetic Spirit."[931] Sin embargo, en una de sus poesías encumbra a la naturaleza como el mejor de los modelos a seguir, y pone de manifiesto su rechazo a los libros:

---

[929] WORDSWORTH William, *Prólogo a*… op. cit. p. 40, palabras del poeta (p. 41 traducción de los autores de la edición): "Porque toda buena poesía consiste en el espontáneo desbordamiento de intensas emociones; pero, aunque esto sea así, los poemas a los que se les puede conceder algún valor y sobre temas diversos, siempre han sido escritos por alguien dotado de una sensibilidad innata superior a la normal, y después de una larga y profunda reflexión."

[930] NOYES Russell, op. cit. p. 61: "¡Grande es nuestro llamamiento, Amigo! –el Arte Creativo/ (Ya sea que utilice el instrumento de las palabras,/ O bien el lápiz impregnado con matices etéreos,)/ Demanda el servicio de mente y corazón [...]")

[931] Citado en Ibíd. págs. 63 y 64: "No creo que sea posible sobresalir en la pintura de paisaje sin un fuerte tinte de Espíritu Poético."

The tables Turned

Up! Up! My friend, and clear your looks,
Why all this toil and trouble?
Up! Up! My friend, and quit your books,
Or surely you'll grow double.

The sun above the mountain's head,
A freshening lustre mellow,
Through all the long green fields has spread,
His first sweet evening yellow.

Books! 'tis a dull and endless strife,
Come, hear the woodland linnet,
How sweet his music; on my life
There's more of wisdom in it.

And hark! How blithe the throstle sings!
And he is no mean preacher;
Come forth into the light of things,
Let nature be your teacher.

She has a world of ready wealth,
Our minds and hearts to bless-
Spontaneous wisdom breathed by health,
Truth breathed by chearfulness.

One impulse from a vernal wood
May teach you more of man;
Of moral evil and of good,
Than all the sages can.

Sweet is the lore which nature brings;
Our meddling intellect
Mis-shapes the beauteous forms of thongs;
-We murder to dissect.

Enough of science and of art;
Close up these barren leaves;
Come forth, and bring with you a heart
That watches and receives.[932]

[932] WORDSWORTH William y COLERIDGE Samuel Taylor, op. cit. págs. 312 y 314 (traducción de los autores de la edición, págs. 313 y 315): "*Las mesas se volcaron*/ ¡Arriba!, ¡arriba!, amigo mío, y aclara tu mirada,/ ¿por qué afanarse y preocuparse tanto de ese modo?/ ¡Arriba!, ¡arriba!, amigo mío, y deja tus libros,/ porque en otro caso te habrás de volver doble."/ "El sol sobre la cima de la montaña,/ un suave lustre fresco,/ por todos los largos campos verdes ha extendido,/ su primer amarillo dulce de la tarde."/ "¡Libros! Es un pugnar aburrido y sin fin,/ ven, escucha al verderón del bosque,/ cuán dulce es su música; por mi vida/ que hay más sabiduría en él."/ "¡Y escucha!, ¡cuán alegre canta el tordo!/ Y no es predicador mezquino;/ acércate a la luz de las cosas,/ Deja que la Naturaleza sea quien te enseñe."/ "Tiene un mundo de riquezas preparadas,/ para bendecir nuestros pensamientos y nuestros corazones-/ sabiduría espontánea que se respira con salud,/ verdad inspirada con alegría."/ "Un

La última exhortación del poema, "ven aquí, y tráete un corazón que contemple y que reciba", está describiendo esa actitud exigida casi lastimeramente a Scott, cuando lo instaba a dejar su cuaderno de apuntes para favorecer una recepción emocional más pura, de la experiencia natural. Wordsworth siente así la naturaleza:

> [...] And the bleak music of that old stone wall,
> the noise of wood and water, and the mist
> which on the line of each of those two roads
> advanced in such indisputable shapes-
> all these were spectacles and sounds to which
> I often would repair, and thence would drink
> As at a fountain. And I do not doubt
> That in this later time, when storm and rain
> Beat on my roof at midnight, or by day
> When I am in the woods, unknown to me
> The working of my spirit thence are brought.[933]

En la obra de Wordsworth, a diferencia de los poetas tradicionales, la descripción del paisaje era, *inward, metaphorical, and unified in tone and feeling*, algo bastante claro tras leer el poema anterior.[934] Incluso podemos aunarnos a la opinión de Noyes, quien al hacer un estudio detallado de la producción del poeta inglés, crea una sección de poemas catalogados como, *Scenes which are Read as Symbols-Translucent of the Moral and*

---

impulso del bosque primaveral/ puede enseñarte más del hombre;/ [p. 315] de la moral del bien y el mal/ que todos los sabios reunidos."/ "Dulce es el conocimiento que trae la naturaleza;/ nuestro intelecto asombrado/ desfigura las formas hermosas de las cosas;/ -asesinamos para poder ser minuciosos."/ "Basta de ciencia y de arte;/ cierra esas hojas yermas;/ ven aquí, y tráete un corazón/ que contemple y que reciba."

[933] WORDSWORTH William, *El Preludio* (1799), Taller de traducción literaria, ediciones Canarias, edición bilingüe, octubre 1999, 1ª ed. Sta. Cruz de Tenerife, p. 32 (traducción de los autores de la edición, p. 33): "[…] la música desierta de aquel muro vetusto,/ los rumores del bosque y del agua, la niebla/ que por la línea de los dos caminos/ avanzaba con formas tan precisas,/ formaban espectáculos y sonidos a los que/ volvería a menudo, y de los que he bebido/ igual que de una fuente. Y no puedo dudar/ que en el tiempo presente, cuando tormenta y lluvia/ golpean mi tejado por la noche, o de día/ cuando estoy en los bosques, sin entenderlos bien/ los actos de mi espíritu tienen allí su origen."

[934] NOYES Russell, op. cit. p. 201: "interior, metafórica, y unificada en tono y en sentimiento."

Spiritual World (*Escenas que son interpretadas como símbolos-translúcidos del mundo moral y espiritual*)[935].

En otras secciones más, Noyes dedica un espacio aún más interesante a, *Scenes which Impress Themselves upon the Eye and Are Shaped into Some Sort of Pictorial Composition* (*Escenas que impresionan ellas mismas sobre la vista y que están basadas en alguna clase de composición pictórica*)[936], describiendo la facilidad con la que podrían haber sido tomadas como base para pinturas de paisaje, por su cualidad altamente descriptiva. Y luego abre otra sección titulada, *Scenes in which Pictorial Features are Blended or Translated to Establish the Poetic Mood* (*Escenas en las que los rasgos pictóricos están mezclados o traducidos en sentimiento poético*)[937]. Ésto nos lleva a comentar la relación fecunda entre los poemas de Wordsworth y la obra de algunos paisajistas de renombre. Pero antes, hay que matizar cuál era la posición de Wordsworth frente a la pintura, actividad a la que no consideraba a la altura de la poesía. Ello no fue óbice para que sus poemas impresionaran profundamente el ánimo creativo de numerosos pintores paisajistas. En cualquier caso, para él, la poesía siempre estuvo por encima de la pintura, suyas son estas sentenciosas palabras: no es posible para *The plastic artist of any kind to place himself beside the poet as his equeal*.[938]

Es conveniente comentar que Wordsworth no mantenía una relación ideal con la pintura, en lo tocante a la capacidad de ésta para representar a la sublime naturaleza (a pesar de que sus poemas pudieran servir de inspiración a pintores). Wesling nos describe la opinión que la pintura le merecía al genial poeta, al hablar de uno de sus poemas:

---

[935] Desde la p. 225, en NOYES Russell, op. cit.
[936] Desde la p. 205, en Ibíd..
[937] Desde la p. 210, en Ibíd.
[938] Citadas en Ibíd. p. 89: "El artista plástico de cualquier clase, ubicarse a sí mismo junto al poeta, como su igual."

> [...] Wordsworth, in footnoting the stormy sunset passage in this poem, says he cannot apply the «cold rules of painting» to the scene. He «had once given to these sketches the title of Picturesque; but the Alps are insulted in applying to them that term' because the sublime images they evoke must always «disdain the pencil». Wordsworth sets the sublime against the picturesque, Burke against Gilpin, when denies that painting can capture the scene, and instead consults «nature and my feelings» by excluding from his description all hits of shade (to Gilpin, chiaroscuro technique was part of picturesque irregularity) […][939]

Noyes apunta que la falta de consideración del poeta hacia la obra de pintores paisajistas insignes como Constable y de Turner, es fruto de la influencia de Beaumont (su benefactor) en él, quien abiertamente criticaba a Turner, y no ensalzaba en exceso a Constable. La conexión de Wordsworth con la pintura de paisaje, algo tardía, se desarrolló precisamente gracias a la influencia y protección de este generoso mecenas del arte: Sir George Beaumont (1753 – 1827), cuyo apoyo económico y variada colección le sirvió de empuje al poeta.

Los grandes del paisajismo de entonces, a principios de 1800, se revelaron ante los ojos de Wordsworth en acuarela u óleo, dándole la oportunidad de empezar a formar un gusto propio acerca de ellos, y también de la técnica pictórica, para convertirse más tarde en un avezado crítico de arte. Influenciado por las ideas artísticas de Coleridge y de Beaumont, Wordsworth se centró sobre todo en los principios básicos del arte aunándolos en su concepto de *prima pilosophia*: el principio fundamental que se manifiesta en la poesía, la

[939] WESLING Donald, op. cit. p. 13: "Wordsworth, al anotar el atardecer del pasaje tormentoso en este poema, dice que no puede aplicar «las frías reglas de la pintura» a la escena. Él, «había otorgado una vez a estos bocetos el título de pintorescos; pero se insultaba a los Alpes al aplicarles este término, porque las imágenes sublimes que evocan deben siempre «desdeñar el lápiz». Wordsworth enfrenta lo sublime a lo pintoresco, a Burke contra Gilpin, cuando rechaza que la pintura pueda capturar la escena y, en su lugar, consulta a «la naturaleza y a mis sentimientos» mediante la exclusión en su descripción de todo impacto de la sombra (para Gilpin, la técnica del claroscuro era parte de la irregularidad pintoresca)."

pintura, la arquitectura, o la jardinería, que resumidamente venía a decir que "the invisible hand of art should everywhere work in the spirit of Nature"[940]

Una muestra de la curiosa relación entre el poeta inglés y la pintura, es un soneto que dedicara a una obra pictórica de su protector, Beaumont, donde enfatiza el uso de la imaginación y la capacidad de la pintura (llamada por él *silent Art*) para capturar un breve instante en el tiempo desde el recuerdo y la imaginación del artista, empapada en sus sentimientos más íntimos, siguiendo sus ideas de lo que era la actividad creadora del poeta y del artista en general, a las que nos hemos referido antes:

> Praised be the Art whose subtle power could stay
> Yon cloud, and fix it in that glorious shape;
> Nor would permit the thin smoke to escape,
> Nor those bright sunbeams to forsake the day;
> Which stopped that band of travellers on their way,
> Ere they were lost within the shady wood;
> And showed the Bark upon the glassy flood
> For ever anchored in her sheltering bay.
> Soul-soothing Art! Whom Morning, Noontide, Even,
> Do serve with all their changeful pageantry;
> Thou, with ambition modest yet sublime,
> Here, for the sight of mortal man, hast given
> To one brief moment caught from fleeting time
> The appropriate calm of blest eternity.[941]

Ya entrados en la relación entre determinados paisajistas y las poesías de Wordsworth, Noyes establece un puente ideológico común entre las ideas artísticas de Constable y las del poeta acerca del paisaje, y compara sus posiciones a través del poema

[940] Citado en NOYES Russell, op. cit. p. 60: "la mano invisible del arte debería trabajar en todas partes en el espíritu [de acuerdo a] de la Naturaleza".

[941] Ibíd. págs. 62 y 63: "Elogiado debe ser el Arte cuyo poder sutil pueda mantener/ aquella nube, y fijarla en esa gloriosa forma;/ Que no permitiera escaparse al fino humo,/ O a aquellos brillantes rayos de sol abandonar el día;/ que parara ese grupo de viajeros en su caminar,/ Antes de que estuvieran perdidos dentro del bosque umbroso;/ Y mostrara el rugido del cristalino torrente/ Siempre sujeto a su protegida bahía./ ¡Arte sedante para el alma! Para el que Mañana, Mediodía, Tarde,/ Sirven con todo su cambiante boato;/ Vos, con ambición modesta y aún sublime,/ Aquí, a la vista del hombre mortal, os apresuráis a dar/ A un breve momento captado en un tiempo efímero/ La calma apropiada de la bendita eternidad."

de Wordsworth, *Tintern Abbey*[942]. Sabemos que Constable gustaba de leer poesía desde su juventud, y es probable que conociera la obra de Wordsworth antes de encontrarse con el poeta; la obra de Wordsworth fue popularizada por el protector del poeta, Beaumont, no pocas veces, a quien también conociera Constable. El influjo del escritor en la obra de Constable fue claro, sin embargo, no se dio el caso contrario. Lo que es muy cierto es que, "It was Constable's close and loving communion with Nature that unlocked the poetry of it that we admire in his work".[943]

Aunque Turner también fue influido por el genio de Wordsworth (Noyes dice que, "Turner shared with Wordsworth a delight in poetic interpretations of scenery."[944]), de quien se tiene más información en este sentido es del mencionado Constable. Las semejanzas o parentescos espirituales son encomiables, aunque hay que tener en cuenta que, "Although a Wordsworthian attitude to nature lies at the root of Constable's greatness, we must remember that his immediate importance was due to pictorial rather than philosophic causes."[945] Constable comparte con Wordsworth piezas claves de la estética y de la poética natural: "He shared Wordsworth's view that trees, flowers, meadows, and mountains were full of the divine spirit and that if contemplated with sufficient devotion they would reveal moral and spiritual essences of their own. Both the painter and the poet believed that the beautiful objects of Nature can quicken our joys, humanize our attitude towards men, and enable us to «see into the life of things.»"[946]

---

[942] En NOYES Russell, op. cit. p. 66.
[943] Ibíd. p. 73: "Fue la comunión cercana y amorosa de Constable con la Naturaleza lo que liberó la poesía en ella, que admiramos en su obra."
[944] Ibíd. p. 87: "Turner compartía con Wordsworth el deleite en las interpretaciones poéticas del paisaje." Noyes com para al pintor y al poeta desde la página 86 en adelante.
[945] CLARK Kenneth, *Landscape into Art…* op cit. p. 91: "Aun cuando una actitud como la de Wordsworth hacia la naturaleza subyace en la raíz de la grandeza de Constable, debemos recordar que su importancia inmediata se debe a causas más pictóricas, que filosóficas."
[946] NOYES Russell, op. cit. p. 64: "Él compartía la visión de Wordsworth de que árboles, flores, praderas, y montañas, estaban llenas del espíritu divino y que si eran contempladas con suficiente devoción revelarían fundamentos morales y espirituales de su propiedad. Tanto el pintor como el

A pesar de lo dicho, la obra de Constable, está algo alejada de los parámetros de lo *sublime* puesto que su resultado plástico testifica básicamente la quietud pastoral de los espacios naturales de su niñez (Suffolk), con colores brillantes y frescos, careciendo de la magnitud asociada a lo *sublime*, y sus composiciones no guardan concomitancias con oriente. En su favor hay que decir que Constable asoció siempre su actividad como pintor a la palabra *sentir*: *Painting is for me but another word for feeling*[947], dejó dicho; su opinión del arte y de la pintura de paisaje se contagiaba del sentir romántico: "Above all, Wordsworth and Constable were united by their rapture in all created things. «I never saw» , said Constable, «an ugly thing in my life.» In such sayings, and in Leslie's description of his ecstatic love of trees, we are reminded of the passage in Traherne [palabras de Wordsworth], often quoted, but indestructible: «You never enjoy the world aright, till the sea itself floweth in your veins, till you are clothed with the heavens, and crowned with the stars… yet further, and you never enjoy the world aright, till you so love the beauty of enjoying it that you are covetous and earnest to persuade others to enjoy it».»[948]

Además de Constable y Turner, Girtin, J. R. Cozens[949] y otros paisajistas, se sintieron vinculados de alguna manera a los poemas de Wordsworth. De Thomas Girtin (1775 – 1802) se dice que: "He had a feeling for the living presences in Nature which is akin to that found in

---

poeta creían que los objetos hermosos de la Naturaleza pueden estimular nuestro júbilo, humanizar nuestra actitud hacia los hombres, y habilitarnos para «ver en la vida de las cosas»".

[947] Citada en NOYES Russell, op. cit. p. 65: "Pintura es para mí nada más que otro vocablo para sentimiento [...]"

[948] CLARK Kenneth, *Landscape into Art…* op cit. p. 91: "Sobre todo, Wordsworth y Constable estaban unidos por su éxtasis ante todas las cosas creadas. «Nunca vi», decía Constable, «algo desagradable en mi vida». Tales opiniones, y la descripción de Leslie de su amor extasiado por los árboles, nos recuerdan del extracto de Traherne, a menudo citado, y sin embargo indestructible: «Nunca disfrutarás correctamente del mundo hasta que el mismísimo océano fluya en tus venas, hasta que te revistas con los cielos, y te coronen las estrellas... y más aún, nunca disfrutarás correctamente del mundo hasta que ames tanto la belleza de disfrutarlo, que estés ávido y ardiente de persuadir a otros de disfrutarlo.» "

[949] Sloan hace una comparación entre el *Prólogo a las baladas líricas* de Wordsworth y la obra pictórica de John Robert Cozens, en: SLOAN Kim, op. cit. p.162.

Wordsworth's poetry."[950] Clark asegura que Girtin pintó algunos de sus paisajes basados en poemas de Wordsworth[951].

Para finalizar este capítulo, traemos a colación unas palabras de Binyon que reflejan muy bien la cercanía de Wordsworth con la poética china. Binyon nos aclara que en cuestión de temática, el tratamiento del paisaje en la pintura china ha sido variado dentro de sus parámetros estéticos, y casualmente habla de estos artistas[952] del paisajismo mediante la comparación de una frase referente a Wordsworth:

> It cannot but be noticed that in the landscape art we are considering there is no marked preference for what is sunny and comfortable, nor, on the other hand, for what is savage and forbidding. We may say of these painters, as Walter Pater said of Wordsworth, «They raise physical nature to the level of human thought, giving it thereby a mystic power and expression; they subdue man to the level of nature, but give him therewith a certain breadth and vastness and solemnity. » To many spirits of the nineteenth century in Europe the Sung painting would have seemed, had they known it, the very expression of their own minds: that its why it is of such living interest to us now.[953]

[950] NOYES Russell, op. cit. p. 52: "Tenía un sentimiento por las presencias vivas de la Naturaleza que es similar al encontrado en la poesía de Wordsworth."
[951] Por ejemplo, *Malvern Hall*, comentado por CLARK Kenneth, *Landscape into Art…* op cit. p. 86.
[952] Por cierto, a los propios poetas chinos Song se les ha definido alguna vez como románticos: "Con respecto a épocas anteriores, los poetas Song aparecen como más románticos, con una tristeza existencial y un «spleen» fundamental inéditos" SU Dongpo, op. cit. p. 16.
[953] BINYON Laurence, *Painting in the Far...* op. cit. págs. 157 y 159: "No puede mas que notarse que, en el arte del paisaje [chino], estamos considerando que no hay preferencias marcadas por lo que es soleado y confortable o, por otro lado, por lo que es salvaje y prohibido. Podemos decir de estos pintores, como Walter Pater dijo de Wordsworth, «Ellos elevan la naturaleza física al nivel del pensamiento humano, dotándola por ello de un poder místico y de expresión; ellos rebajan al hombre al nivel de la naturaleza, pero le otorgan con eso una cierta amplitud, e inmensidad, y solemnidad.» Para muchos espíritus del siglo XIX, en Europa, la pintura Song habría parecido, habiéndola conocido, la auténtica expresión de sus propias mentes: esto es por lo que tiene ahora tan vívido interés para nosotros."

2.2.5. POESÍAS Y PINTURAS

Los textos que en ocasiones acompañan o forman parte de una pintura china, pueden ser de diversas clases y hechos con una intencionalidad muy diversa. Si partimos de la ubicación dentro o fuera de la obra, estamos hablando de: epígrafe escrito sobre el cuadro (*ti*), y epígrafes agregados, que se conocen vulgarmente como "colofones" (*ba*) y que están físicamente añadidos fuera del formato original de la obra.[954]

Hemos comenzado hablando de los colofones chinos porque da la casualidad de que un artista romántico occidental también hizo uso de ellos: William Turner (1775 – 1851). Es Turner quien nos otorga esta singular sorpresa al descubrir que tenía el hábito de colocar subtítulos a sus pinturas, o frases, e incluso breves poemas de estilo épico, reunidos bajo el título de *Fallacies of Hope*[955] (*Las falacias de la esperanza,* o *Las falacias de Hope*, según el traductor). Al parecer no han sido tenidos en cuenta mayormente por la baja calidad poética de los mismos, sin embargo ahora están siendo empleados como fuente de estudio de la personalidad de Turner, y vienen perfectos a nuestra investigación por la cercanía que supone esta actitud artística del artista inglés, con la oriental.

Clark expone las características de estos añadidos poéticos de Turner de la siguiente manera: "Turner was completely devoid of literature sense, and his exhibited pictures are always weakened by their ostensible subject. […] For Turner did not simply accept the subject as an established convention, but gave it thought, and took a pride in the result. Like

[954] Para más información sobre los colofones, ver: PARIBATRA Marsi, op. cit. págs. 34 a 40.
[955] En la obra de SHANES Eric, op. cit. p. 25 se encontrará más explicación sobre los añadidos llamados *Fallacies of Hope*, incluidos de manera clara como obra suya por vez primera en 1812. Añadió unos a su trabajo *Tormenta de nieve: Aníbal y su ejército cruzando los Alpes* (1812). En la p. 64 se pueden leer los versos que acompañan esta obra.

Wagner, he wrote his own *libretti*, and used, as the sub-titles of his pictures, lines or stanzas from a fragmentary poem of epic length, which he entitled the *Fallacies of Hope*."[956] Damos cuenta de ellas con un ejemplo concreto: en su obra *Luz y Color* (*La teoría de Goethe*[957]) *La mañana tras el Diluvio*, tiene este corolario:

> The Ark stood firm on Ararat; the returning sun
> Exhaled earth's humid bubbles, and emulous of light
> Reflected her last forms, each in prismatic guise
> Hope's harbinger, ephemeral as the summer fly.[958]

Lo que Turner hizo fue aprovechar uno de los cambios decisivos en las bases teóricas de la Royal Academy, para imbuir a su pintura de un aire literario, y elevar su categoría reivindicando su conocimiento y su admiración por la literatura y la poesía. Shanes nos da la cronología exacta del proceso:

> En 1798, con motivo de una modificación de las reglas de la Royal Academy, los artistas pudieron añadir citas poéticas a los títulos de sus cuadros en el catálogo de la exposición, de manera que Turner se lanzó a una defensa pública de la interdependencia entre los papeles de la pintura y de la poesía, explicando la manera en que cada disciplina apoyaba a la otra y en dónde residían sus respectivas fortalezas. En 1798 añadió citas poéticas (versos de John Milton y de James Thomson que identificaban al sol con Dios) a los títulos de cinco obras, examinando en una los medios que tiene la pintura para expresar o realzar la figuración poética y explorando en otras la forma en que la figuración poética puede ampliar el abanico de asociaciones

[956] CLARK Kenneth, *Landscape into Art…* op cit. págs. 115 y 116: "Turner estaba desprovisto completamente de habilidad para la literatura, y sus pinturas expuestas son siempre debilitadas por su ostentoso tema. [...] Turner no aceptaba los temas simplemente por ser una convención establecida, sino que les daba importancia, y se vanagloriaba con el resultado. Como Wagner, escribió su propio *libretti*, y usaba como subtítulos de su pinturas líneas o estrofas de un poema fragmentario de extensión épica, que tituló las *Falacias de Hope*."

[957] El interés de Turner por los colores (y en especial por la teoría de los colores de Goethe) se manifiesta claramente en su obra. Una vez que se deslinda de la representación realista del paisaje, abre la puerta a interpretaciones mucho más ricas y personales.

[958] Citado en CLARK Kenneth, *Landscape into Art…* op cit. p. 116: "El Arca se mantuvo firme en Ararat; el sol que regresaba/ exhalaba de la tierra húmedas burbujas, y émulos de luz/ reflejaban sus últimas formas, cada una en prismática apariencia/ el presagio de Hope, efímero como la mosca de verano."

> de ideas a partir de lo que vemos y, por tanto, sumergirnos en el campo de lo imaginario al cual no tendríamos acceso sin ayuda. En 1799 Turner llevó un poco más lejos su proceder, añadiendo a los títulos de sus cinco obras una poesía rica en metáforas de forma que el alcance de las imágenes se extendiera hasta las regiones de lo imaginario que la pintura no puede explorar sin ayuda de la palabra. En 1800, con dos vistas de castillos galeses [...], Turner invertía el procedimiento, utilizando una poesía sin metáforas e insertando éstas en las imágenes pictóricas, consiguiendo así integrar pintura y poesía e incrementando considerablemente la capacidad de cargar de sentido las imágenes visuales y de transmitirlo.[959]

Como se ha explicado con anterioridad, los pintores chinos gustan de añadir, tanto en el momento como más tarde, colofones, comentarios, poemas, etc., a las pinturas de gran categoría. A veces ello corre a cargo del propio artista que ejecutó la pintura, y aunque en el caso de Turner no estemos ante trabajos de delicada sensibilidad poética, es un punto más de referencia común entre unos y otros.[960]

Esta avanzada idea de unificar pintura y poesía, se llevó a cabo en Londres, a finales del siglo XVIII; Turner no sólo hizo acopio de su propia capacidad inventiva para ampliar las connotaciones poéticas y expresivas de su obra, acudió igualmente a fragmentos de textos reconocidos: "En 1798 el reglamento para las exposiciones de la Royal Academy permitió adjuntar fragmentos de poesía a los títulos de las pinturas. Turner, cuyos intereses culturales se extendían a muchas disciplinas, quedó entusiasmado con la posibilidad de combinar pintura y poesía y empezó a enlazar sus paisajes con textos de John Milton, James Thomson y otros poetas de la escuela prerromántica."[961]

[959] SHANES Eric, op. cit. págs. 16 y 17.
[960] Más información sobre Turner en este sentido en: CLARK Kenneth, *Landscape into Art...* op. cit. p. 116.
[961] *Turner y Constable*… op. cit. p. 22.

El interés de Turner por la poesía era claramente visible, la cual fue comprendida dentro del espíritu romántico de elevación del alma a través del arte:

> [...] sabemos que fue durante toda su vida un apasionado *lector de poesía*, que ilustró la obra de numerosos poetas contemporáneos, y que incluso llegó a acompañar con versos propios o con paráfrasis de obras poéticas (eso sí, en ambos casos, por lo general, con resultados bastante torpes) sus pinturas y las ediciones de sus grabados. La poesía era el estímulo fundamental de *la imaginación*, esa facultad interior que la mente romántica consideraba el mejor impulso para la elevación, para la superación de las ataduras materiales y cotidianas.[962]

Centrándonos a continuación en el caso oriental, cabe agregar que la unión entre poesía y pintura en las obras chinas (bien dentro de la pintura, o en la zona exterior, bien si fueron obra del pintor, o añadidos posteriores), es de tan excelentes resultados, que tan sólo habría que acudir a cualquier ejemplo para observar cómo un panorama ha sido capaz de generar en el poeta o en el artista la creación de un poema. En el arte oriental, encontramos miles de estas muestras. Otro sistema sería aquel que arranque de un poema, para crear una obra pictórica, como veremos más adelante.

Ahora vamos a reproducir varias poesías chinas para terminar de hacernos una buena composición de lugar sobre este tema. Recordemos que algunas de ellas pudieron servir de inspiración a pintores afamados, o por el contrario pudieron ser fruto de la inspiración poética generada por una pintura, y en ambos casos mantienen la cadena de transmisión del *qi* que se respira en la pintura o en el poema. Los poemas seleccionados son relacionados con pinturas casi al azar, buscando en los modelos plásticos algunas concomitancias para demostrar la capacidad sugestiva de la obra escrita, pero estos

[962] *Turner y el mar, acuarelas de la Tate*, Catálogo de la exposición, Fundación Juan March, 20 septiembre 2002 – 10 enero 2003, Madrid, p. 17.

paisajes no son en modo alguno desarrollados a partir de la lectura del poema. Sólo queremos mostrar el alto nivel de plasticidad expresiva de las poesías. Los temas de paisajes son constantes en la literatura china, y hacen alusión a las mismas cosas que son admiradas en una pintura de paisaje. Ésta es nuestra selección, junto a la imagen que se recomienda ver entre corchetes:

Ascensión (Wang Wei) [Wang Shen *sin título* fig.237, y Wang Shen *sin título* detalle fig.238, y de Gao Keming, *Gargantas montañosas cubiertas de nieve* fig.181]

El caserío anidó en el acantilado.
Entre nubes y nieblas la posada:
Atalaya para ver la caída del sol.
Abajo el agua repite montes ocre.
Se encienden las casas de los pescadores.
Un bote solo, anclado. Los pájaros regresan.
Soledad grande. Se apagan cielo y tierra.
En calma, frente a frente, el ancho río y el hombre.[963]

Al prefecto Zhang (Wang Wei) [Wu Zhen *Pescando en soledad en el río otoñal* fig.239, y Mu Qi *Ocho vistas de los rios Xiao y Xiang, regreso de los pescadores*, detalle 1 fig.208]

Mi otoño: entro en la calma,
Lejos del mundo y sus peleas.
No más afán que regresar,
Desaprender entre los árboles.
El viento del pinar abre mi capa,
Mi flauta saluda a la luna serrana.
Preguntas, ¿qué leyes rigen «éxito» y «fracaso»?
Cantos de pescadores flotan en la ensenada.[964]

Mi refugio al pie del monte Chung-Nan [Zhongnan] (Wang Wei) [Dong Yuan, *Vista del atardecer sobre río y montañas* fig.123]

A mitad de la vida, prendado del Camino.

[963] RYCKMANS Pierre, op. cit. p.146.
[964] Ibíd.

Sobre el Chung-nan [Zhongnan], elijo mi vivienda.
Cuando el deseo me prende, solo ahí me refugio:
Solo también para disfrutar de inefables vistas...

Caminar [=acción] hasta el lugar donde se calla la fuente,
Y esperar, sentado [=contemplación], que se levanten las nubes.
Algunas veces, vagando, encuentro una ermita:
Se habla, se ríe, sin preocuparse del regreso.[965]

El monte Lu (Su Dongpo) [Huang Gongwuang, *Acantilado rocoso en el estanque del cielo* fig.240]

Bajo la alta peña arde un sol rojo
En el valle profundo sopla un viento triste
Y abre un desfiladero, verde de jade
De él vuelan dos dragones blancos [dos cascadas]
El caos de espuma se esparce como escarcha y nieve
Bajo las cascadas se mece un cielo límpido
El agua que rebosa se desliza en silencio
Y corre, entre rocas, hacia el valle
Hasta aquí he venido y no deseo partir
La luna sale al Este de la pasarela
Inmenso es su palacio de cristal
Quisiera seguir al inmortal Qing Gaosheng
De pie, sobre una carpa roja
Un blanco loto en la mano
Y hundirme en una onda de frescura.[966]

Ascenso al monte Tai (You Tai Shan) (Li Bo) [Juran *Buscando el Tao en las montañas de otoño* (fig.1)]

Al alba subo al pico donde se contempla el sol levante
Alzo las manos y aparto las nubes
Mi espíritu se eleva con los cuatro vientos
Como surgiendo entre cielo y tierra
El río amarillo viene del Oeste
Serpentea entre lejanas montañas
Me asomo al acantilado a contemplar los ocho polos[967]
Mi mirada abarca la inmensidad
Me encuentro con un joven inmortal
De verdes cabellos y moños como nubes
Se burla de mí, que tarde quiero aprender la inmortalidad
Demasiado tiempo he perdido, han palidecido ya mis mejillas rojas
Vacilo un instante y el inmortal, de repente, desaparece

[965] FLORES Miguel Angel (selección), op. cit.. p. 76.
[966] SU Dongpo, op. cit. p. 92.
[967] Se refiere a las cuatro direcciones y sus cuatro intermedias.

En la inmensidad, ya no puedo alcanzarlo.[968]

Al escuchar al budista Jun, de Shu, tañer el laúd (ting Shu seng Jun tan qin) (Li Bo) [Anónimo *Visita a un amigo llevando el laúd* (fig.79)]

El monje de Shu abraza su seda-verde[969]
Y desciende la ladera Oeste del monte E Mei
Apenas, para mí, un gesto de su mano
Y ya oigo como viento entre los pinos de diez mil valles
Y agua que corre y purifica mi corazón
El eco, se funde en el son de las campanas de escarcha[970]
No siento venir el crepúsculo en la montaña azulada
Ni cuántas nubes de otoño se oscurecen.[971]

Buscando la ermita del taoísta Yong (xun Yong zun shi yin ju) (Li Bo) [Dong Yuan, *Mansiones en las montañas del paraíso* fig.241, y *detalle* fig.242]

Los picos azulados rozan el cielo
Vives libre, olvidando los años
Aparto las nubes en busca del sendero antiguo
Y me apoyo en un árbol a escuchar el murmullo de la fuente
Entre las tibias flores se acuestan los búfalos negros[972]
En los altos pinos duermen las grullas blancas[973]
Mientras hablamos, cae el crepúsculo sobre el río[974]
Y desciendo solo, en la niebla helada.[975]

A Yuan Danqiu, que vive en la montaña (*Ti Yuan Danqiu shan ju*) (Li Bo) [Fan Kuan *Sentado solo cerca de un arroyo* fig.150]

Viejo amigo que vives en las montañas del Este
Amante de la vida retirada
Desde tu juventud reposas en los solitarios bosques
Sin levantarte siquiera cuando el sol está alto
El viento de los pinos limpia tu túnica
El estanque de piedras purifica tu corazón y tu oído
Cuánto te envidio, lejos del desorden y del ruido
Tu cabeza reposa sobre nubes azuladas.[976]

[968] LI BO, op. cit.p. 17.
[969] Nombre del laúd de un poeta famoso.
[970] Ciertas campanas que según la leyenda tocaban solas al derretirse la escarcha.
[971] LI BO, op. cit. p. 22.
[972] El animal es la montura de Lao zi.
[973] El pino: longevidad, la grulla: montura del inmortal taoísta.
[974] Crepúsculo: símbolo de vejez.
[975] LI BO, op. cit. p. 25.

Contemplando la montaña sagrada (Du Fu)[977] [Wang Meng *Chozas en el monte Tai* fig.243]

¿Cómo describir
la más sagrada de las cinco montañas?
En el límite entre Lu y Qi
no tiene fin el verdor del paisaje.
Magia y hermosura de la naturaleza allí se reúnen
y en sus dos vertientes, solana y umbría,
difieren el crepúsculo y la aurora.
Flotan capas de nubes.
Mi pecho se ensancha.
Por mis ojos, fijos en la distancia, cruzan de pronto
las aves que regresan.
Es necesario que suba a la cumbre
y desde allí contemple ese número inmenso
De montañas menudas.[978]

Mirando el agua desde la barandilla dejo volar mi corazón (Du Fu) [Dong Yuan fig.88]

Lejos de las murallas, en una ancha barandilla,
sin aldea que la estorbe,
la mirada llega lejos, muy lejos.
Las claras aguas del río casi rebosan el cauce
Concluye la primavera
y los serenos árboles están llenos de flores,
Entre una fina lluvia,
los pececillos aparecen,
y el vuelo oblicuo de las golondrinas
al pairo de la suave brisa.
En la ciudad, cien mil hogares,
aquí, dos o tres familias.[979]

---

[976] LI BO, op. cit. p. 48.
[977] Du Fu (712 – 770), sobrenombre Zimei. A pesar de ser descrito por algunos autores como poeta confuciano, como se aprecia en la obra de FLORES Miguel Angel (selección), op. cit. p. 13, lo cierto es que fue un poeta tremendamente influenciado por el taoísmo, como nos comenta el experto Juan Ignacio Preciado Idoeta: "Por otro lado, la poesía de Du Fu es fiel reflejo de su talante: un espíritu taoísta que desprecia las riquezas, que aborrece el lujo y los excesos de la corte sin caer en el orgullo y la soberbia, un hombre que prefiere el tejido basto a la seda fina y le gusta pasear en pollino por las calles de Chang'an. Un poeta dotado de ese sentimiento instintivo de la naturaleza propio de las almas taoístas que impregna de emoción las cuidadosas descripciones de su lírica." En: DU Fu, *El vuelo oblicuo de las golondrinas,* ed. De Clara Janés y Juan Ignacio Preciado Idoeta. Eds. del Oriente y del Mediterráneo, 1ª ed. 2000, Madrid, p. 14. El monte Tai es el más famoso entre los cinco montes sagrados de China, en la provincia de Shandong.
[978] Ibíd. p. 23. Hace alusión a una visión similar de Confucio en su misma situación
[979] Ibíd. p. 99.

Muy revelador es el siguiente poema de Lu Yu, escrito en 1203, que nos habla de la relación entre la poesía y la pintura en China:

> Wind and sun clear and beautiful, with waves flat as a mat,
> White clouds and green peaks, bright bands into the distance.
> All day was like traveling through a painting.
> Truly forgotten were the toils of travel.[980]

En la significativa obra de Jing Hao (hacia 900-hacia 960), *Bifa qi* donde expone su particular visión de la pintura china y los remodelados *Seis Principios* tras aquellos que enumerara Xie He, se describe el encuentro entre el autor y un viejo sabio en las montañas, con quien entabla una conversación acerca de la pintura. Tras ésta, el autor se siente inspirado por las palabras del viejo y compone un poema relativo a su conversación, y a la naturaleza, que recogemos casi en su totalidad por lo interesante del mismo, se trata de *Elogio de los viejos pinos* [comparar con la pintura de Ni Zan fig.104]:

> […] stands the chaste pine-tree
> Its spirit is high and vigorous,
> Yet waiving its dignity, it makes an obeisance.
>
> Its needles spread a jade-green parasol.
> In its branches nestle red dragons.
> Beneath is shade, grow vines and creepers,
> Brooding and mysterious.
>
> How does it possess such life?
> Its energy reaches the peak in clouds.
> Gazing upon its soaring trunks,
> I see them folded in a thousandfold of swells.
>
> Majestically, the old pine-tree shades
> The ravine with its jade-green leaves,

[980] Citado en EDWARDS Richard, op. cit. p. 30: "Viento y sol claro y hermoso, con olas planas como una estera,/ Blancas nubes y verdes picos, brillantes bandas en la distancia./ Todo el día fue como viajar a través de una pintura./ Verdaderamente están olvidados los esfuerzos del viaje."

Storing the mists and haze.

Knotted branches hang inverted,
Now loitering awhile, now rushing through.

Thus the old pine-tree honours poetry;
'Tis the breeze of the moral man.

When the breeze ceases, think not that it has vanished.
Its beautiful music is stored in the sky.[981]

Después de leer todos estos poemas, se va a recurrir a un ejemplo muy concreto de una poesía china muy famosa, llevada a pintura. Es el caso de la composición poética de Su Dongpo (Su Shi), *Recordando el pasado en el acantilado rojo*, de estructura *ci*. Esta es una de las dos versiones que creó el genial poeta, pero la traductora no determina si se trata de la primera o de la segunda versión. Leamos el poema, para compararlo con alguna de las muchas versiones en pintura de que fue objeto:

Recordando el pasado en el acantilado rojo (Su Dongpo)

El Gran Río fluye hace el Oriente
Arrastrando en sus olas a gentiles hombres de la antigüedad
Antaño, dicen, al Este del muro
Se encontraba el Acantilado Rojo del General Zhou, de los Tres Reinos
Caóticos picachos hieren el cielo
Inquietas oleadas hienden los ribazos
Arrollando en el vacío restallantes remolinos de nieve
Por estas montañas y ríos, como pintados por un maestro
En otro tiempo vivieron incontables héroes [...][982]

[981] SAKANISHI Shio, op. cit. p. 95: "[...] se mantiene el casto pino/ su espíritu es grande y vigoroso,/ aún ondeando su dignidad, hace una reverencia./ Sus agujas se extienden como un parasol verde jade. En sus ramas se acurrucan rojos dragones./ Bajo su sombra, crecen vides y enredaderas,/ reflexivas y misteriosas./ ¿Cómo poseen tanta vida?/ Su energía alcanza el pico, en las nubes./ Mirando sobre sus vertiginosos troncos,/ Les veo envueltos en miles de marejadas./ Majestuosamente, el viejo pino ensombrece/ El barranco con sus hojas verde jade,/ almacena las nieblas y la bruma./ Ramas nudosas cuelgan invertidas,/ ora holgazaneando durante un rato, ora rápidamente./ De esta manera el viejo pino honra la poesía;/ Es la brisa del hombre honorable./ Cuando la brisa cesa, no pienses que se ha desvanecido./ Su hermosa música está guardada en el cielo."

[982] SU Dongpo, op. cit. p. 74.

Lo que hace tan interesante a nuestros ojos a Su Dongpo y su obra, es que fue una enorme figura de la dinastía Song, un gran letrado que no perdió su visión crítica de la corte, y un excelente exponente de la poesía *Ci* (o cantares), un admirador del taoísmo y de otros sistemas de pensamiento; amante entregado de la naturaleza, sus poemas dedicados a ésta poseen una fuerza superior a la de muchos de sus contemporáneos. Además, Su Dongpo cultivaba el género poético *Shi*, y "[...] reunía todas las cualidades de un verdadero hombre de letras. Era escritor, poeta, pintor y calígrafo y se codeaba con estadistas y filósofos."[983]

Este poema es de tipo *Fu* (mezcla de prosa y de poesía), característico de la poesía del literato, lleno de connotaciones poética y de metáforas existencialistas, propio del arte de los *wenren*, puesto que "Su Dongpo fue el precursor y el mejor representante de la tradición de artistas-letrados en cuyas obras se mezclan en compleja y lúcida amalgama la estética plástica y musical con las preocupaciones socio-políticas y los pensamientos metafísicos de fusión del ser humano con el cosmos. En su refinada estética intentan fusionar la pintura y las demás cualidades propias de los letrados, como la caligrafía, la poesía y la reflexión filosófica."[984]

Recordando el pasado en el acantilado rojo se compuso hacia 1079 en base a la experiencia del poeta, durante una visita con sus amigos a esta zona del Yangzi. Iban bebiendo, felices, escoltados por las murallas de estos acantilados, disfrutando de una brisa suave. Entonces el poeta se puso a cantar, mientras los agentes atmosféricos acompañaban una sensación marcada de melancolía, como la niebla, y la sensación de que la vida es

[983] BOTTON BEJA Flora, op. cit. págs. 234 y 235.
[984] SU Dongpo, op. cit. p. 15.

pasajera, como el río, se apoderaba de él, a pesar de parecer al principio inmortales sobre la barca, entrando a un paraíso.

Cabe notar que al parecer la tradición oral ya hablaba de este lugar, el acantilado rojo, con las connotaciones místicas que se le atribuyen, y que artistas como Zhuran y Xiao Zhao, de la dinastía Song, se sabe que pintaron este tema antes de que fuera compuesto por Su Dongpo, si la fecha de ejecución de las pinturas, y del poema, son correctas, pero nosotros veremos dos interpretaciones pictóricas de otros autores diferentes. De las dos versiones que se conservan, la primera es algo más monumental que la segunda, de la última extraemos los siguientes versos (los corchetes son del traductor):

> Once again they set a drift beneath the
> Towering walls of the Red Cliffs. The
> Rushing of the river made sounds, the steep
> Cliff walls rose some thousand feet from the
> River; above high mountains the moon was
> Small. The river's waters dropped revealing
> Jutting rocks. How many days, how many months
> Have already passed so that I no longer recognize
> This river and these cliffs? […]
>
> [Having obtained the cliff] I [Su]
> Knifed the mountain air with a long loud shout.
> The shrubs and trees trembled. The mountains
> Cried and the deep gorges reverated with
> Echoes. The wind arose and the waters of the river responded.
> I, in turn, was anxious and
> Grieved; my heart was mournful and I became
> Fearful. I shivered in this place and was
> Not able to conceal my feelings. I turned back
> [on the mountain path] and reboarded the boat.[985]

[985] ALTIERI Daniel, "The Painted Visions of the Red Cliffs", en, *Oriental Art*, Autumn 1983, vol. XXIX, nº 3, Singapore, p. 254: "Una vez más fijaron el curso debajo de/ los elevados muros del Acantilado Rojo. El/ Rugido del río creaba sonidos, las escarpadas/ paredes del acantilado asomaban unos miles de pies desde el/ Río; arriba, sobre las montañas, la luna era/ Pequeña. Las aguas del río caían revelando/ rocas sobresalientes. ¿Cuántos días, cuántos meses/ Han pasado ya que no reconozco más/ Este río y estos acantilados? [...] [Habiendo alcanzado el acantilado] Yo [Su]/ Cortaba el aire de la montaña con un largo y sonoro grito. Los arbustos y los árboles temblaron. Las montañas/ Gritaron y las profundas gargantas reverberaron/ Con ecos. El viento apareció y las aguas del río respondieron. Yo, en cambio, estaba ansioso y/ afligido; mi corazón se sentía lúgubre y me volví/ Temeroso.

El poema de Su Dongpo impactó de tal manera, que cerca de treinta artistas chinos de la antigüedad –de los que se tengan noticias-, representaron alguna escena del poema, en pintura. Una de las escenas más famosas se debe a Qiao Zhongchang, con *El acantilado rojo* (fig.85) y que Barnhart define como "[...] an extended illustration of Su Shi's second prose poem of the two of the Red Cliff and an inventive, calligraphic exploration of a new pictorial mode of representing."[986]

La otra versión que presentamos es la de Wu Yuanzhi (dinastía Jin 1115 – 1234), figs.86 y 87), muy impresionante, de la que comenta Altieri: "The impressive verticality of the cliff walls, reminiscent of the lofty peaks that Su Shi climbed, [...] Like the Yang Shixiang trees, the twisted, gnarled and claw-like branches of the trees on the near banks evoke memories of Guo Xi and Li Cheng."[987]

Otro claro ejemplo de unión entre pintura y poesía es la obra pictórica de Song Di (creador de las *Ocho vistas* con sus temas específicos a las que haremos alusión más adelante) y el poema que incluyó Su Dongpo sobre el acto de pintar, dentro de la pintura titulada *Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang*. La región de Xiao y Xiang, era un área de florecimiento budista y taoísta que estaba antiguamente destinada como espacio de exilio, por lo cual su nombre se convirtió en una asociación poética de la melancolía, del abandono, e incluso de las luchas entre los letrados enviados allí, y el gobierno contra el que disentían.

Temblaba en este lugar y/ no era capaz de conciliar mis sentimientos. Me di la vuelta/ [en el camino de la montaña] y abordé de nuevo el bote."

[986] AAVV, *Three Thousand Years...* op. cit. p. 126: "[…] una extendida ilustración del segundo poema en prosa de Su Shi de los dos acerca del Acantilado Rojo y una exploración inventiva y caligráfica de un nuevo modo pictórico de representación."

[987] ALTIERI Daniel, op. cit. págs. 261 y 262: "La impresionante verticalidad de los muros del acantilado, que recuerdan a los elevados picos que Su Shi escaló, [...] Como los árboles de Yang Shixiang, los retorcidos, nudosos y parecido a ramas desgarradas de los árboles en las orillas cercanas evoca recuerdos de Guo Xi y de Li Cheng."

También era llamado durante la dinastía Song, Chu o Jingzhou, y aparece mucho en la poesía de Li Bo y de Du Fu, además de en pintura. Song Di, el artista aficionado creador de una de las versiones en pintura de las *Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang*, según Murck, empleó este tema, "[...] which became a pardigmatic subject for paintings by loyal men who felt wronged."[988] Este es el poema de Su Dongpo:

> With detachment you dwell on your objective,
> Mountains and rivers naturally twist and turn;
> If the plan is appropriate from the start,
> Then brushing ought not be difficult.
> At the river market dwellings are few,
> In the misty village old trees grow thick;
> I know you have a subtle concept,
> Meticulously I will search for it.[989]

Sobre el poema anterior, dice Murck: "Just as Su Shi understood poetry to express meanings beyond its words, he assumed that paintings could contain ideas within the landscape forms. Su Shi expected reflection to yield further insights into the painting as well as the character and motivation of the painter."[990]

Entre los muchos pintores paisajistas que dedicaron a los ríos Xiao y Xiang una obra, destacamos las imágenes de Dong Yuan (fig.88), Li Sheng (fig.89), y Mu Qi (fig.6), para que el lector compare visualmente las tres recreaciones en pintura de tan famoso escenario.

---

[988] Citado en MURCK Alfreda, op. cit. p. 42: "[…] que se convirtió en el tema paradigmático de las pinturas de hombres leales que se sentían perjudicados."

[989] MURCK Alfreda, op. cit. p. 68: "Con despreocupación insistes en tu objetivo,/ montañas y ríos naturalmente se retuercen y vuelven;/ si el plan es apropiado desde el comienzo,/ entonces la pincelada no debería ser difícil./ En el mercado junto al río las moradas son pocas,/ en el pueblo neblinoso viejos árboles crecen delgados;/ sé que tienes un concepto sutil,/ meticulosamente lo buscaré." Hay otros poemas sobre esta pintura en las págs. 67 y 68 del mismo libro.

[990] Ibíd. p. 68: "Así como Su Shi [Su Dongpo] entendía que la poesía expresaba significados más allá de sus palabras, asumía que las pinturas podían contener ideas dentro de las formas del paisaje. Su Shi suponía reflexión para producir nuevas ideas en la pintura, así como en el carácter y en la motivación del pintor."

Es claro que pintura y poesía comparten multitud de elementos: la estética, el tema, los símbolos, el sentimiento, la expresión; pintura y poesía son verdaderamente un tándem excepcional. De este modo queda patente la enorme influencia e interdependencia entre ambas líneas creativas en China[991]. La estética taoísta impregna en igual medida ambos géneros artísticos, y es por esta razón que son inseparables y deben ser presentados como parte de un cuerpo mayor: el arte, y no como dos manifestaciones divergentes. La profunda implantación de la poesía en China, y la habitual habilidad de los artistas, ya fueran *wenren* o no, a ser tanto poetas como calígrafos y pintores[992], hace de estas muestras las perfectas embajadoras de la cultura oriental.

En cuanto a las poesías occidentales, nos vamos a centrar en la reproducción de algunos pasajes de poemas sobre el paisaje, para observar que el sentimiento frente a éste es increíblemente similar al demostrado por el oriental, y que la carga plástica y pictórica es también muy fuerte y que puede dar lugar a versiones pictóricas[993]. Lo primero, vamos a referir el famoso poema de Wordsworth, *Tintern Abbey*[994] (*La abadía de Tintern* 1798), que copiaremos en varios extractos. El poema de *La abadía de Tintern*, posee las características reconocibles de lo romántico y de lo sublime y es una de las grandes creaciones poéticas del romanticismo. Turner realizó una versión pictórica anterior al poema en acuarela, siendo éste

[991] Para más información sobre la importancia de la unión de poesía y pintura, ver: MURCK Alfreda, *Poetry and Painting in Song China. The Subtle Art of Dissent,* The Harvard University Asia Center, Harvard University Press, Cambridge and London 2000. p. 51 en adelante.

[992] Nos dice Chiang en este sentido: "The painter's aim is to convey an atmosphere, a poetic truth; because they are so often poets, their thought cannot escape poetic expression." CHIANG Yee, *The Chinese Eye*... op. cit. p. 104: "La meta del pintor es trasmitir una atmósfera, una verdad poética; debido a que muy a menudo son poetas, su pensamiento no puede evitar la expresión poética."

[993] Para más información acerca de la relación entre la pintura británica romántica y la literatura del romanticismo, ver páginas 489 a 497, de *Summa Artis,* op. cit.

[994] La obra de Turner en acuarela *La abadía de Tintern* (hacia 1795), fue objeto igualmente de un poema de Wordsworth con el mismo título, aunque en la obra del poeta "[...] responde ya a una nueva visión de la naturaleza: de tal forma el objeto de contemplación despierta ahora en el sujeto que lo contempla su conciencia de ser, que el panorama sufre, a manos del artista, una transformación mediante la cual nos revela los secretos de su mente." RAQUEJO Tonia: "El romanticismo...", op. cit. p. 253.

un posible ejemplo del influjo de la pintura en la poética, aunque no se trata de una acuarela de paisaje sino del edificio en sí, como se ve en la imagen del cuadro citado (fig.90).

Y a continuación reproducimos el poema desde su principio (se ha remarcado en negrita la parte de los versos a los que aludía Raquejo entre comillas unas páginas atrás, para identificarlos mejor y comprender en plenitud el comentario analítico de la autora) en el que podemos descifrar con claridad la estética romántica, lo *sublime*, la fuerza de la naturaleza, y la postura del poeta frente a ésta:

Five years have past; five summers, with the length
Of five long winters! And again I hear
These waters, rolling from their mountain springs
With a soft inland murmur. –Once again
Do I behold these steps and lofty cliffs,
Which on a wild secluded scene impress
Thoughts of more deep seclusion; and connect
The landscape with the quiet of the sky.
The day is come when I again repose
Here, under this dark sycamore, and view
These plots of cottage-ground, these orchard-tuffs,
Which, at this season, with their unripe fruits,
Among the woods and copses lose themselves,
Are clad in one green hue, and lose themselves,
Nor, with their green and simple hue, disturb
The wild green landscape. Once again I see
These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
Of sportive wood run wild; these pastoral farms,
Green to the very door; and wreathes of smoke
Sent up, in silence, from among the trees,
With some uncertain notice, as might seem,
Of vagrant dwellers in the houseless woods,
Or of some Hermit's cave, where by his fire
The Hermit sits alone.[995]

[995] WORDSWORTH William y COLERIDGE Samuel Taylor, op. cit. p. 330, inicio del poema *Versos compuestos unas millas más arriba de Tintern Abbey*, (Al volver a visitar las riberas del Wye durante una excursión el 13 de julio de 1798) Traducción de los editores del libro, p. 331: "Cinco años han pasado; ¡cinco veranos con la extensión/ de cinco largos inviernos; y de nuevo escucho/ esta agua, precipitándose desde su fuente en la montaña/ con un suave murmullo tierra adentro. –Una vez más/ contemplo estos riscos altos y escarpados,/ que sobre una salvaje y recogida escena imprimen/ pensamientos de más profundo recogimiento; y enlazan al/ paisaje con la quietud del cielo./ Ha llegado el día en que de nuevo reposo/ aquí, bajo este oscuro sicomoro [sic], y contemplo/ estos campos de labranza, esas manchas de arboledas,/ que en esta estación, con sus frutos aún verdes,/

[…] when like a roe
I bounded o'ver the mountains, by the sides
Of the deep rivers, and the lonely streams,
Wherever nature led; more like a man
Flying from something that he dreads than one
Who sought the thing he loved. For nature then
(The coarser pleasures of my boyish days,
and their glad animal movements all gone by),
To me was all in all. -I cannot paint
What then I was. The sounding cataract
Haunted me like a passion: the tall rock,
The mountain, and the deep and gloomy wood,
Their colours and their forms, were then to me
An appetite; a feeling and a love,
That had no need of a remoter charm,
By thought supplied, or any interest
Unborrowed from the eye. -That time is past,
And all its aching joys are now no more,
And all its dizzy raptures. Not for this
Faint I, nor mourn nor murmur: other gifts
Have followed, for such loss, I would believe,
Abundant recompense. For I have learned
To look on nature, nor as in the hour
Of thoughtless youth; but hearing oftentimes
The still, sad music of humanity,
Not harsh nor grating, though of ample power
To chasten and subdue. And I have felt
A presence that disturbs me with the joy [p. 336]
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man,
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things, therefore am I still
A lover of the meadows and the woods,
And mountains; and of all that we behold
From this green earth; of all that the mighty world
Of eye, and ear, -both what they half create,
And what perceive; well pleased **to recognize**
In nature and the language of the sense,

---

entre setos y matorrales se pierden/ tampoco vestidos de sencillos tonos verde, perturban [sic: quedaría mejor: "que, ni vestidos de sencillos tonos verdes, perturban...]/ el agreste paisaje verde. De nuevo veo/ estos setos, apenas si son setos, líneas pequeñas/ de bosque inquieto y descuidado: estas granjas pastoriles,/ verdes hasta la misma puerta; y volutas de humo/ se levantan en silencio, ¡entre los árboles!/ Como algún incierto aviso que ser pudiese/ de habitantes vagabundos de los bosques despoblados,/ o de alguna cueva de ermitaño, donde junto al fuego/ el ermitaño se sienta en soledad."

The anchor of my purest thoughts, the nurse,
The guide, the guardian of my heart, and soul
Of all my moral being.[996]

Sobre este poema, hay que destacar que su autor intentó que fluyera de forma muy natural, siguiendo el flujo irregular de su mente, incitado por los sentimientos del poeta acerca del paraje visitado; es un trabajo de gran imaginación. Queremos recoger la opinión de Wesling, porque habla de la presencia del eremita en él, de la meditación, y ésto lo hace particularmente interesante en nuestro estudio por la cercanía con las figuras meditabundas de los poemas chinos:

> The outer landscape, important in itself and as a reminder of the Wordsworth who visited the Wye Valley five years before, is observed yet curiously transparent. The vividly noticed details of cliffs and valley, cottages, orchards, woodlands, «wreaths of smoke», perhaps especially the unseen imagined Hermit who poet-like «sits alone», are all wonderfully noticed, yet they are also phenomena of the mind and images of rural meditation. The steep protective cliffs

[996] WORDSWORTH William y COLERIDGE Samuel Taylor, op. cit. págs. 334 y 336, inicio del poema *Versos compuestos unas millas más arriba de Tintern Abbey*, (Al volver a visitar las riberas del Wye durante una excursión el 13 de julio de 1798) (Traducción de los editores del libro, págs. 335 y 337): "[...] cuando como un gamo/ brincaba por las montañas, junto a las riberas/ de los ríos profundos y los arroyos solitarios,/ allí donde me llevaba la naturaleza; más como un hombre/ que huye de aquello que teme, como aquel/ que partió en busca de todo cuanto amaba. Pues la naturaleza entonces,/ (los groseros placeres de mis días juveniles,/ y sus alegres movimientos animales se han ido),/ lo era todo para mí. No puedo pintar/ cómo era entonces. La sonora catarata/ me embrujaba como una pasión; la peña encumbrada,/ la montaña, el bosque profundo y tenebroso,/ sus colores y formas, eran entonces para mí/ una tentación; un sentimiento y un amor,/ que no necesitaba de encantos más lejanos,/ que el que proporcionaba el pensamiento, ni a otro interés/ se prestaban mis ojos. Ese tiempo ha pasado,/ y no existen ya todas sus alegrías dolorosas,/ ni sus locos arrebatos. Mas no por eso/ desmayo, ni me lamento ni murmuro; otros dones/ han seguido; por tal pérdida, creo yo,/ ha habido abundante recompensa. Pues he aprendido/ a mirar a la naturaleza, no como en la hora/ de la insensata juventud, sino escuchando a menudo/ la música triste y sostenida de la humanidad,/ sin asperezas ni disonancias, sino con amplio poder/ para castigar y someter. Y he sentido/ una presencia que me incomoda con la alegría/ de pensamientos elevados; un sentido sublime/ de algo que está aún más profundamente entrelazado,/ que habita en la luz del sol poniente,/ y en torno al océano y al aire vivo,/ y al cielo azul, y en el pensamiento del hombre:/ un movimiento y un espíritu que impulsa/ a cuantas cosas piensan, a todos los objetos de todo pensamiento,/ y se desliza a través de todo. Así que sigo siendo/ un enamorado de las riberas y los bosques,/ y de las montañas; y de todo cuanto contemplamos/ desde esta tierra verde; y todo el mundo poderoso/ de la vista, y del oído –tanto de lo que crean a medias,/ como de lo que a medias perciben; contento de reconocer/ en la naturaleza y en el lenguaje de los sentidos/ el ancla de mis pensamientos más puros: cuidado,/ guía, guardián de mi corazón, y alma/ de todo cuanto hay de honrado en mí."

> «impress» on the «wild secluded scene… Thoughts of more deep seclusion», and these thoughts are the poem itself. So secluded is the scene that the smoke wreaths which imply human presence ascend undispersed «in silence, from among the trees».[997]

Según Wesling, Wordsworth gusta de elaborar poemas dedicados a la simbolización de la felicidad humana en el paisaje, pero no en un paisaje cualquiera sino en un espacio natural cercano al paisaje divino, al paisaje con mayúsculas, como en este poema, versión de 1793, en el que asistimos a la imagen de una naturaleza mayestática:

> Where falls the purple morning far and wide
> In flakes of light upon the mountain-side;
> Where summer Suns in ocean sink to rest,
> Or moonlight Upland lifts her hoary breast;
> Where silence, on her wing of night o'erbroods
> Unfathom'd dells and undiscover'd woods;
> Where rocks and groves the power of waters shakes
> In cataracts, or sleeps inquiet lakes.[998]

Otro poema que viene muy al caso por su carga plástica es, *Mount Blanc: Lines Written in the Vale of Chamouny* (extracto: *Líneas escritas en el Valle de Chamounix*), de Wordsworth, que podemos ubicar junto a la obra de Turner, *Valle de chamonix* (fig.91) y la de John Robert Cozens *Entre Chamonix y Martigny* (fig.92):

---

[997] WESLING Donald, op. cit. p. 23: "El paisaje exterior, importante en sí mismo como recordatorio del Wordsworth que visitó el Valle Wye cinco años atrás, se observa aún curiosamente transparente. Los vívidamente advertidos detalles de los acantilados y del valle, casas de campo, huertos, bosques, «espirales de humo», quizás especialmente el no percibido e imaginado ermitaño que, a modo de poeta se «sienta sólo», son maravillosamente percibidos, sin embargo, son también fenómeno de la mente, e imágenes de la meditación campestre. El acantilado protector y escarpado «impresiona» en la «escena silvestre y retirada... Pensamientos de más profundo aislamiento», y estos pensamientos son el poema en sí mismo. Y el retiro es la escena en la que las espirales de humo implican que la presencia humana asciende compacta «en silencio, de entre los árboles»."

[998] Ibíd. p. 11: "Donde cae la mañana púrpura a lo largo y ancho/ en flecos de luz sobre la ladera de la montaña;/ donde los soles de verano se hunden en el océano para descansar/ o la luz de la luna en las tierras altas alza su pecho cano;/ donde el silencio, en su vuelo nocturno sobre la progenie/ de insondables pequeños valles y bosques enmascarados;/ donde las rocas y grutas golpea el poder de las aguas/ en las cataratas, o en quietos lagos que duermen."

From a bare ridge we also first beheld
Unveiled the summit of Mont Blanc
The wondrous Vale
Of Chamouny stretched far below, and soon
With its dumb cataracts and streams of ice,
A motionless array of mighty waves,
Five rivers broad and vast, made rich amends,
And reconciled us to realities.[999]

He aquí un extracto de la obra poética de Byron, en este caso de su famoso *Childe Harold's Pilgrimage*, que contraponemos a dos trabajos de Turner: *Mer de Glace* (fig.93) y *Avalancha en los Grisones* (fig.94)

Above me are the Alps
The palaces of Nature, whose vast walls
Have pinnacled in clouds their snowy scalps,
And throned eternity in icy halls
Of cold sublimity, where forms and falls
The avalanche –the thunderbolt of snow!
All that expands the spirit, yet appalls,
Gather/s around these summits, as to show
How earth may pierce to heaven, yet leave vain
Man below.[1000]

Este es un fragmento de Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834) de su poema *Hielo a la medianoche* (*Frost at midnight*), que es un hermoso ejemplo de los elementos de la naturaleza que se descubren tras una observación dedicada, y que de por sí son susceptibles de generar una imagen pictórica muy fuerte:

Lo! Stealing through the canopy of firs,
How fair the sunshine spots that mossy rock,

[999] "Desde una cresta desnuda contemplamos primero también/ descubierta la cumbre del Mont Blanc/ el valle maravilloso/ de Chamounix estrechándose a lo lejos, y pronto/ con sus cataratas mudas y arroyos de hielo,/ una inerme serie de poderosas olas,/ cinco ríos anchos y vastos, daban cumplida satisfacción,/ y nos reconciliaban con la realidad."

[1000] Citado en HAWES Louis, op. cit. p. 7: "Sobre mí están los Alpes/ los palacios de la Naturaleza cuyos vastos muros/ Han coronado en nubes sus nevadas cabelleras/ Y la Eternidad entronada en helados salones/ De fría sublimidad donde se forma y cae/ La avalancha –¡el rayo de nieve!-/ Todo aquello que expande el espíritu, todavía espanta/ se reúne en torno a estas cumbres, como para mostrar/ Cómo la tierra puede horadar el cielo, y deja aún/ al hombre vano debajo."

Isle of the river, whose disparted waves
Dart off asunder with an angry sound,
How soon to re-unite! And see! They meet,
Each in the order lost and found, and see
Placeless, as spirits, one soft water-sun
Throbbing within them, heart at once and eye!
With its soft neighbourhood of filmy clouds,
The stains and shadings of forgotten tears,
Dimness o'erswum with lustre! Such the hour
Of deep enjoyment, following love's brief feuds;
And hark, the noise of a near waterfall!
I pass forth into light –I find myself
Beneath a weeping birch (most beautiful
Of forest trees, the Lady of the Woods),
Hard by the brink of a tall weedy rock
That overbrows the cataract. How bursts
The landscape on my sight! Two crescent hills
Fold in behind each other, and so make
A circular vale, and land-locked, as might seem,
With brook and bridge, and grey stone cottages,
Half hid by rocks and fruit-trees. At my feet,
The whortle-berries are bedewed with spray,
Dashed upwards by the furious waterfall.[1001]

Por último, en estos dos poemas que siguen se pretende ofrecer al lector la visión de un río según un poeta oriental, uno occidental, y una pintura.

Panorama del río Han (Wang Wei)

Sus tres brazos abrazan la tierra de Chu,
Sus nueve afluentes mojan los muros de Jing.
Río tendido entre el cielo y la tierra,
El color de sus montes entre ser y no ser.
En el confín del cielo acuático

[1001] MANENT M. (Sel.), *La poesía inglesa: Románticos y Victorianos*, ediciones Lauro, 1ª ed. Septiembre 1945, Barcelona, p. 73: "Mira, por el dosel de abetos deslizándose,/ cómo salpica el sol esa musgosa peña,/ isla en medio del río, cuyas aguas/ divídense, con ira en su rumor,/ y ¡qué pronto se unen! Contemplo su mezclarse,/ perdidas y encontradas entre sí; y, mira, aún,/ sin lugar, como espíritu, una dulce agua-sol/ que en las ondas palpita, a la vez ojo y alma./ Y esa su vecindad de nubes transparentes,/ que de olvidadas lágrimas son vestigios y sombras,/ umbría coronada de luz. Tal es la hora/ del gozar hondo, tras breves pugnas de amor./ ¡Oíd! Cerca de aquí resuena una cascada./ Hacia la luz camino y, de pronto, me ampara/ un abedul llorón (el más hermoso/ árbol, como una noble Señora de los Bosques),/ al borde de una peña, vestida con hierbajos/ y que la catarata domina. ¡Cómo estalla/ el paisaje a mi vista! Dos curvadas colinas/ se enlazan y así forman/ un valle circular, que cerrado parece,/ con su arroyo y su puente y alquerías menudas/ y grises, medio ocultas por peñas y frutales./ A mis pies, los arándanos se cubren con las gotas/ que lanza hacia lo alto la cascada, en su furia."

Flotan las casas y sus hombres.
Fluir de días hermosos en Xiangyang:
¡Ebrio con Shan Jian en pleno campo![1002]

Sobre el mismo tema del río, he aquí un poema de Wordsworth:

Was it for this
That one, the fairest of all rivers, loved
To blend his murmurs with my nurse's song,
And from his alder shades and rocky falls,
And from his fords and shallows, sent a voice
That flowed along my dreams? For this didst thou,
O Derwent, travelling over the green plains
Near my «sweet birthplace», didst thou, beauteous stream […][1003]

2.3. LA SIMBOLOGÍA DEL PAISAJE

El símbolo. Este recurso estético, es uno de los más fructíferos de cuantos ha generado el hombre en su carrera hacia la cultura. Un símbolo, en el mundo del arte, es una entidad comunicativa que trasciende sus barreras plásticas para abarcar en su seno un mensaje suplementario, un añadido intencionado. Puede tratarse de una referencia alegórica, mitológica, social, religiosa, etc.

El símbolo posee connotaciones, es decir, no tiene por qué consolarse con una explicación unidireccional, puede dar lugar a numerosas interpretaciones. De la formación del público, dependerá la respuesta emocional y expresiva del símbolo; es un sistema comunicativo que basa su éxito en la concomitancia entre artista y espectador. En la

[1002] RYCKMANS Pierre, op. cit. p. 146.
[1003] WORDSWORTH William, *El Preludio*, op. cit. p. 10 (traducción de los autores de la edición, p. 11): "¿Fue por esta razón/ por la que el más hermoso de los ríos gustaba/ de mezclar sus murmullos al canto de mi aya,/ y desde sus alisos oscuros, sus cascadas rocosas,/ sus vados y bajíos, enviaba una voz/ que fluía a través de mis sueños? ¿Por esto,/ oh Derwent, discurriendo por los prados/ junto a mi «dulce tierra natal», bella corriente [...]

persecución de esta meta, el artista pone de manifiesto su habilidad técnica y su locuacidad estética, ajustando la oferta disponible a sus fines, y añadiendo en no pocas ocasiones otros elementos simbólicos de su propia cosecha.

En la pintura de paisaje, tanto en oriente como en occidente, los símbolos más utilizados son de dominio común; al decir común me refiero no al pueblo llano, sino a los grupos cultos, en especial a aquéllos que tenían acceso a la lectura y a quienes iba destinada la obra de arte. El símbolo se transforma, en función de la sociedad donde anida, convirtiéndose en estandarte de las más variopintas doctrinas; por lo general, el símbolo inserto en la pintura, en los periodos estudiados en esta investigación, tiene una función básicamente pedagógica, o religiosa, o moralista. Ésto es lo que mejor define el empleo que se ha hecho de él en las pinturas que estudiaremos en breve.

Al analizar los símbolos de las dos culturas a comparar, se intenta demostrar cómo en ambos casos se ha hecho acopio de la simbología para dotar al paisaje de un contenido moral, o espiritual, o ético. Ello está conectado con las raíces espirituales del taoísmo, la dimensión moral del Renacimiento, y la convicción religiosa del romántico. Este apartado no es un intento de ofrecer al lector la misma connotación en un símbolo común a oriente y a occidente, sino de demostrar que existió una oferta parecida, y que lo que siempre primó fue la necesidad de comunicar un mensaje de perfeccionamiento personal, a través de estos símbolos.

Es inevitable que cuando el arte de una sociedad alcanza un punto de elevación, de madurez, se produzca una sofisticación del discurso plástico, en relación a la formación educativa de los artistas y de las clases letradas. La lectura del símbolo equivale a una especie de examen no reglamentado, en el que se está advirtiendo que sólo el espectador

versado, el conocedor de cierto nivel, tiene la categoría intelectual o incluso espiritual, para penetrar en el contenido del símbolo.

El primer símbolo en nuestro estudio, es el propio paisaje. Es el gran símbolo; en él campan otros componentes con la misma función, pero es la propia temática de la obra la que lleva ya consigo la condición de símbolo, desde el momento en que la pintura de paisaje se considera un medio de expresión del alma del artista, y que en sí mismo se constituye en el primer género pictórico (en China):

> En el paisaje la *contemplación romántica de la Naturaleza* sólo secundariamente es una contemplación del exterior: la mirada fundamental, aquella que pone en juego y otorga su confianza a la fuerza de la Imaginación, es hacia el interior, hacia el Inconsciente. En el lienzo del pintor romántico la realidad queda moldeada y dominada por los flujos ordenadores que previenen de esta *mirada interior*. Una ruina, una montaña, un atardecer o un huracán debe evocar y, por tanto, *reflejar plásticamente,* no fenómenos orográficos o climatológicos, sino *estados de la subjetividad*. La aceptación de esta premisa separa radicalmente a la estética romántica tanto de un credo realista como de uno impresionista.[1004]

Y así es, los componentes del paisaje pasan a formar parte del diccionario gráfico del autor, como formas físicas de una realidad interior, de un mensaje concreto. Ahora bien, para que esta comunicación tenga lugar, el artista necesita que el observador participe de la sinfonía gramatical que ha creado en su pintura, y si no se mueve en los mismos parámetros culturales, difícilmente se conseguirá conectar con la pintura[1005]. El simbolismo es un medio

[1004] ARGULLOL Rafael, op. cit. p. 82.

[1005] Acerca de este particular, nos comenta Casado Paramio sobre el símbolo en la pintura china: "Evidentemente, las coordenadas mentales, que pasan a la pintura para hablarnos por los símbolos, corresponden a un lenguaje oriental y en concreto chino, por ello cuando nosotros deseamos colocarnos delante de ellas, se quedan en cierta manera mudas. No es que se queden mudas, es que nosotros nos hemos quedado sordos, no logramos entender su lenguaje, nos es difícil traducir a categorías occidentales palabras y gestos orientales." En: CASADO PARAMIO José Manuel, *Catálogo*

de conocimiento excelente, pero requiere siempre de cierta paridad objeto –espectador, como destaca Davies: "To speak of symbolism as an evocative mode of thought is to presume that both perceiver and perceived are set within a mutual system of information yielding a higher order knowledge than exists at the outset. The integrity of subject and object is maintained as the active and passive modes are reduced as antitheses, and in fact become more equal factors in the total process of symbolization."[1006]

Los símbolos aplicados al arte son una manera conveniente de cifrar de manera física –en tanto que la pintura es materia visible y táctil- los conceptos e ideas. Este proceso de manipulación humana de la realidad consigue captar la atención del espectador sobre esos elementos que encapsulan connotaciones mistéricas o populares, presentando en ocasiones al artista como a un auténtico malabarista semántico. Las raíces de los símbolos atraviesan los estratos más antiguos de las sociedades que los generan, siendo la heterogeneidad de orígenes una de sus características más habituales, fruto del constante fluir y mezcla de épocas y culturas.

Antes de comenzar a centrarnos un poco más en la cuestión simbólica por culturas, cabe mencionar que en este campo de investigación hay que avanzar lentamente, pues las interpretaciones contemporáneas de los símbolos antiguos no son siempre correctas, y se

---

I. Pinturas religiosas chinas, Museo oriental de Valladolid, Caja de Ahorros provincial de Valladolid, 1988, 1ª ed., Valladolid, p. 109.

[1006] Palabras de Douglas Davies en, *The iconography of landscape*, op. cit. p. 33: "Hablar de simbolismo como un modo evocativo de pensamiento es presumir que tanto el receptor como lo percibido, están ubicados dentro de un sistema mutuo de información, produciendo una clase de conocimiento mayor que el que existe en el exterior. La integridad del sujeto y del objeto es mantenida, como los modos activo y pasivo son reducidos a antítesis, y de hecho se vuelven factores más equitativos en el proceso total de simbolización."

trabaja a veces sobre hipótesis, al carecer de pruebas concretas que avalen las conclusiones a las que se llega.[1007]

Si el autor quiso decir con cierto elemento lo que se deduce por cauces que no cuentan con el amparo de documentación coetánea, o de opiniones del mismísimo artista respecto a ese particular, habrá que conceder siempre un margen de duda a nuestra interpretaciones, por correctas que puedan parecer. Por fortuna, la mayor parte de los símbolos descritos en este apartado, han sido estudiados en profundidad por los expertos, y esperamos que su interpretación sea aquí del consenso común.

CHINA:

Las diferencias entre la simbología oriental y la occidental en las épocas objeto de comparación, en cuanto a funcionalidad, son pequeñas. En Europa, casi todas las obras contienen elementos que remiten a las mismas ideas y preocupaciones: las cualidades morales importantes del hombre, y los pecados de la humanidad.

En el caso oriental, es más difícil encontrar elementos que simbolicen aspectos negativos; lo loable, lo grato de la naturaleza, es repetido incansablemente en las pinturas para recordarle al hombre cuál es el camino a seguir. Por supuesto hay pinturas de paisaje donde se aprecian imágenes de vínculos negativos, pero ningún oriental supersticioso querría tener una pintura semejante guardada en su casa.

[1007] Por ejemplo, acerca de los símbolos en la obra de Patinir, nos dice Cosgrove: “It is very difficult to say whether the individual details of Patinir’s background landscapes can be understood as symbols of the sinful world on their own.” COSGROVE Denis E., op. cit. p. 71 (“Es muy difícil decir si los detalles individuales de los fondos de los paisajes de Patinir pueden ser entendidos como símbolos del mundo pecador en sí mismos.”)

La razón por la que las piezas de la naturaleza son reconvertidas en oriente en símbolos o en alegorías dentro de la pintura, tiene su origen en la conexión entre el taoísmo y el arte, así como en la identificación de las virtudes humanas con los elementos del paisaje, que ya se aprecia en escritos taoístas que se comentarán más adelante. Por ello: "The Taoist love for mystical contemplation of nature, of its woods, its rustling rivers, its wild birds fluttering in the reeds, gave rise to a powerful symbolism –its greatest expression being the dragon, the personalization of threatening clouds which change ceaselessly, the symbol of endless «Becoming». In a sense, art became almost a philosophical language."[1008]

Estos mensajes cifrados, también se hallan en la geografía de la composición de una pintura china, acatando las leyes del *fengshui*; todo persigue ser un compendio explicativo de la realidad y del *Tao*, de su funcionamiento interior:

> La voluntad ideacional de la teoría del arte chino convierte el lenguaje de la pintura en una serie de convenciones que en cierto sentido puede «leerse», como si cada elemento plástico o la relación entre ellos fuera una palabra o un concepto. Por ejemplo, en la pintura de paisajes los tipos de montañas (si son altas, bajas, escarpadas, redondeadas) o las relaciones que mantienen entre sí (si son iguales, desiguales, más altas las del primer plano, etc.), los cursos de agua (si son arremolinados, tranquilos, caudalosos, etc.), la presencia o ausencia del ser humano, se sitúan en un entramado significativo inequívoco para el contemplador chino de la obra. El arte, resumiendo, tiene por funciones ordenar el mundo fenoménico, captar sus leyes internas y captarlas en formas, funciones que habitualmente en Occidente se atribuyen al pensamiento científico.[1009]

[1008] DE RIENCOURT Amaury, op. cit. p. 36: "El amor taoísta por la contemplación mística de la naturaleza, de sus selvas, de sus ríos susurrantes, de sus pájaros salvajes revoloteando en los juncos, dio nacimiento a un simbolismo poderoso – siendo su más grande expresión el dragón, la personalización de nubes amenazantes que cambian incesantemente, el símbolo del "Devenir" interminable-. En un sentido, el arte se convirtió casi en un lenguaje filosófico."
[1009] OCAMPO Estela, op. cit. p. 64. Para más información ver: PISU Renata, op. cit. en general.

La poesía china, paralelamente, también emplea gran cantidad de símbolos que son iguales o muy similares a los utilizados en pintura: "Recurre a un lenguaje simbólico rígidamente codificado, un repertorio de imágenes prefabricadas (el canto del cuco, que provoca en el viajero el deseo de volver a su hogar; los gansos salvajes, que pasan de largo, sin detenerse a dar noticias del ser amado; el viento del este, que sugiere la primavera; el viento del oeste, con fúnebres connotaciones otoñales; los aptos mandarines, símbolo del amor recíproco; las ruinas antiguas, testigos de la precariedad de los empeños humanos; las ramas de sauce que intercambian los amigos al despedirse; la luna y el vino, las flores que caen; la melancolía de la amante asomada al balcón, etc., etc.)."[1010]

Algunos símbolos se han transfigurado en verdaderos tópicos con el paso del tiempo, y se emplean de forma reiterativa. Por ejemplo, en Europa, en poesía, era fácil leer sobre las *perlas de su boca*, como los dientes, el *oro de su madeja*, como el cabello rubio, o ver en pintura las azucenas como símbolo de pureza de la Virgen, el cuervo como ave de mal agüero en muchos autores (representa además la noche, la tiniebla, y la soledad. Para los chinos simboliza la actividad del emperador), la cruz como símbolo de esperanza, y un larguísimo etcétera. El chino, en igual medida, tiene un catálogo pormenorizado de símbolos, "We have thus conventional symbols in paint as in poetry; certain colours indicate certain distances, certain shapes for the same reason, certain movements to show certain natural reactions, certain treatment for October, for March…"[1011]

Estos signos tan habituales en la poesía y en el arte chino, son de diverso tipo: "Just as we repeat over and over again in poetry the characters for such forms as flower, moon,

[1010] RYCKMANS Pierre, op. cit. p. 140.
[1011] CHIANG Yee, op. cit. p. 163: "Entonces tenemos símbolos convencionales tanto en la pintura como en la poesía; ciertos colores indican ciertas distancias, ciertas figuras por la misma razón, ciertos movimientos para mostrar ciertas reacciones naturales, cierto tratamiento para octubre, para marzo…"

wind, that tradition has decided are richest in poetic association, so we introduce the customary elements into our landscapes, even in the most modern examples: they are – besides the basic mountain and water- rocks, trees, clouds, and frequently moon; pavilions, small figures, bridges, and boats are not infrequent adjuncts, but you will rarely find any other components."[1012]

Es decir, en China se da un lenguaje simbólico muy estandarizado, a diferencia de Europa en la que el símbolo, aun cuando conserva una buena parte de su legado histórico intacto, es más heterogéneo y su repertorio abarca más aspectos que el oriental.

Aún así, tampoco debemos pensar que tales símbolos[1013] chinos fueron siempre utilizados con los mismos fines, la aportación de cada artista hace que la pluralidad significativa de éstos sea más rica: "It is not easy to determine the meaning of a Chinese painting from the symbolism it contains. There are many paintings whose real significance can only be grasped by those who have a very wide and profound knowledge of Chinese history and literature. For not all symbols are like a rebus, nor are they always used with the same connotations. Symbols are often altered to suit an individual case, which makes them all the more difficult to interpret."[1014]

[1012] CHIANG Yee, op. cit. págs. 163 y 164: "Así como repetimos una y otra vez en la poesía los caracteres para formas tales como la flor, la luna, y el viento, los que la tradición ha decidido que son más ricos en asociación poética, así introducimos los elementos de costumbre en nuestros paisajes, aún en los ejemplos más modernos: son – además de la básica montaña y el agua– piedras, árboles, nubes, y frecuentemente la luna; pabellones, pequeñas figuras, puentes, y barcos, no son adjuntos infrecuentes, pero raramente encontrará ud. otros componentes."

[1013] Aunque la publicación titulada *El manual del jardín de la semilla de mostaza* (1679), en Nankín, está fuera de estudio en esta tesis por pertenecer al siglo XVII, vale la pena leer este pormenorizado tratado ya que contiene muchos de los símbolos chinos clásicos; además se mencionan los *Seis Principios de* Xie He, entre otras cosas.

[1014] VAN BRIESSEN Fritz... op. cit. p. 273: "No es fácil determinar el significado de una pintura china por el simbolismo que contiene. Hay muchas pinturas cuyo significado real sólo puede ser comprendido por aquéllos que tienen un conocimiento muy amplio y profundo de la historia y de la literatura china. No todos los símbolos son como un jeroglífico, ni son siempre utilizados con las

En el arte chino pueden encontrarse parte de estos símbolos básicos formalizados en paisajes o vistas muy concretas. Estos temas fijos que constituyen parte de la pintura de paisaje china, fueron establecidos al parecer durante la dinastía Song, por Song Di -del que ya habláramos con anterioridad al relacionar poesía y pintura-, y son conocidos como las "Ocho vistas":

1-Un ganso volando hacia una playa de arena
2-El regreso a casa
3-Una posada en la montaña a la luz del crepúsculo
4-La ribera nevada de un lago
5-Una noche de luna en otoño, en el lago Dong Ting
6-La lluvia de la tarde en los ríos Xiao y Xiang
7-La campana de la tarde de un templo lejano
8-Un pueblo de pescadores en el ocaso

Esta repetición infinita de los mismos motivos simbólicos, hacía correr peligro a los insistentes intentos de los budistas *chan* y de los taoístas por conservar su espontaneidad creativa intacta. Pero son motivos que están tan enraizados en el alma china, que difícilmente se desprenderán de ellos. Por supuesto hubo ocasiones en las que la inclusión de un elemento alegórico u otro, se debía no ya a la inventiva del artista, sino a un encargo concreto, por ejemplo: un paisaje para felicitar a una pareja que se iba a casar, o a un letrado que abandonaba la vida de la corte para llevar una existencia en retiro, etc. Veamos algunos ejemplos concretos.

En una pintura para un cumpleaños casi siempre se utilizan símbolos que representan la longevidad, para desear que esta feliz ocasión se prolongue muchas veces;

---

mismas connotaciones. Los símbolos se alteran a menudo para acoplarse a un caso individual, que les hace a todos tanto más difíciles de interpretar."

estos elementos de congratulación son el pino, el bambú (también símbolo de la paciencia), y las garzas. Muchas orquídeas es un deseo de que la homenajeada tenga muchos hijos. En pinturas para una boda, un par de patos mandarines simbolizan la armonía conyugal, o cualquier pareja de aves; los patos salvajes, son símbolo del correr del tiempo. En pinturas de felicitación por el final de un cargo oficial, se simboliza el deseo de retiro a un lugar campestre, tranquilo, el retorno a la naturaleza al fin y al cabo, a través de una escena de campo en la que se ve al hombre aislado, o en retiro, y es uno de los temas mejor reflejados en los paisajes, y muy especialmente por Ni Zan (por ejemplo, en su obra *El estudio Rongxi*, fig.95).

Y recordemos que para el artista chino los símbolos son un medio de comunicar su estado interior, igual que lo fueron para los románticos : « L'artiste chinois ne peint pas un spectacle mais un état d'âme, nos pas un confrontation soudaine mais un accumulation d'expériences qui a peut-être pour point de départ un instant d'exultation devant la beauté de la nature. Cette expérience est transmise à travers des formes qui ne sont pas simplement généralisées mais qui sont également riches en symboles. »[1015]

Esta idea de la conexión entre la obra de arte y el alma del artista, está incluso expresada por los pintores chinos de la antigüedad, porque la pintura de paisaje taoísta es siempre la manifestación de los sentimientos, de las congojas y las alegrías del artista; sirva de ejemplo este breve comentario de Mi Fu acerca de la pintura de Su Dongpo de bambúes:

[1015] SULLIVAN Michael, *Introduction...* op. cit. p. 280: "El artista chino no pinta un espectáculo sino un estado de ánimo, no una confrontación repentina sino una acumulación de experiencias que quizás han tenido por punto de partida un instante de exaltación ante la belleza de la naturaleza. Esta experiencia es transmitida a través de formas que no son simplemente generalizadas, sino que son igualmente ricas en simbolismo."

"Tse-Chan (T'ung-p'o) [Su Dongpo] dibuja ramas extrañas de árboles muertos, en movimientos rítmicos y doblándose para sugerir el desasosiego de su espíritu."[1016]

Pero por encima de todo, cuando buscamos símbolos chinos, estamos volviendo al argumento neurálgico de su arte, a su *leitmotiv*: la representación del *Tao*; son en suma, alegorías y metáforas del mundo taoísta que a modo de mensajeros o de recordatorios de las máximas taoístas, se pueden visualizar en la pintura. Y no sólo nos referimos a símbolos taoístas, pues en China existe una amplia gama de éstos acuñados por las otras dos grandes doctrinas: budismo, y confucianismo[1017], que en ocasiones son intercambiados entre las tres, o sencillamente son comunes a varias de ellas.

A veces es una actitud de un personaje, otras veces es un animal, o la forma de una montaña, o la inclinación del bambú, o la asociación de los árboles, por poner unos pocos ejemplos. Todos finalmente son medios de expresión y de comunicación para el artista de una experiencia superior: "La sabiduría, como el arte, apunta a un ámbito inviolable para el lenguaje. Su objeto no puede ser enseñado sino tan sólo mostrado mediante metáforas o gestos que lo indiquen. Las reglas semánticas mediante las que pueden cifrarse los mensajes tiene en el lenguaje la misma función que las distintas técnicas tienen para el arte, la de ser un medio para la expresión simbólica."[1018]

En el desarrollo del cuerpo simbólico chino tiene mucho que ver el paralelo crecimiento de las filosofías y religiones en China. Ya se ha mencionado que de la mezcla de las tres principales doctrinas y/o líneas de pensamiento se generan muchos símbolos, pero

[1016] RACIONERO Luis, op. cit. p. 173. Del contenido simbólico del bambú se habla unas páginas más adelante.
[1017] Por ejemplo: las orquídeas, el ciruelo, y el bambú, se emplean como símbolos confucianos del carácter del artista, pero también se usan en la iconografía taoísta.
[1018] MAILLARD Chantal, op. cit. págs. 8 y 9.

es quizá el taoísmo el que aporta mayores ideas; la importancia de la virtud en el hombre, que se describe especialmente en el *Zhuang Zi* y a la que Confucio también otorga un lugar preeminente, tendrá su paralelo plástico en una serie de elementos de la naturaleza, que son retomados por los intelectuales chinos con ese fin: es el caso del bambú, el pino, los acantilados, y los barrancos, entre otros. Además, se alude a la montaña y al agua reiteradamente, cuyas connotaciones estudiaremos en detalle por su importancia singular y, cómo no, a grutas o cuevas, en donde se supone encontraremos algún venerable.

Esa expresión simbólica, en el arte taoísta, lo que persigue es la captación del *qi* y del *Tao*, y la perpetuación de una experiencia vital y profunda, en la pintura de paisaje. La transmisión empática del *qi* se produce parcialmente a través de los símbolos de la obra: "Dado que los chinos conocían la existencia del *chi* [*qi*] y sabían dirigirlo, el arte taoísta buscaba deliberadamente la transmisión de *chi* [*qi*]; es decir, la comunicación a nivel de vibraciones, y producir con ella un alquimia perceptual, emocional y vital. Por eso el tema de las pinturas o de los poemas taoístas es en realidad un estado de ánimo o estado interior del cuerpo-espíritu, que el artista insinúa por medio de las formas sensuales y de los símbolos imaginativos de su medio artístico. Pero las formas y símbolos de la pintura o poema son sólo portadores. Detrás de las formas se esconde el verdadero contenido del artista chino, que es una experiencia emocional lograda y vivida por él y que nos está intentando comunicar."[1019]

La simbología ocupa un lugar destacado en la obra de paisaje, no sólo en China sino también en Europa. Introducir elementos simbólicos en la obra de arte ha sido un recurso plástico muy conocido, generalmente ligado a las ideas religiosas, sociales, filosóficas, morales, o incluso oscurantistas de cada periodo. Es interesante observar la presencia de

[1019] RACIONERO Luis, op. cit. p. 41.

estos elementos en ambos hemisferios (norte y sur) mas con lecturas muy diferentes que, sin embargo, tiene un objetivo común: destacar determinadas cualidades, o criticar vicios concretos a través de la transposición de símbolos al cuadro.

EUROPA:

En Occidente, el símbolo[1020] está presente en el arte desde muy pronto, y no sólo en la pintura de paisaje. El primer periodo artístico de cuantos acuden al símbolo que más nos atrae, es el Renacimiento, en el cual podemos encontrar una clara actitud social de interés hacia él: "El Renacimiento se interesa también por el simbolismo, aunque de un modo más individualista y culterano, más profano, literario y estético." Y añade Cirlot más adelante: "Todo el *Quattrocento* italiano atestigua en la pintura el interés por lo simbólico: Botticelli, Mantegna, Pinturicchio, Giovanni Bellini, Leonardo, etc., que derivará, en los siglos XVI a XVIII, hacia lo alegórico."[1021] Es más, se publican ciertos tratados[1022] relativos al símbolo, que gozan de buena acogida, como es el caso de *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna, en cuyas páginas se adivina el concepto más o menos moderno de lo que entendemos por símbolo. Y Andrea Alciato publica *Emblemata* (1531), abriendo paso a autores posteriores que seguirán propagando la fama de esta clase de lenguaje particular.

[1020] Aquí es justo mencionar el conocido arquetipo de Jung, que supone que existe un *elemento estructural numinoso de la psique, con cierta autonomía*, y que *no es una representación heredada sino una predisposición innata a la formación de representaciones paralelas, el llamado inconsciente colectivo.*

[1021] CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, ed. Siruela (ed. original de Luis Miracle, Barcelona 1958), Madrid 1997, p. 27.

[1022] El primer antecedente importante de un tratado sobre el símbolo, es acerca de su predecesor inmediato: el jardín; se escribe en el siglo XI (bizantino) y se titula *El jardín simbólico*, en el que se refieren las cargas simbólicas de los elementos del jardín, tales como flores, plantas, agua, tierra, etc.

Pero como lo que nos interesa esencialmente es la vinculación entre ambos, nos centraremos en el nacimiento de esta entente, y en su función. Desde las primeras manifestaciones paisajistas en Europa, se puede observar el acomodamiento de elementos simbólicos en la obra, que casi siempre comunican al espectador aspectos virtuosos o pecaminosos de los protagonistas de la escena. Al ser la temática religiosa la más abundante, los símbolos mostraban una unificación temática difícilmente transformable. Con el paso del tiempo y la llegada del humanismo, símbolos paganos y mitológicos son incluidos en las obras si bien seguirán estando supeditados a una función pedagógica, o moral, o para referirse a los atributos de determinados personajes. Esta centralización de las consignas simbólicas en el ámbito de lo moral, es una constante del arte occidental, al igual que del arte chino. De esta manera, hermanar el elemento simbólico en la pintura de paisaje oriental y occidental, es aún más sencillo.

Veremos que entre los artistas europeos mencionados en esta tesis, el símbolo perpetúa esta necesidad de recriminar, o simplemente de recordar al espectador cuáles son las virtudes, el camino a seguir, y lo que le espera al infractor. La pureza, la castidad, la fortaleza, la meditación, la rectitud, la humildad, son valores morales y actitudes comunes a los tópicos representados en las pinturas de paisaje de ambos hemisferios.

Por ejemplo, recordemos que en el arte de Brueghel se da una mezcla de señales religiosas de gran carga, por la influencia del Bosco, y del arte italiano renacentista. La pintura de Brueghel, *El regreso del rebaño* (fig.96), bien puede tratarse de una alegoría del retorno del pecador a Dios. Tras de sí, deja la amenazadora tormenta que se yergue sobre las almas condenadas, y cruzando el río que separa ambos mundos, el del bien y el del mal, llega hasta la tierra segura en la que imponentes montañas, a modo de escudo de defensa, recogen al arrepentido. Hay una cierta lucha por la distinción del paisaje como género, frente

al tema moral y al protagonismo humano. Esta costumbre de presentar una gran aglomeración de nubes en estado tormentoso en el área de peligro, se vería antes, con frecuencia, en el trabajo de Patinir.

Patinir es otro paisajista en el que destaca la inclusión de elementos simbólicos con un fin moral. Los iremos desgajando en este apartado dedicado al simbolismo. Por supuesto, es también el caso de Caspar David Friedrich, y de Turner, ya que en el Romanticismo no sólo se produce una fuerte recuperación del símbolo, sino más bien la creación de un nuevo catálogo. Ésto se debe a que en el Romanticismo se había rechazado una porción de la simbología tradicional como parte del proceso de renovación que pretendía alcanzar éste, en consecuencia los elementos naturales fueron adoptados como nuevos patrones simbólicos, reinventados por la mente del artista. Durante este periodo el símbolo se manifiesta como una de las preocupaciones principales: "El Romanticismo es una comprensión *simbólica* del arte. Los colores, formas, sonidos y palabras que el arte emplea, han sido simplemente los símbolos por los que los románticos han luchado realmente."[1023]

A los artistas románticos les interesó obtener una nomenclatura propia plena de connotaciones de toda clase, una simbología estrictamente romántica. "Lo que hicieron los poetas y artistas fue intentar liberar el significado latente en los elementos naturales, la significación oculta en la propia naturaleza."[1024] Y es que durante este momento del arte, los símbolos adquieren una autoridad enorme, como atestigua Cirlot, y muy en especial entre los románticos del norte europeo:

[1023] TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. p. 227.
[1024] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 66. Para más información, ver: ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos (col. Metrópolis), 2ª ed. 1994 (1ª ed. 1987), Madrid, págs. 147 a 190.

> En el Romanticismo alemán, el interés por la vida profunda, por los sueños y su significado, por el inconsciente, anima la veta de la que surgirá el interés actual por la simbología, que, parcialmente reprimida, se aloja de nuevo en los pozos del espíritu, como antes de que fuera convertida en sistema y en un orden cósmico. Así, Schubert, en su *Symbolic des Traumes* (1837), dice: «Los originales de las imágenes y de las formas de que se sirve la lengua onírica, poética y profética, se encuentran en la naturaleza que nos rodea y que se nos presenta como un mundo del *sueño materializado*, como una lengua profética cuyos jeroglíficos fueran seres y formas.» Toda la obra de los autores de la primera mitad del siglo XIX, especialmente los nórdicos, presupone un sentimiento de lo simbólico, de lo significativo.[1025]

El símbolo fue parte de las preocupaciones estéticas de los románticos, y es quizás Caspar David Friedrich uno de los artistas que mejor encarna tal postura, quien hace uso no sólo de elementos de la naturaleza sino de objetos, a los que dota de fuertes connotaciones religiosas: “Friedrich hizo frecuente uso de símbolos tan fáciles de entender como la cruz de la fe y el ancla de la esperanza, o los barcos navegando por las aguas del tiempo o de la vida. Las iglesias góticas en ruinas son una muestra de la decadencia de la fe católica, y los árboles, que repiten sus arcos en mayor escala, manifiestan la religión viva de la naturaleza. También jugó con las asociaciones simbólicas tradicionales de plantas, robles, abetos perennes, hiedras y cardos.”[1026]

Dicho ésto, pasemos a revisar cuáles son los símbolos a los que ha recurrido el artista del paisaje, y con qué intención.

[1025] CIRLOT Juan Eduardo, op. cit. págs. 27 y 28.
[1026] HONOUR Hugh, op. cit. p. 80.

2.3.1. LA ESTRUCTURA DEL UNIVERSO

En el capítulo **1.1.1.6. El *fengshui* en el arte**, de esta tesis, se hizo mención de uno de los dos componentes de las fuerzas geománticas del *fengshui*: el dragón, cuyas "venas" o *longmo*, se pueden apreciar en la morfología de montañas y colinas, y que se complementa al tigre, la otra gran fuerza terrestre. El dragón es una parte dinámica de la geografía, y su relación con el tigre es una forma de entender la interdependencia entre todos los componentes de la naturaleza, de ese gran macrocosmos en el que vivimos. El aliento vital (*qi*), esa energía transformadora, está presente en las *venas del dragón*.

La razón por la que vuelvo a traer a colación este concepto, es porque en el arte occidental ciertos autores se han expresado de manera muy similar a los chinos que describen qué es el *fengshui* y las *venas del dragón*, cuando hablan de la vida de la tierra, o de la pintura, como si tuvieran en mente un sistema simbólico parecido. Por ello se va a comenzar por repetir las palabras de algunos artistas chinos, y luego se van a confrontar a la de sus contrapartes occidentales. Todos ellos emplean un lenguaje alegórico similar: venas, arterias, huesos, músculos, carne, aliento, energía.

Recordemos brevemente las frases capitales de varios autores (el autor está en letra no cursiva, entre paréntesis, al final de la frase), en las que se han mencionado estos aspectos de la teoría del *fengshui* (he resaltado en **negrita** las palabras clave). Se colocan todas las frases seguidas para hacer más rápida su lectura:

> *El tronco y los miembros del dragón se dibujan en las montañas y en las colinas. Allí encontramos sus **venas** y arterias. Pero el dragón jamás está solo. Junto a él siempre se desliza el tigre. Los cuerpos de los monstruos no están inertes. Por el contrario, se mueven y liberan una **energía** espiritual parecida a una exhalación.*

> *Es como el **hálito** de la tierra que vivifica sus fuerza secretas* (Baltrusaitis)*, Allí donde haya un verdadero dragón también habrá un tigre, y la presencia de ambos podrá distinguirse en los perfiles de las montañas o colinas que siguen un curso tortuoso y curvado. Además, serán discernibles el tronco y las extremidades del dragón, e incluso las mismas **venas** y **arterias** de su cuerpo surgiendo del corazón del dragón en forma de riscos o cadenas de colinas. Por lo tanto, se producirá una acumulación de **viento vital** cerca de la cintura del dragón* (Eitel), *Las longmo, **venas** del dragón o las **arterias** que dan la vida, eran evidentemente líneas rítmicamente arregladas, o pinceladas que daban movimiento y estructura a las pinturas* (Sirén), *La imagen de las **venas** del dragón evoca, una vez más, un paisaje dinámico animado por los **alientos vitales**, y cuya ondulación rítmica revela, más aún que lo manifestado, lo oculto y virtual* (Cheng), *Esta fuerza se concentra y se acumula en las montañas y rocas, que son consideradas como los **huesos** de este organismo; fluye como la **sangre** por fuentes y ríos, fertilizando a la naturaleza. La plantas y los árboles representan la **piel** y el **cabello** del organismo natural* (Goepper), *Las montañas deberán tener **pulsaciones**, de suerte que sean como cuerpos vivos y no como cosas muertas* (Rao Ziran).

Veamos en qué contexto se emplean estos términos que no siempre están indefectiblemente unidos a la descripción del dragón, de la mano de algunos artistas orientales y occidentales.

Para Guo Xi, en el siglo XI, el agua es uno de los componentes más vivificantes y más maravillosos de la naturaleza, y habla de sus múltiples presentaciones de esta manera:

> Los torrentes son las **arterias** de una montaña, la hierba y los árboles su **cabellera**; la niebla y el vaho su tez. Por lo tanto, con el agua una montaña cobra **vida**; con el césped y los árboles se embellece; con el vaho y la niebla es encantadora y elegante. El agua tiene las montañas por **cara**; las arboledas y terrazas son sus ojos y pestañas, y las escarpaduras y la pesca le dan animación. Por lo tanto, con las montañas, el agua adquiere encanto; con las arboledas y terrazas, brillo y gracias; con la pesca, libertad y holgura.[1027]

[1027] RACIONERO Luis, op. cit. p. 72.

Esta hermosa metáfora, en la que la estructura del cuerpo humano es personificado en el agua, es común a otras descripciones de elementos del hábitat, o se traslada a la configuración del dragón, que resurge entre las manifestaciones de la naturaleza, en una clara transposición del microcosmos humano al macrocosmos del ecosistema. La idea de microcosmos y macrocosmos que está tan íntimamente desarrollada en el taoísmo, en función de la interrelación hombre-naturaleza, es curiosamente descrita con cierta similitud por Leonardo en su planteamiento de la correlación hombre-mundo:

> Leonardo's own account of the analogy between the body of the world and the body of the man, written in the early 1490s in one of his earlier notebooks provides a fully developed definition of the theme explored in the group of drawings that follows in this section. His writings on both anatomy and physical geography contain regular references to the analogy. Phrases such as «the **breathing** of this terrestrial machine», «the **veins** of the waters», and «the nourishment and **vivification** of this earth» occur as a matter intellectual habit in his discussions of the role of water in the life of the world […][1028]

Este fantástico concepto lo acerca aún más al sentir taoísta del universo, a la *venas del dragón*, a la idea de *qi* como aliento que empapa la tierra, que emana de ella pues forma su aliento vital. Esta no es una idea novedosa, pues ya fue postulada con anterioridad, por ejemplo, por Séneca,[1029] y era ciertamente común en el Renacimiento, pero nos estimula especialmente viniendo de Leonardo por su aplicación al arte. Para Leonardo, "No natural

[1028] *Leonardo Da Vinci.* Hayward Gallery, London. 26 January to 16 April 1989, South Bank Centre, 1989, 1ª ed. London, p. 104: "La propia aportación de Leonardo en la analogía entre el cuerpo del mundo y el cuerpo del hombre, escrito a principios de 1490, en uno de sus primeros cuadernos de apuntes, proporciona una definición completamente desarrollada del tema explorado en el grupo de dibujos que sigue en esta sección. Sus escritos, tanto en anatomía como en geografía física, contienen referencias regulares a la analogía. Frases tales como «la respiración de esta máquina terrestre», «las venas de las aguas», y «la nutrición y vivificación de esta tierra», se suceden como un tema de hábito intelectual en sus discusiones sobre el papel del agua en la vida del mundo [...]"
[1029] Comentado en: Ibíd. p. 104.

thing, man included, could depart from the «necessity» of the universal laws of function and form which govern the design of the macrocosm."[1030]

Baltrusaitis insiste en esta idea renacentista de la captación de formas humanoides en la apariencia de la naturaleza: "En Europa, Brunetto Latini y Leonardo da Vinci descubren también organismos vivientes en el interior de las masas inertes del mundo, pero los comparan sobre todo con el hombre: el microcosmos con los **huesos** para el soporte de la **carne** que corresponden a las rocas-soporte del suelo; el lago de **sangre** que se ramifica en una infinidad de **venas** con el océano que se ramifica en una pluralidad de ríos y con una **respiración** terrestre que se revela en las mareas."[1031] Y Leonardo mismo diría sobre el agua: "El agua que mana de las montañas es como la **sangre** que le da vida. Si dicha agua se derramase mediante una perforación, la naturaleza, defensora de sus criaturas, siguiendo el generoso deseo de subsanar la pérdida del líquido derramado, proporcionará entonces todos los cuidados necesarios."[1032]

Unos trescientos años más tarde, en 1795, Chateaubriand iba a exponer con palabras semejantes a las orientales su idea sobre cómo debe realizarse el trabajo de paisajismo al natural: "El paisaje debería ser *sacado* del *desnudo* si se quiere que exista un parecido que revele, por así decirlo, los **músculos**, los **huesos** y los **miembros**. Los estudios que no son del natural, copias de copias, nunca podrán sustituir al trabajo al aire libre."[1033]

[1030] *Leonardo Da Vinci...* op. cit. p. 105: "Ninguna cosa natural, incluido el hombre, podría separarse de la «necesidad» de las leyes universales de funcionamiento y forma, que gobiernan el diseño del macrocosmos."
[1031] BALTRUSAITIS Jurgis, op. cit. p. 218.
[1032] VALERI Umberto (selec.), *Leonardo Da Vinci a través de sus textos*, MRA (col. Aurum), 1ª ed. Barcelona 1996, p. 26.
[1033] Citado por HONOUR Hugh, op. cit. p. 66.

Y un poco más adelante, el famoso crítico de la obra de Turner, Ruskin, dice a propósito del paisaje y de cuanto lo puebla : “Las montañas son para el resto del **cuerpo** de la tierra lo que la violenta acción muscular es para el cuerpo del hombre. Los **músculos** y **tendones** de su anatomía surgen, en la montaña, con fuerza y **energía** convulsiva, llena de expresión, de pasión y de vitalidad [...] He aquí, pues, el primer gran principio de la verdad de la tierra. El **espíritu** de las colinas es la acción, el de las tierras bajas el reposo; y entre éstas se encontrará una diversidad de movimiento y de reposo, desde la llanura inactiva, que duermen como el firmamento, teniendo a las ciudades por estrellas, hasta las fieras cumbres [...] Las montañas son los **huesos** de la tierra [...]”[1034]

Los comentarios de Ruskin son de especial interés por ser propios del sentir romántico, y con seguridad reflejaban unos planteamientos comunes a otros autores contemporáneos. Por último, vamos a destacar que además de aplicarse esta terminología al aspecto de la naturaleza en China, también se adjudicaban dichos vocablos a las características del pincel; ésto es lo que decía Jing Hao al hablar de las cualidades de este preciado instrumento del arte: “El pincel posee cuatro sustancias: **músculo, carne, hueso, aliento**.”[1035] Al emplear vocablos semejantes a los del *fengshui* para describir peculiaridades del arte del pincel, Jing Hao está aunando esta teoría geomántica con las ideas estéticas taoístas, que describiera en sus *Seis Principios*, y en las que tanta relevancia posee la captación del *qi* o del aliento vital.

[1034] RUSKIN John, op. cit. p. 123.
[1035] Citado por CHENG François, op. cit. p. 66.

2.3.2. LOS SÍMBOLOS VIRTUOSOS

El enorme valor que se le atribuye a la pintura de paisaje en China tiene su razón de ser, entre otras causas, en esta identificación: el binomio, Naturaleza = comportamiento de la virtud humana. Es decir, los elementos más destacados del medio natural, el agua y la montaña, miembros de esa entidad superior llamada Naturaleza, o *Tao*, son comparados con las más altas cualidades morales del hombre. Así pues, "This symbolism, together with the intellectuals' love of the beauty of nature, was the early motivation for the adoption of nature, or «mountain and water», as the symbol of «the ideal image of the world» and «the ideal image of man». In both Confucian and Taoist texts, one finds very often that not only Virtue (Tao or jen) but also the sages themselves are likened to such elements of nature as the sun, moon, wind and water. In a sense, to love and to dwell in mountains or near waters is equal to loving and dwelling in Virtue itself […]"[1036]

Se acaba de comentar que este paralelismo fue establecido muy atrás no sólo por los taoístas sino también por Confucio; esto se puede percibir igualmente en las figuras humanas de sabios retirados que poseen como referente metafórico a Confucio una amplia frente o cráneo.

Por todo ésto, el símbolo de la virtud humana, es por antonomasia la figura del letrado, o del sabio taoísta, o del monje, integrada en la naturaleza o el paisaje. De la misma manera, en Europa esta figura se corresponde con los santos penitentes representados en

[1036] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 274: "Este simbolismo, junto con el amor del intelectual por la belleza de la naturaleza, fue la temprana motivación para la adopción de la naturaleza, o de la «montaña y agua», como el símbolo de «la imagen ideal del mundo» y «la imagen ideal del hombre». En los textos tanto confucianos como taoístas, uno encuentra a menudo que no solamente la Virtud (Tao o ren) sino también los sabios mismos son comparados a tales elementos de la naturaleza como el sol, la luna, el viento y el agua. En algún sentido, el amar y el residir en montañas o cerca de las aguas es equivalente al amar y el residir en la Virtud misma [...]"

las pinturas, y entre las que descuella por su cercanía estética con oriente, las de Patinir. Y además de la encarnación de las virtudes en la persona de un sabio o de un santo, existen ciertos árboles, o elementos del paisaje, que son tradicionalmente identificados con virtudes humanas.

EL SABIO COMO ERMITAÑO, Y EL SANTO EN RETIRO

Existe una obra de Wang Shen (Song, hacia 1080), titulada *Nevada ligera sobre un pueblo de pescadores*, que es al parecer una buena muestra de la inclusión de una figura con connotaciones virtuosas en el paisaje representado; de esta pintura se nos dice:

> For the first time, in his art we encounter the figure of the wandering scholar, dark-hooded, walking through the snow in the deep mountains, like one of Caspar David Friedrich's heavily cloaked German scholars gazing at the moon. This is something akin to the romantic landscape art of nineteenth-century Europe, a vision of landscape clearly and frankly seen through the eyes of an individual who shapes it into his own image. Wang Shen created a landscape of exile, in which the alienated artist find his place amid a landscape that had been until now an imperial realm, shaped by the imperial gaze and power.[1037]

El cuadro de Friedrich *Dos hombres contemplando la luna* (fig.97) gozó de fama, y fue motivo de copia varias veces desde que se dio a conocer, es sin duda alguna una de sus pinturas más comentadas. Se ha interpretado de muchas maneras: como un mensaje de rebelión contra la ocupación de su tierra, reivindicando la vestimenta típica de su país, como

[1037] AAVV, *Three Thousand Years…* op. cit. p. 125: "Por primera vez, encontramos en su arte la figura del letrado errante, encapuchado sombríamente, caminando a través de la nieve en las profundas montañas, como una de Caspar David Friedrich de unos letrados alemanes fuertemente encapotados contemplando la luna. Esto es algo común al arte del paisaje romántico del siglo XIX europeo, una visión del paisaje visto clara y francamente a través de los ojos de un individuo que lo modela en su propia imagen. Wang Shen creó un paisaje del exilio, en el que el artista alienado encuentra su lugar entre un paisaje que ha sido hasta ahora un reino imperial, modelado por la mirada y el poder imperial."

dos personajes meditando ante la luna y simbolizando la amistad y el retiro, y las cualidades reflexivas del hombre. Dice Sigrid Bertuleit que "Sin duda su motivo correspondía al ideal romántico de representar demostrativamente la amistad. El pintor unió este motivo con el de la providencia divina, que veía reflejada en la naturaleza."[1038]

En la obra, el roble puede representar el paganismo a punto de caer, y la luna a Cristo; la ropa que llevan las dos figuras –en las que se ha creído ver al propio Friedrich y uno de sus discípulos-[1039], puede ser un síntoma nacionalista ya que cuando se hizo el cuadro estas prendas estaban prohibidas (a los funcionarios públicos) por Federico Guillermo IV rey de Prusia.

La producción de Patinir conviene ser revisada con cierta profundidad, porque parte de sus creaciones más conocidas están precisamente en la línea del paisaje eremita que estamos comparando con el paisaje taoísta. Es más: "In the Netherlands, it was Patinir who perfected the formula of the wilderness landscape in which a saint, in isolation, meditates in the highlands, while farms and towns and human cultivation in general fill out lowlands. This kind of encompassing panorama of opposing features –saint versus cultivation, highlands versus lowlands- has come to be called a «world landscape», and it was Patinir's legacy to Flemish and Dutch art for well over a century."[1040]

Esta observación es de enorme interés porque acerca en grado sumo la figura de Patinir al arte chino del paisaje no sólo por la marcada similitud morfológica de sus masas

[1038] *Caspar David Friedrich...* op. cit. p. 178.
[1039] Según Sigrid Bertuleit, en Ibíd. p. 178.
[1040] *Landscape Drawings of...* op. cit. p. 6: "En Holanda, fue Patinir quien perfeccionó la fórmula del paisaje desierto en el que un santo, en solitud, medita en las tierras altas, mientras las granjas y los pueblos y la cultura humana en general acaparan las tierras bajas. Esta clase de panorama envolvente de caracteres opuestos –santo contra cultura, tierras altas contra tierras bajas- ha sido llamado un «paisaje de mundo», y es el legado de Patinir al arte flamenco y holandés por mucho más de un siglo."

rocosas con las chinas, sino por el tema: al igual que el taoísta refleja al erudito, o letrado, o anacoreta taoísta conviviendo en la naturaleza para meditar, Patinir hace lo propio con su equivalente europeo: el santo. El eremita occidental suele representarse con un manto azul, que implica presencia de lo espiritual; este color está a veces oculto por un manto oscuro (igual a austeridad), pero el forro es de cerúlea tonalidad. Además, en la iconografía religiosa occidental la calavera es símbolo de retiro, mientras que el libro es símbolo de penitencia, dos elementos que se observan en los trabajos de Patinir, por ejemplo en sus versiones de *San Jerónimo,* en este caso con el santo en el desierto (fig.98).

El paisaje es un recurso estilístico de los niveles de existencia, para Patinir: el espacio del santo en altitud, al que es complicado llegar y que por su ubicación se halla más cerca de los cielo y, en consecuencia, de Dios, frente al área baja, más llana y de simple acceso, donde se desarrollan los acontecimientos más mundanos y que por la distancia, está más alejada de la unión con Dios.

En Patinir son muy clarividentes las influencias del Bosco, y se considera que, al igual que en el caso de este genial creador de insólitas escenas, parte de su iconografía envuelve metáforas bíblicas.

> In Patinir's *Landscape with St Jerome*, then, the building in the nearest hamlet with the minuscule figures of a man and woman conversing in the doorway and a large dovecote behind can be regarded as a house of ill-repute. The mill and the laden mule being driven to it might also be more than they seem. Other details, such as a flock of sheep with shepherds, are frequently found in a satanic context in Bosch's paintings, but there it is the context rather than the motif which is tainted. In Patinir's painting, however, the immediate surroundings of these «rustic» details contain no gallows or torture

> wheels, which in Bosch can only be interpreted as signs of evil and sin.[1041]

Los expertos no se ponen totalmente de acuerdo en lo que a simbolismos se refiere en la obra de Patinir, pues un mismo objeto puede poseer diferentes acepciones y se trabaja más sobre conjeturas que sobre datos históricos estrictos. En su cuadro sobre *San Jerónimo,* los peñascos simbolizan el desierto (lugar propicio para las revelaciones divinas, pues es el reino del sol entre otras cosas), y la penitencia que conlleva estar allí, haciendo alusión a las muchas penalidades que pasara el santo y a las numerosas tentaciones que tuvo durante su retiro.

Algunas de las plantas y de los animales que acompañan la escena de *San Jerónimo*, cerca de la cueva donde se refugia el santo, aluden a las tentaciones del diablo. La lagartija simboliza la muerte al igual que al penitente que busca su salvación, mientras que los conejos simbolizan los deseos carnales, el loro puede ser un símbolo tanto de redención como de impureza, el búho puede significar la sabiduría así como la tentación, la cabra es un signo de presencia satánica, al igual que las zarzas y los cardos. Sobre el cuadro añade Falkenburg: "[…] he branded the city as the sinful abode of wealth, luxury and pleasure that he was trying to escape by retreating into the solitude of the desert. Implicit in every depiction

[1041] FALKENBURG Reindert L., *Joachim Patinir, Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*, Oculi Studies in the Arts of the Low Countries, vol. 2, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1988, págs. 71 y 72: "Entonces, en el *Paisaje con San Jerónimo de Patinir*, el edificio en la aldea más cercana con las minúsculas figuras de un hombre y de una mujer conversando en el portal y con un palomar largo detrás, pueden ser interpretados como una casa de mala reputación. El molino y la mula cargada siendo conducidas a él, pueden ser también más de lo que aparentan. Otros detalles, como un rebaño de ovejas con pastores, son encontrados frecuentemente en los contextos satánicos de las pinturas del Bosco, pero es más el contexto que el motivo lo que es corrompido. Sin embargo, en las pinturas de Patinir los alrededores más inmediatos de estos «rústicos» detalles, no contienen horcas o ruedas de tortura, que en el Bosco sólo pueden ser interpretadas como signos del demonio y del pecado."

of St Jerome's penitence, then, is the notion of ascetic withdrawal into the wilderness, far from the temptations of the wicked world."[1042]

En este cuadro la vida se contempla como una peregrinación[1043], en la que el hombre debe optar por el estrecho y difícil camino para obtener la salvación:

> According to the medieval tradition based on Augustine, the easy road through life was associated with those who live by the «standard of the flesh», and the difficult road with the citizens of the City of God, who are journeying to the Heavenly Jerusalem as true pilgrims. It appears, then, that the man making his way up the road towards the mountains in Patinir's landscape is meant to be this true pilgrim, one of the «Civitas Dei» who has taken the hard path. Contemporary literature also contains examples of the metaphor of the pilgrimage of life in which a pilgrim ascending a high mountain serves as an image of those who follow the arduous path.[1044]

En Patinir, y en especial en la obra *El descanso en la huída a Egipto* (fig.99), la virgen suele estar acompañada de fresas y violetas que representan su humildad así como su virginidad; los lirios blancos simbolizan la anunciación y la pureza, el helecho la humildad

[1042] FALKENBURG Reindert L., op. cit. págs. 84 y 85: "[…] estigmatiza la ciudad como la residencia pecadora de la riqueza, el lujo y el placer, de la que estaba tratando de escapar mediante el retiro en la soledad del desierto. En cada pintura de San Jerónimo en penitencia, está entonces implícita la noción del retiro ascético en el desierto, lejos de las tentaciones del mundo malvado."

[1043] Otros artistas europeos han representado el tema del santo en retiro, siendo víctima de las tentaciones, o en éxtasis incluso, pero apenas han prestado atención al paisaje, por ello no los vamos a incluir. Empero, si quisiéramos mencionar brevemente al Bosco, por su cercanía con Patinir. En su obra *las tentaciones de San Antonio Abad,* se observa al santo cobijado por un árbol a modo de refugio, superadas las tentaciones que le rodean en forma de extraños seres; en su vestimenta se ve una T que ha sido identificada con *Teos* (dios). Este santo fue uno de los primeros ermitaños "oficiales" de la iglesia católica, puesto que vivió cerca de veinte años en el desierto, llegando a contar con otros compañeros de retiro, y así se convirtió en el iniciador de la vida monástica.

[1044] Ibíd. p. 90: "De acuerdo a la tradición medieval basada en [San] Agustín, el camino fácil a través de la vida estaba asociado con aquéllos que vivían de acuerdo a «las necesidades de la carne», y el camino difícil con los ciudadanos de la Ciudad de Dios, que están viajando a la Celestial Jerusalén como verdaderos peregrinos. Entonces, parece que el hombre que dirige sus pasos hacia el camino de la montaña en los paisajes de Patinir, significa que es este verdadero peregrino, uno de la «Civitas Dei» que ha optado por el camino duro. La literatura contemporánea también contiene ejemplos de la metáfora de la vida en la que un peregrino, ascendiendo por una alta montaña, sirve como imagen de aquéllos que siguen el camino dificultoso."

y la salvación y es un escudo contra el diablo, las castañas la castidad y el inmaculado estatus de la virgen, el castaño la resurrección, la hiedra y los nomeolvides son signos de salvación y de vida eterna, sus ranúnculos se refieren a la muerte de Cristo, sus dientes a la pasión de Cristo, etc. El azul de la ropa de la virgen simboliza la constancia, y el rojo la compasión por Cristo. La roca se suele asociar a Cristo puesto que él mismo es visto como una roca que ofrece alivio. "It was in Patinir's day that European humanists also introduced into the visual arts the metaphor of the choice between the virtuous and sinful paths, based on a landscape symbolism."[1045]

LOS ESPACIOS SAGRADOS DE LOS PARAISOS TAOÍSTAS

La idea de que existe en algún lugar un paraíso terrenal donde los inmortales gozan de los placeres más maravillosos, está muy asentada en el taoísmo. Por ello, no es raro advertir en diversas obras chinas esta temática, incluso entre grandes figuras de la pintura paisajística. Como dice Nelson, "Far from the griefs [sic], pressures, and entanglements of worldly existence, the happy Immortals stroll and converse, play music or chess, fly about on the backs of cranes or engage in mystic dance rituals and those mansions with crimson railings and brackets are their palatial dwellings."[1046]

En estos trabajos se aprecian una serie de elementos que simbolizan el ambiente de la residencia inmortal, como por ejemplo la cercanía de precipicios agudos cuya misión es

[1045] FALKENBURG Reindert L., op. cit. p. 79: "Fue en los tiempos de Patinir que los humanistas europeos introdujeron también en las artes visuales la metáfora de la elección entre los caminos de la virtud y del pecado, basados en un paisaje simbólico."

[1046] NELSON Susan E., "Intimations of immortality in Chinese landscape painting of the fourteenth century", en, *Oriental Art,* new series, autumn 1987, vol. XXXIII nº 3, Londres, p. 275: "Lejos de las aflicciones, presiones, y enredos de una existencia mundana, los felices inmortales pasean y conversan, tocan música o juegan al ajedrez, dan una vuelta en las espaldas de las grullas o se ocupan en danzas místicas rituales, y aquellas mansiones con sonrosadas vallas y ménsulas, son sus moradas palaciegas."

hacer inaccesible este retiro mágico al hombre, o simplemente a la ubicación de sus moradas en unas islas remotas rodeadas de niebla, en las que cuevas y toda clase de hendiduras denotan espacios místicos donde los sabios puede llevar a cabo toda serie de secretos sucesos.

Los elevados árboles (longevidad), y la aparición de frutas distintivas del mundo mítico taoísta, como la calabaza (símbolo del adepto) o el melocotón (símbolo de longevidad), conviven con ciervos, monos gibones (símbolos de lugares remotos), y grullas, aparecen a menudo incluso mujeres; todo ello como parte del decorado que merece un espacio perenne.

Estos terrenos suelen estar realizados en la pintura con vivos colores, con pigmentos valiosos como la azurita y la malaquita (que de hecho se ven en la *Escuela Azul y Verde*, que trabaja mucho esta temática) dando un aspecto verde azulado a toda la obra. Muestra de la herencia de este estilo, es la conocida obra de Zhao Mengfu *el paisaje mental de Xie Youyu* (fig.100), que retoma elementos estéticos arcaizantes de esta escuela, que se desarrolla en la dinastía Tang, para formular en su pintura un ambiente erudito, con ecos del taoísmo. De esta obra dice Nelson: “The recluse is shown seated in a grotto-like niche of rock suggestive of his otherwordly, sagelike state. The cliff behind him, walling him off from the ordinary world, is riven by clefts framing narrow secret paths and a slender waterfall; the creamy opaque colours glow with an unnatural beauty.”[1047]

[1047] NELSON Susan E., op. cit. p. 280: “El recluso es mostrado sentado en un nicho de roca parecido a una gruta, que sugiere su estado sobrenatural, como de sabio. El acantilado detrás de él, escudándolo del mundo común, está rajado por grietas enmarcando estrechos caminos secretos y una fina catarata; los opacos colores cremosos brillan con una belleza no natural.”

En estos mundo imaginarios se ven fuentes consideradas como manantiales con cualidades mágicas para mantener a los habitantes de este peculiar paraíso conocido en la pintura china como *Xianshan tu*. El término *xian* se refiere a "inmortal", y se aplica en realidad como si fuera un género muy concreto, desligado de la pintura de paisaje en ocasiones. Sin embargo, está estrechamente conectado con el paisajismo y con la temática de retiro y de la pintura letrada: "The scholar's retreat was thus conceptually linked to the ideal of the Immortal's realm, and in poetry and painting historically the separation between eremitic and *xian* imagery was never clear or fixed one."[1048] Otro trabajo que nos ha llegado en esta línea es la pintura de Qian Xuan (c. 1235 – c. 1301) *Viviendo en las montañas de jade flotante* (fig.101), y de Sheng Mou, *Verano puro entre arroyos y montañas* (o *Montañas y ríos en un claro día de verano* fig.102).

EL REINO ANIMAL Y EL VEGETAL

En China en concreto, uno de los animales que poeee más acepciones relativas a la virtud es la grulla, un animal *yang* que simboliza la inmortalidad porque es la montura de inmortales, y se le atribuye una vida de mil años: "Respira con el cuello doblado, análogamente a la técnica respiratoria de «doblar el cuello» que, según los taoístas, suaviza de modo especial el aliento."[1049] Y además posee la coloración roja en la cabeza similar al cinabrio, que es otro elemento relacionado con el elixir de la inmortalidad. Un ejemplo de la inclusión de la grulla en una pintura, es la obra de Ni Zan *El bosquecillo de la grulla* (fig.103).

[1048] NELSON Susan E., op. cit. p. 278: "El retiro del letrado estaba entonces conceptualmente unido al ideal del paraíso de los inmortales, y en poesía y en pintura históricamente la separación entre imaginería eremítica y *xian*, nunca estuvo clara o fijada."
[1049] GARCÍA FONT Juan, op. cit. p. 78.

La grulla es además símbolo de la interrelación de las cosas, y de las relaciones familiares, y su vuelo hacia el cielo se asocia con la elevación espiritual, o con experiencias místicas pues los mismos maestros taoístas se transformaban en grullas según la creencia popular. Las grullas blancas pueden simbolizar a inmortales taoístas que regresan a ver a sus discípulos, o servir como montura a los mismos. Por extensión es el *Símbolo de la longevidad y de la sabiduría; ave mensajera de los dioses que, por otra parte, presenta a los cielos las peticiones de los hombres*.[1050] En las pinturas de paisaje chinas es muy habitual descubrir una grulla, haciendo alusión a algunas de las connotaciones descritas.

Para completar las características de la grulla, García Font nos explica que: "El chamán [taoísta] vuela como un pájaro. Y las gentes de las regiones orientales de China creían en inmortales con forma de pájaros. Hablaban de ciertas danzas de «faisanes» que desataban los truenos, de las danzas de las grullas, que quizá se efectuaban mediante zancos. Conviene recordar que ciertos adornos simbolizaban, para el chamán, un nuevo cuerpo mágico, generalmente de pájaro, que le permitía alcanzar las elevadas regiones. Las plumas son elemento obligado para los menesteres chamánicos."[1051] También en las culturas mediterráneas la grulla alude a la longevidad, a la justicia. Otro animal simbólico en oriente es el pato, ya que *para los budistas, el pato representa la capacidad de reprimir y limitar el mal y las propias imperfecciones*.[1052]

La orquídea simboliza al hombre de gran talento, al virtuoso. Si se encuentra entre la naturaleza salvaje hace referencia a un personaje cuyo genio aún no ha sido reconocido, mientras que si se la ve en una maceta, es una metáfora de un letrado trabajando como

[1050] GARCÍA FONT Juan, op. cit.. p. 217
[1051] Ibíd. p. 78.
[1052] Ibíd. p. 224.

funcionario de la corte. Los *tres amigos de la estación fría*[1053], o del invierno, es el grupo vegetal más famoso de la oferta china de símbolos:

> Asociación poética –*shuihan sanyou*- formada por el pino, el bambú y el ciruelo, conocida como tema iconográfico en la decoración de la cerámica de Cizhou desde el siglo XIII. Wang Guixie, crítico de la dinastía Song del Sur, fue quien agrupó con este término las tres plantas por su simbolismo y asociación con la filosofía de los sabios y artistas retirados (*yimin*) de los cargos públicos que buscaron la paz y la soledad entre las montañas y la naturaleza. Entre los artistas más identificados con esta filosofía destacaron Su Shi (1036-1101), Mi Fu (1051-1107), Zhao Mengfu (1254-1322), Wu Zhen (1280-1354) y Ni Zan (1301-c.1374).[1054]

Se entiende que los tres amigos se refieren a la virtud del trío de mantenerse por encima de las dificultades del duro invierno, y metafóricamente alude al hombre virtuoso (idea confuciana) que mantiene su integridad a pesar de las circunstancias azarosas de la vida, sobre todo tras la dinastía mongol Yuan, porque el pensamiento chino ha sobrevivido al invierno –metafóricamente hablando- que supone el dominio extranjero. El pino representa a Lao Zi, el ciruelo a Confucio, y el bambú a Buda. El tema, llevado a la pintura, era un típico regalo de año nuevo.

Los ciruelos en flor simbolizan la pureza por su blancura, y su fragilidad, que es capaz de sobreponerse al frío invierno y surgir entre al nieve, a modo de rejuvenecimiento. Este tipo de representación se dio especialmente durante la dinastía Yuan, debido a la simbología que este tema transmitía de un artista *wenren* a otro, o sencillamente como mensaje de felicitación, "[...] and for strengthening their sense of community at a time when these

[1053] Más información detallada sobre los *tres amigos* en: VANDIER-NICOLAS Nicole, op. cit. págs. 179 a 186.
[1054] CERVERA Isabel, *Arte y cultura en China*... op. cit. p. 173.

common values seemed threatened."[1055] También se aplicó a otros temas florales, como el bambú, el ciruelo floreado, la orquídea china (símbolo del hombre sensible apartado de la vida mundana), etc.

El loto significa unión, pureza, afecto, verano (es su emblema), armonía, equilibrio, fecundidad (semillas), sexo, etc. El loto es quizá la flor más popular de la simbología china porque es un elemento de la naturaleza que se asocia de siempre con el budismo como símbolo de pureza, universalidad (por la disposición radial de sus pétalos), y de la búsqueda de lo absoluto: "Se decía que el loto puede crecer en aguas turbias, pero que sabía mantener, en todo momento, la limpieza de sus pétalos. De ahí que diese en significar la perseverancia del monje en la virtud. También se señalaba que su vacío interior contrastaba con la plenitud de su apariencia externa. Era un modo de representar las cualidades que la meditación otorgada y que conducían al discernimiento de las distintas formas de la plenitud cósmica."[1056]

El pino es el motivo arbóreo más recurrido en el arte chino por su marcado simbolismo: longevidad, permanencia, y autodominio, siendo considerado el más imponente de los árboles, y el árbol que se identifica con Lao Zi, en especial el llamado "pino dragón", retorcido, ubicado en algún acantilado, o al borde de un precipicio. Era habitual ver pinos junto a tumbas, pues "[...] el pino representa también la longevidad. Símbolo de los 1000 años, idea de voluntad y vida. Se agarra con sus raíces a cualquier circunstancia terrestre, vive entre las piedras o entre la arena. Sus hojas resisten en el invierno y en las zonas frías. O sea no sólo resiste ante las adversidades de la vida, sino que se ve su gran interés por

[1055] AAVV, *Three Thousand Years...* op. cit. p. 140: "[…] y para reforzar su sentido de comunidad en un tiempo en que estos valores comunes parecían amenazados."
[1056] GARCÍA FONT Juan, op. cit. p. 194.

seguir viviendo."[1057] El pino es comparado en el *Zhuang Zi* con la rectitud pues es de los pocos árboles de la naturaleza que según éste conservan su rectitud original, junto al ciprés, y por eso se mantiene verde todo el año. Sin embargo, el ciprés en Europa se identifica con lo funerario, con la muerte. De las obras más impoirtantes sobre el pino, tenemos *Los Seis Sabios* (o *Caballeros*), de Ni Zan (fig.104).

Dice Han Zhe en *Shanshui Chunquan Ji* o *Acerca del paisaje (*también traducido como *Un estudio completo sobre paisaje)* en 1121: "[...] a pine tree is like a prince; it is the elder among the trees. Erect in bearing, tall and superior, it reaches into the sky. Its authority extends to the Milky Way. Its branches spread and hang over. Below, it welcomes the common trees."[1058]

El autor de *Shanshui Chunquan Ji* continua describiendo los guiños simbólicos que el pino tiene, por ejemplo habla de ramas que asemejan tigres o dragones y el efecto que desencadenan en el observador. También menciona los cedros como marqueses, de carga alegórica concreta: fortaleza y de cercanía alegórica con el dragón. Estas especies son objeto de auténtica veneración para los antiguos chinos. Y Cheng explica que "[...] se le concede la condición de *junzi*, «hombre superior», a las orquídeas, bambúes, pinos y ciruelos, por sus respectivas virtudes de gracia, rigor, juventud y noble belleza. No se trata de un simple simbolismo naturalista; pues lo que buscan estas correspondencias es la comunión a través de la cual el hombre invierte la perspectiva interiorizando el mundo exterior."[1059]

[1057] CASADO PARAMIO José Manuel, *Catálogo I...* op. cit. p. 113.
[1058] MAEDA Robert Junji, op. cit. p. 25: "[…] un pino es como un príncipe; es el más antiguo entre los árboles. Erguido en su porte, alto y superior, se adentra en el cielo. Su autoridad se extiende hasta la Vía Láctea. Sus ramas se esparcen y cuelgan. Abajo, da la bienvenida a los árboles comunes."
[1059] CHENG François, op. cit. p. 76.

Los árboles en general, son para el artista chino y para el hombre de pensamiento elevado un emblema inmejorable de las virtudes que el hombre de bien debe poseer, y su comparación con los eremitas es una constante de la literatura artística: "Cuando los árboles... crecen entre las rocas, son regados por manantiales o se aferran a riscos cortados, las raíces de los árboles viejas quedan al descubierto. Son como ermitaños, los Inmortales de las leyendas, cuya pureza se muestra en su apariencia, delgadas y nudosas por la edad, huesos y tendones salientes. Tales árboles son maravillosos"[1060]

2.3.3. LOS ESPACIOS ETÉREOS

Cuando hablamos de espacios etéreos nos estamos refiriendo a aquellos objetos integrantes de una pintura que reflejan vacuidad, indeterminación de las formas, pérdida de las fronteras, o que permiten una visión parcial de lo representado para dejar a la imaginación del observador un área de trabajo a su libre albedrío. Es evidente que esta noción está estrechamente vinculada al vacío búdico taoísta del que hablábamos en la primera parte de la tesis, en el capítulo dedicado al *wuwei* (**1.1.1.4.)** y a la espontaneidad. Por todo ésto, a continuación nos centraremos en elementos tales como el vapor, la bruma, la niebla, el vacío, las nubes, etc.

Pero antes repasemos someramente la utilidad del vacío, que es una de las constantes taoístas,

> Treinta radios convergen en el cubo de una rueda,
> y es de su vacío (*wu you*),
> del que depende la utilidad del carro,.

[1060] BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 389.

Modelando el barro se hacen las vasijas,
y es de su vacío,
del que depende la utilidad de las vasijas de barro.
Se horadan puertas y ventanas,
y es de su vacío,
del que depende la utilidad de la casa.
El ser (*you*) procura ganancia,
el no-ser (*wu*) procura utilidad.[1061]

La noción de vacío es capital en el arte chino: "Además del contenido filosófico-religioso que implica, rige el mecanismo de todo un conjunto de prácticas significantes: pintura, poesía, música, teatro [...] En la óptica china, el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y actuante. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia *yin-yang*, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud."[1062]

Aunque todas las corrientes importantes del pensamiento chino se han ocupado en algún momento de la noción de vacío, son el pensamiento taoísta y el budismo *chan* quienes otorgan al término el valor artístico que se describe, o le dan el sentido que conocemos. Dice Wang Wei: "Con un diminuto pincel, volver a crear el cuerpo inmenso del vacío"[1063] y del budismo *chan* nos comenta Rivière: "Por último, hay que añadir la bruma, que va a expresar admirablemente los grises de los lavados a la tinta china, las nubes que esfuman las cimas de las montañas, separándolas de la tierra y convirtiéndolas como en apariciones irreales. El budismo *Ch'an* [*Chan*] utilizará este símbolo magnífico de lo pasajero, de la irrealidad de las

[1061] *Lao Zi*, op. cit. p. 111.
[1062] CHENG François, op. cit. p. 39.
[1063] Ibíd. p. 61.

cosas, de la no existencia de lo concreto, del *vacío* búdico, *sunyata*, tan cercano al *Tao* de los conceptos magicorreligiosos de la antigua China"[1064]

El empleo del vacío destinado a una sola área o esquina de la composición, tan simbólico y taoísta, se debe a la escuela *Ma-Xia*[1065] cuyo esquema podemos ver en la fig.105. Hay que tener en cuenta que en la pintura a la tinta china, el vacío es igualmente lo que *no* se pinta, el no-ser (*wuyou*), los blancos del papel. Este estilo ha sido empleado igualmente por artistas letrados o *wenren* como por academicistas, y algunas figuras sobresalientes y muy famosas del la pintura china han legado magníficos ejemplos del uso de este tipo de composición, siendo difícil su catalogación en un estilo concreto:

> Ma Yuan and Hsia Kuei stood on the borderline between wen jen and painters and academicians. Both had not only painted ink-monochrome paintings, the main characteristic of wen jen hua, but had achieved distinction by establishing «asymmetric» composition in painting. Although other painters has used the schema, the pair used it more persistently, so that it later became the mark of the so-called «Ma Hsia School».[1066]

En China encontrar ejemplos del uso del vacío es de lo más fácil, por todo cuanto hemos leído. Y cuando decimos vacío, hablamos igualmente de los elementos sutiles que tienen la capacidad de ocultar sutilmente parte de la realidad: la bruma, la niebla, las nubes... Veamos algunas pinturas donde se aprecia muy bien lo descrito: Gao Kegong *Picos*

[1064] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 344.
[1065] Recordamos al lector que en las páginas 183 y 230 de esta tesis (primera parte) se menciona esta escuela, y que es descrita con mayor detalle en el apartado comparativo sobre el *yin* y el *yang*, que es el número **2.4.3.**
[1066] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 373: "Ma Yuan y Xia Gui se mantuvieron en la frontera entre los wen ren y los pintores y académicos. Ambos no sólo habían pintado pinturas monocromas -la característica principal de la wenren hua-, sino que habían logrado distinción al establecer la composición «asimétrica» en la pintura. Aun cuando otros pintores habían utilizado el esquema, esta pareja lo utilizó más persistentemente, de modo que más tarde vino a ser la marca de la renombrada «Escuela Ma-Xia.»"

rodeados de nubes (fig.106), y detalle (fig.107), y de Fang Congyi, *Montañas nubosas* (fig.108), y *Viajando en bote pasando las montañas Hui* (fig.109), cuya estructura recuerda curiosamente al trabajo de Friedrich, *Arrecifes en la costa* (fig.110).

Cuando dejamos oriente y nos aproximamos a occidente, encontramos que el empleo de los espacios vacuos y de la materia etérea es más tardío, y pocas opiniones se han manifestado acerca de ello[1067]. En realidad no se puede hablar con rigor del uso intencionado y simbólico de estos elementos hasta el Romanticismo. Sin embargo, y como en otras ocasiones, Leonardo es la excepción a la regla. En su obra se encarna algo de la incorpórea presencia de lo indefinido, de lo que Chastel ha dado en llamar el *non finito*. Para explicarlo mejor acudimos a la obra de Leonardo, *El cartón de Sta. Ana* (*Cartón de la Virgen, el Niño, Sta. Ana, y San Juan* fig.43), famosísimo dibujo que en seguida gozó de fama por el tratamiento que el artista dio a los fondos. En él se aprecia ese *non finito*, es decir, lo inacabado:

> [...] el *non finito* se ofrecía en ese panel famoso, con una amplitud sin precedentes. Causó sensación por el paisaje y los fondos, donde las formas azules de los picos y de los glaciares se elevan por encima de las masas oscuras de la tierra. El claroscuro transparente que baña el conjunto no debilita el contraste entre las formas netamente definidas del grupo central y lo inacabado del paisaje. [...] El *non finito* confiere a algunos aspectos de la obra pintada la cualidad del *componimiento inculto*, es decir, la riqueza de lo indistinto. El amorfismo del paisaje restituye una cierta indeterminación de lo real, en el plano de la «vida» universal. Los picos azulados, las lejanías veladas, no acentúan solamente el efecto de la perspectiva atmosférica, con sus vapores y la pantalla invisible del aire que emborrona el horizonte; lo *non finito* añade una sugerencia cosmológica, dando a la naturaleza esa vida confusa que

[1067] Una de ellas se debe a Spengler, quien afirma: “Grünewald y los holandeses sublimaron las nubes hasta llegar a la tragedia.”, en op. cit. p. 311.

> se ofrece a la imaginación en las manchas del muro, y que el dibujo explora en el *componimiento inculto*.[1068]

Este trabajo no es el único de Leonardo que ha sido objeto de análisis por su empleo de los espacios, o de las brumas, en *Santa Ana, la Virgen y el Niño con el cordero* (fig.44), se ve también el recurso de lo nebuloso, para dotar de un efectismo mayor a la pintura: "Aquí brumas y nieves envuelven todo como si alejaran en el tiempo los orígenes de la Creación y como si indicaran una era remota, aún no iluminada por la llegada de Cristo."[1069]

Y es que Leonardo, "Supo pintar, como hasta entonces no se había hecho en el arte occidental, el aire y sobre todo el vacío. Sin perder de vista el lienzo de la *Monna Lisa*, baste mirar el paisaje que queda tras ella. La quietud que da la distancia no elimina el secreto movimiento que informa dicho paisaje, el aire, las rocas, el agua, son, en su conjunto, la quietud en movimiento en su expresión más sutil, más pura, más oculta."[1070] Es más, el empleo que Leonardo hace de los elementos vacuos en su trabajo, sean nieblas, nubes, vahos, etc., es definitivamente cercano al oriental:

> El juego de neblinas y sombras que ocultan las montañas haciéndolas emerger de la nada es un medio de expresar el misterio de la dialéctica entre el ser y el no ser. El artista occidental que mejor ha penetrado este misterio es Leonardo. No es por casualidad que los fondos de paisaje de sus cuadros parecen paisajes chinos: tienen la misma vaguedad cargada de ritmo vital de las pinturas chinas, con las que comparte el gusto por los tonos sepias y ocres. En la pintura de Leonardo, el ser parece disolverse en una epifanía del devenir, como

[1068] CHASTEL André, op. cit. p. 329. Sobre lo *inacabado*, ver también a Clark en referencia a la obra *La adoración de los Magos* (Ufizzi) de Leonardo, en: CLARK Kenneth, *Leonardo da Vinci*... op. cit. págs. 33 y 34.
[1069] MARANI Pietro C., op. cit. págs. 112 y 114.
[1070] VALERI Umberto (selec.), op. cit. p. XI. Sobre *la Mona Lisa* o *La Gioconda,* Marani dice: "Kemp señala que en el paisaje rocoso se reflejan los tardíos estudios geológicos de Leonardo, y que la ejecución de una obra así tuvo que llevar muchísimo tiempo, según la costumbre de Leonardo." MARANI Pietro C., op. cit. p. 108.

> por instantes de altísima suspensión, instantes perfectísimos, pero cargados de la cualidad efímera de la realidad; momentos bellísimos detenidos en el instante en que el declinar de la hora los encamina a su desaparición [...] A los paisajistas chinos, como a Leonardo, es preciso acercarse en esta clave de una visión suspendida, como cernida entre dos parpadeos, y así se puede gozar en ellos de la alegría caduca que nos da la esencia huidiza de la belleza del mundo, fijada por estos pintores en la perfección de una hora que está a punto de desfallecer.[1071]

Aun cuando el trabajo de Leonardo nos resulte fascinante por su extraña cercanía con las brumosas composiciones chinas, tenemos que esperar al Romanticismo para asistir a una auténtica eclosión de los espacios etéreos. Turner es una de las figuras más preeminentes en lo que respecta al empleo del vacío, de lo indefinido, de lo incorpóreo. Hasta su técnica, al final de su producción, posee mucho de esta pérdida de las barreras físicas: "Turner's place in the development of Romanticism can be seen precisely in the way in which he works on the moment of immediate perception, of which he made just a few, quick mnemonic notes, in the way in which he idealized natural phenomena and went beyond mere naturalism, and in his literary tendency to dissolve the images rather than make them clearer."[1072]

La vaguedad de las formas alcanzada por Turner en su obra se enclava en la tendencia romántica a velar los objetos, a hacerlos más misteriosos y sugerentes para acercarlos a la cualidad de lo sublime.

[1071] RACIONERO Luis, op. cit. p. 55.

[1072] BRIGANTI Giuliano, *Fantastic and Visionary Painting,* Bloomsbury Books, Bloomsbury Collection of Modern Art, London 1989 (1ª ed. Con Mensili d'Arte, Gruppo Editoriales Fabbri, S.P.A., Milan 1970) p. 11: "El lugar de Turner en el desarrollo del Romanticismo puede ser visto precisamente en el modo en el que trabaja en el momento de la percepción inmediata, de la cual elabora simplemente unos breves y rápidos apuntes de memoria, en la manera en que idealiza el fenómeno natural y va más allá del simple naturalismo, y en su tendencia literaria a disolver las imágenes en vez de hacerlas más claras."

Y es de nuevo el famoso crítico de la obra de Turner, Ruskin, quien amplía la analítica del paisaje de Turner y las cualidades misteriosas de ese uso de lo indefinido: "Nos encontramos no solamente en presencia de un misterio *parcial* y variable [comenta la obra de Turner *Voluntad de la Naturaleza*], provocado por la presencia de la nubes y de vapores en las grandes extensiones de paisaje, sino que nos lanzamos hacia un misterio que constantemente reina por todas partes y que está provocado por la naturaleza infinita de las cosas. *Nosotros no vemos nunca nada claramente.* Todo objeto que miremos, pequeño o grande, próximo o lejano, encierra en sí una igual parte de misterio."[1073]

Yu y Dickson comparan la obra *Remando por el Huishan*, de Fang Congyi, el monje taoísta, con la acuarela de Turner titulada *Ehrenbreitstein*,

> [...] Turner […] worshipped nature, often painting clouds, mist, river, mountain with an almost reverent fidelity. After a life-time of observation, he could sketch nature in a near-abstract way, and, in his later works, natural forms lost their structure and defining lines, but became more expressive in an all-enveloping misty light and air.
>
> The grandeur and simple style of these two paintings are similarly produced, for both landscapes dissolve into misty regions of blurry space, evoking the viewer's imagination. Distance and depth are achieved through varying intensities and weights of tone.[1074]

[1073] ARGULLOL Rafael, op. cit. p. 133. Y para comentarios concretos sobre la relación de la niebla y la pintura de Turner, ver: RUSKIN John, op. cit. págs. 66 a 67.

[1074] YU y DICKSON, *Scrolls from Ancient China*, Renaissance Publication Co. Taipei 1973, p. 68: "[…] Turner [...] trabajaba al natural, a menudo pintando las nubes, la niebla, el río, una montaña con una fidelidad casi reverente. Tras una vida dedicada a la observación, podía abocetar la naturaleza de una manera casi abstracta, y en sus últimos trabajos las formas naturales perdieron su estructura y sus líneas de definición, pero se hicieron más impresionantes en una luz y aire neblinosos que todo lo envolvían./ La grandeza y la simplicidad de estilo de estas dos pinturas se ha generado de forma similar: ambos paisajes son disueltos en las regiones neblinosas del espacio borroso, evocando la imaginación del espectador. La distancia y la profundidad se consiguen mediante variaciones de intensidad y de peso en el tono."

Para Ruskin, quien escenifica en la naturaleza a las virtudes religiosas, todos los elementos del paisaje (montañas, árboles, nubes, cielo, etc.) tienen un contenido alegórico, por ejemplo las nubes[1075]:

> [...] Ruskin describes and classifies the layers and forms of clouds […] and proceeds to interpret them as symbols of divine mercy and justice (Cosgrove and Thornes, 1982). Clouds, he claims, mediate between the infinite void of space which reveals the certainty of God's judgment, and the changing atmosphere of the earth which similarly indicates the flexibility of divine mercy. Clouds thus exist «to appease the unendurable glory to the level of human feebleness, and sign the changeless motion of the heavens with a resemblance of human vicissitude» (Cosgrove and Thornes, 1982). Ruskin's one is a theory of landscape in which the place and activity of the human subject are central and in which appropriate human actions are necessary to the continued harmony of the natural world.[1076]

Aun cuando la importancia de la bruma en la producción de Turner es muy grande, nadie se equipara en este sentido a Friedrich. Su singular acoso a todo lo que hace de la escena algo intangible, oculto, inconcreto, fructifica en creaciones de gran carga poética y sublimidad. Además, hizo reiterado uso de símbolos en sus obras, tipificados para siempre y digeridos con facilidad por el observador familiarizado con ellos: "Friedrich se sintió a menudo inclinado a utilizar una suerte de simbolismo que, a fuerza de utilizarlo, de puro familiar, se ha hecho inconsciente y ha perdido, erosionado por el tiempo, el sentido de su naturaleza convencional: la cruz, el ancla o el barco. También empleó símbolos derivados

[1075] Sobre el simbolismo de la nube en algunos artistas europeos, ver SPENGLER Oswald, op. cit. tomo I, p. 311.

[1076] COSGROVE Denis E., op. cit. p. 147: "[…] Ruskin describe y clasifica las capas y las formas de las nubes [...] y procede a interpretarlas como símbolos de la misericordia y justicia divinas (Cosgrove and Thornes, 1982). Las nubes, clama, median entre el vacío infinito del espacio que revela la certeza de los juicios de Dios, y la atmósfera cambiante de la tierra la cual indica similarmente la flexibilidad de la misericordia divina. De este modo, las nubes existen para 'rebajar la gloria irresistible al nivel de la debilidad humana, y señalar el cambiante movimiento de los cielos como una semejanza con las vicisitudes humanas' (Cosgrove and Thornes, 1982). La de Ruskin es una teoría del paisaje en la que el lugar y la actividad del sujeto humano es central, y en la cual las acciones humanas apropiadas son necesarias para la armonía continua del mundo natural."

directamente del tipo de experiencia que parece preceder al lenguaje: las abruptas rupturas en el espacio o el vértigo que produce el estar suspendido sobre un abismo."[1077]

En *Nubes pasajeras* (*Nubes sobre el Riesengebirge* fig.111), asistimos al esplendor de las nubes y de la bruma en la montaña, en este caso con alegría, a pesar de encontrarnos como observadores en un área de penumbra desde la que se adivina la suave morfología geológica, mientras los rayos del sol se anuncian tibios. Las nubes tuvieron una connotación muy cercana a la niebla, que implica lo indeterminado y lo oculto, y remiten a la condición de metamorfosis o de transformación de las cosas que envuelven.

Friedrich trata las nubes de esta pintura en grandes grupos formando planos completos, como es característico de su obra, en la que raramente destaca un elemento de la naturaleza de manera aislada[1078]: "Friedrich's clouds have the same silhouettelike shapes as his mountain ranges or his stands of trees: they are equally inaccessible, equally intangible, equally elusive. It is only our gaze that can penetrate so far."[1079]

La nube (fig.112), de Alexander Cozens, enfatiza la noción de lo sublime concentrada en un solo elemento de la naturaleza: sus nubes. Estos estudios nubosos fueron muy populares en la época de Cozens, y más aún en el Romanticismo. Símbolos de lo pasajero de la vida, contrastan vivamente en la pintura de Cozens con el tono crepuscular del paisaje terrestre.

[1077] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 70.
[1078] La excepción más destacada es su obra *El árbol solitario*, o *Paisaje campestre a la luz de la mañana*.
[1079] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 98: "Las nubes de Friedrich tienen las misma forma, a modo de silueta, como sus cadenas montañosas o sus árboles erguidos: son igualmente inaccesibles, igualmente intangibles, igualmente elusivos. Es sólo nuestra contemplación la que puede penetrar tan lejos."

A la obra del pomerano *Barca en el Elba en la bruma matinal* (o *Mañana brumosa en el Elba* fig.113) se le puede aplicar un comentario que ha trascendido de su propio autor, y que nos invita a comprender el por qué de este relevante empleo de la niebla: "La niebla no es sólo gris –decía- sino que «cuando un paisaje se envuelve en niebla parece más grande y sublime, potencia la imaginación y crea expectación como una muchacha tras un velo.»"[1080] Es decir, el hombre siente de una manera natural la seducción de lo indefinido, porque es perturbadora la imposibilidad de aprehender en su totalidad el objeto de nuestra visión, dejando un margen de acción a la ambiguas interpretaciones, a nuestro libre albedrío.

Este trabajo suyo en el que la niebla y las brumas tiene una posición destacada en la composición, no nos permite asegurar con precisión las formas del paisaje tras el incipiente contorno del barco, tan sólo podemos imaginar un día que se anuncia clareado, y la simpleza tibia del paisaje circundante. Es un trabajo sosegado, sugerente, de alto contraste cromático entre los dos planos principales. Dice de él Carl von Lorck: "This picture is a jewel. It is colorful, extremely bright, in essence pale green and demonstrating a masterful treatment of the atmosphere. The many red, yellow, and blue flowers in the blooming meadow are exceptionally beautiful. They are painted with reverence before the reality of nature and filled with the convincing, devoted attention to the smallest weeds and grasses that distinguished Friedrich among his contemporaries."[1081]

Esta dedicación al detalle, a la exaltación cuidadosa de cada pequeño elemento de la naturaleza, nos recuerda en cierto grado a los trabajos chinos en los que uno o varios

[1080] *Caspar David Friedrich*... op. cit. p. 122.
[1081] Citado por SCHMIED Wieland, op. cit. p. 96: "Esta pintura es una joya. Es colorida, muy brillante, en esencia verde pálida y demuestra un tratamiento magistral de la atmósfera. Las muchas flores rojas, amarillas y azules en el prado floreciente, son excepcionalmente hermosas. Están pintadas con reverencia ante la realidad de la naturaleza y hechas con la convincente y devota atención a las más pequeñas hierbas y céspedes, que distingue a Friedrich entre sus contemporáneos."

elementos de la naturaleza se vuelven protagonistas, o se pierden en el grupo general del cuadro pero sin perder su cualidad simbólica, su unicidad dentro de un todo estructurado, en el que cualquier componente posee relevancia.

En *Niebla* (fig.114), volvemos a enfrentarnos a la capacidad sugestiva de la niebla de Friedrich, donde las formas se pierden y nuestra vista escudriña impaciente y temerosa el horizonte, sin saber qué nos depara lo oculto. Se adivina un navío en lontananza, hacia el que parten los hombres de la barca, dejando tras de sí una breve huella de su paso. Todo es neblina, de un gris desvaído. Según Sigrid Bertuleit, apoyado en Börsch-Supan, "La barca de remos, que lleva a varios pasajeros a un barco anclado simboliza el último viaje, después de la muerte. El primer plano, que constituye la zona claramente definida de la vida terrena, se convierte gracias a la piedra de anclaje, con su cable cortado, en signo de la esperanza en la vida eterna."[1082]

Cuando Friedrich rechaza el encargo de Goethe de hacer un estudio de la nubes, las cuales habían impresionado profundamente al escritor tras la lectura de un ensayo sobre este tema, Friedrich no se oponía por prepotencia; nunca tuvo la intención de darle gusto o conseguir un tono científico en su trabajo, pues en lo concerniente al paisaje su actitud era de vivencia y de espiritualidad, en oposición a la conducta más científica de su amigo Carus, y de otros: "Friedrich veía en un cientifismo de este tipo algo nocivo para su pintura de paisaje, en la que los fenómenos de la naturaleza debían conservar su carácter alegórico."[1083]

[1082] *Caspar David Friedrich*... op. cit. p. 122.
[1083] Ibíd. p. 46.

A continuación viene a colación la famosa obra de Friedrich *El monje a la orilla del mar* (fig.81), que Arnaldo ha visto de la siguiente manera: "El espectador, en efecto, se ve privado de una experiencia de lo concreto, de un acontecer externo, y, a la vez, se le impele a interiorizar ese asunto que visualmente le es hostil. *El monje junto al mar* hace las veces de icono de una noción del absoluto, es imagen de un paisaje sin límites que, de algún modo, responde a la necesidad que genera de percepción de lo ilimitado con un vacío sensible."[1084] Esta pintura recuerda en grado sumo a las composiciones de Ma Yuan de las tres esquinas, a cuya escuela nos referíamos al principio de este capítulo (por ejemplo, de Ma Yuan *Un poeta solitario a la orilla de un lago* fig.115). Compárese la actitud de ambas figuras humanas en las muestras de Friedrich y del artista oriental, el predominio de la masa acuosa y de la pérdida del horizonte. La similitud de fondo es muy grande entre ambas pinturas.

La mayor parte de la obra del alemán está dominada por el vacío del cielo. En *El monje junto al mar,* "Pequeño como es, aislado y llamativo a un tiempo, este monje se enfrenta al universo, y nosotros lo hacemos con él."[1085] Schmied argumenta que: "Monk by the Sea is the most radical picture Friedrich ever painted. In no other work did he break so violently with traditional notions of landscape painting. Classical perspective has been rescinded before this great wall of sky. This is no longer a world that is ours, that we can explore. A limitless space that is altogether foreign unfolds before us."[1086]

Esta obra invita especialmente a la reflexión; sus ecos marinos, su capacidad de sugestionar al observador con los colores, olores, sonidos del océano, nos trasladan hábilmente a la playa, viendo la inmensidad de la lejanía como si de una barrera

[1084] ARNALDO Javier, *Caspar David Friedrich*... op. cit. p. 56.
[1085] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 72.
[1086] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 62.

infranqueable se tratara, solos, terriblemente solos ante ese mar oscuro y mórbidamente calmado. No es un cuadro que estimule una contemplación placentera del mar.

Nos gustaría terminar este apartado trayendo a colación unas palabras de Coleridge, amigo de Wordsworth, que describe así su experiencia junto al poeta en su viaje hacia Lake Country, ante una vista de singular belleza, donde la niebla es la protagonista de la escena:

> On the opposite shore is a straight deep wall of mist, and behind it one third of the bare mountain stands out, the top of the wall only in the sun –the rest black. And now it is all one deep wall of white vapour, save that black streaks shaped like strange creatures seem to move in and down it,… And over… the cliff behind, in shape so like a cloud, the sun sent cutting it his thousand silky hairs of amber and green light… Now as we return the fog begins to clear off from the lake… and clings viciously to the hill.[1087]

2.3.4. LAS CUATRO ESTACIONES

Las cuatro estaciones, así como las distintas etapas del día son, desde siempre, temas que han sido representados en pintura por su profunda conexión con los ciclos de la vida del hombre, con la carestía y la opulencia, las edades, y con los estados de ánimo del ser humano. Por ello, dentro de la pintura de paisaje, la obra relativa a las cuatros estaciones es bastante abundante.

[1087] NOYES Russell, op. cit. p. 170 citado por Noyes: "En la orilla opuesta hay un muro recto y profundo de niebla, y detrás de él surge un tercio de la montaña desnuda, tan sólo la punta del muro está soleada –el resto es negro-. Y ahora todo es un solo muro profundo de vapor blanco, que salva esas líneas negras modeladas como extrañas criaturas que parecen moverse dentro y debajo de él,... Y sobre... el acantilado de atrás, en forma tan similar a una nube, el sol emite [luz] cortándole sus miles de cabellos sedosos de ámbar y de luz verde... Ahora que hemos vuelto, la niebla comienza a levantarse desde el lago... y se aferra furiosamente a la colina."

En el lejano oriente, ya en la emblemática obra *Zhuang Zi* se establece un paralelismo entre las virtudes humanas y las estaciones de la naturaleza, porque los "hombres verdaderos de la antigüedad", descritos en el *Zhuang Zi* son hombres de gran virtud: "Los tales hombres eran de mente serena, tranquilo talle y despejada frente. Si fríos, como el otoño; si calientes, como la primavera. Su contento y su enojo, tan naturales como el sucederse de las cuatro estaciones. Sabían adaptarse a todos los seres, y nadie conocía su secreto."[1088]

Partiendo del precedente anterior, podemos hablar de una correspondencia en China entre estaciones y sentimientos de la siguiente manera: primavera = alegría, verano = calma, otoño = recogimiento, invierno = tristeza. Maillard amplía la información acerca de esta relación sentimientos = estaciones:

> La íntima conexión del hombre con la naturaleza explica la armonía del ritmo ambiental con el suyo propio; la fusión de su ánimo con el curso de las estaciones responde a la vivencia de una temporalidad única, no quebrantada por la ilusión de una vida racionalmente extraña a su entorno. No se trata de una simple correspondencia metafórica: el paisaje con los lugares del alma, su aspecto estacional con los estados de ánimo y el paso de las estaciones con el tiempo de la existencia, sino de una auténtica armonía universal;: lo que germina en la tierra brota en el corazón del hombre, lo que muere en la tierra abona la historia de los hombres.[1089]

De nuevo vamos a recurrir al inmortal Guo Xi (siglo XI) para describir en palabras de un auténtico artista chino, lo que las estaciones le suponen a éste. En este caso el artista describe con detalle el aspecto de los elementos de la naturaleza en función de las estaciones:

[1088] ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. p. 80.
[1089] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 65.

> Las nubes y la atmósfera de un paisaje real no son los mismos durante las cuatro estaciones. En primavera son brillantes y armoniosas; en verano densas y germinales; en otoño delgadas y dispersas; en invierno oscuras y lóbregas. [...] El vaho y la niebla tampoco son los mismos a través de las cuatro estaciones. Las montañas primaverales son tranquilas y cautivadoras como si sonrieran; en el estío las montañas son frescas y verdes como si gotearan rocío; las montañas, en otoño, están limpias y arregladas como si estuviesen bellamente adornadas y dispuestas; las montañas invernales son melancólicas y sumisas como si se presentaran en sueños.[1090]

Y se nos dice sobre las sensaciones que las distintas estaciones provocan en el hombre: "Los sentimientos humanos dan colorido a la escena. Así, el hombre se siente dichoso cuando las laderas de las colinas están cubiertas de nieblas, experimenta una sensación de relajamiento y reposo cuando ve una colina en verano con profundos bosques; se siente alerta y solitario frente a una colina otoñal, clara y rala, con abundancia de hojas que caen, y se siente silencioso y desolado ante una escena invernal envuelta en bordes de oscura niebla. Un cuadro debe hacer experimentar a uno estos sentimientos como si se hallara físicamente allí."[1091]

Sobre la montaña y las estaciones, Guo Xi tiene algo más qué decir:

> La montaña primaveral está envuelta en un velo inmaculado de niebla y vaho adormecidos, y los hombres están gozosos; la montaña estival es rica en follaje sombrío, y los hombres están en paz; la montaña en otoño está serena y en calma, las hojas caen y los hombres se comportan con solemnidad; la montaña invernal es huidiza y está cargada de nubes tormentosas; y los hombres están desamparados. A la visión de dichas montañas pintadas corresponden los similares estados de ánimo que se despiertan en el

[1090] RACIONERO Luis, op. cit. p. 66.
[1091] LIN Yutang, op. cit. págs. 104 y 105.

> hombre. Es como si realmente se estuviera en esas montañas. Existen como si fueran reales y no pintadas.[1092]

La estación invernal es especialmente simbólica en el arte chino, y a este tema suelen corresponder los cuadros más atormentados del paisajismo chino, porque, *Winter landscapes in particular have been for the Chinese painter an opportunity to symbolize the puny human race confronted with the majesty of nature.*[1093]

En las figuras siguientes se pueden observar imágenes de las estaciones en China: *Otoño* (Anónimo Song, fig.116). Aquí vemos claramente el aspecto del paisaje otoñal, con la economía de verdor que caracteriza esta estación y que se pude intuir en las ramas mutiladas de hojas. Otra estación se representa en *Paisaje de invierno* (Anónimo, 1101, fig.117), un buen ejemplo del tipo de expresión que acompaña a tal tema: los blancos, que se adivinan reinando en las montañas de fondo, compiten con la desnuda negritud de la masa arbórea del primer plano. Para el verano vemos la obra de Dong Yuan, *Esperando cruzar el río en un paisaje veraniego* (fig.118). Por último, la primavera se personifica en la obra de Ma Lin, *La fragancia de la primavera,* o *claro tras la lluvia* (fig.119).

A las estaciones en occidente, se les adjudica de forma genérica y tradicional, ciertos animales que se juzga les son propios y alegóricos, y de igual manera ocurre en oriente: el verano es el dragón en occidente, y el ave fénix (*fenghuang*) en oriente; el otoño es la liebre (símbolo a su vez de la lujuria y de la procreación, y de la mujer. En China representa la fuerza *yin* –femenina- del emperador, entre otras cosas) en occidente, y el tigre (*taotie*) en

[1092] LIN Yutang, op. cit. p. 68.
[1093] VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. p. 275: "Los paisajes de invierno en particular han sido para los pintores chinos una oportunidad de simbolizar a la insignificante raza humana confrontada con la majestad de la naturaleza."

oriente; el invierno es la salamandra en occidente, y la tortuga (*gui*) en oriente; la primavera es el carnero en occidente, y el dragón (*longquan*) en oriente.

En Europa es Brueghel uno de los primeros artistas en reflejar el paso de las estaciones en sus cuadros. Rowland ha comparado su *Paisaje alpino*, con la obra de Guo Xi, *Tiempo de otoño en el valle del Río Amarillo*, y dice del europeo: "The suggestion of vastness of the universe revealed in landscape and the inexorable passing of the seasons, aspects of space and time of which man's activity is only an insignificant part, are the two refrains that are repeated many times in Brueghel's finished panel paintings. This awe in the face of the overwhelming immensity of nature is a factor that very closely relates Brueghel's conception of landscape to the performance of masters in the Far East."[1094]

Además, en la pintura italiana del siglo XVI se aludía a las cuatro estaciones como un reflejo de los ciclos más universales en otros más concretos, que se nos expone así: "The seasons too express the revolutions of the spheres, the cycles of heavens, indeed they are the most powerful evidence for them in the natural landscape." […] Painting the seasons is of course the oldest of all the traditions of landscape painting, and its links with hermetic and zodiacal themes are already firmly established by the end of the fifteenth century in the frescoes of the Palazzo Schifanoia at Ferrara."[1095]

[1094] ROWLAND Benjamin Jr., op. cit. p. 81: "La sugerencia de la inmensidad del universo revelada en el paisaje y en el paso inexorable de las estaciones, aspectos del tiempo y del espacio en los que la actividad del hombre es sólo una parte insignificante, son los dos estribillos que son repetidos tantas veces en las pinturas terminadas de Brueghel. Este temor sobre la arrolladora inmensidad de la naturaleza, es un factor que relaciona muy de cerca la concepción del paisaje de Brueghel con las representaciones de los maestros del lejano oriente."

[1095] *The iconography of landscape*, op. cit. p. 25 y 26: "Las estaciones también expresan las revoluciones de las esferas, los ciclos de los cielos; en efecto son la más poderosa evidencia para ellos en el paisaje natural. [...] Por supuesto, pintar las estaciones es la más antigua de todas las tradiciones de la pintura de paisaje, y se relaciona con los temas herméticos y zodiacales ya firmemente establecidos hacia finales del siglo XV en los frescos del palacio Schifanoia en Ferrara."

Quien sin duda alguna nos ofrece la mayor de las sorpresas en este apartado, es el artista Josse de Momper, quien en su obra *El invierno*[1096], nos da una muestra muy en la línea de Arcimboldo de personificar un rostro humano en la orografía del territorio, y que bien puede recordarnos a la teoría ya explicada del *fengshui* y de la antropomorfización del paisaje, para hallar en él el dragón y el tigre, y otros elementos alegóricos.

En occidente, llegado el siglo XIX, la pintura romántica de paisaje se apropia del paso de las estaciones y los cambios de la naturaleza, para adjuntarles ciertas emociones y sentimientos, que fueron muy bien descritos por Carus:

> Pero así como la pulsación de una cuerda hace vibrar a otra, afinada con ella aunque más grave o más aguda, también en el ánimo y en la Naturaleza las excitaciones afines han de evocarse mutuamente, y en esto la individualidad del ser humano vuelve a aparecer como parte inseparable de un todo más elevado. De ahí que un ánimo libre de prejuicios se sienta alentado y vivificado por la pujanza y animación de la Naturaleza, por la luz pura de la mañana y el radiante mundo de la primavera, sereno y sosegado en el aire límpido y azul del verano y la tranquila plenitud del follaje del bosque, apesadumbrado por la inmovilidad de la Naturaleza en el otoño, o turbio y forzado a replegarse en sí mismo, paralizado, en la mortaja de la noche invernal.[1097]

Decía Runge en una carta: "El año me embriaga con sus cuatro cambios: *floreciente, engendrador, parturiente y destructor*, como los ciclos del día, tan constantes al sentido, que siempre vuelve a renovarse en mí el anhelo de este eterno retorno milagroso [...]"[1098]

[1096] Desafortunadamente no he podido conseguir una imagen del cuadro, aunque lo conozco.
[1097] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 82. En igual medida, Carus hace referencia a las correspondencias de ciertos elementos de la naturaleza con sentimientos concretos (con el agua, las nubes, las rocas, etc.) en ibíd. p. 84.
[1098] ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 116.

Otro punto común entre la pintura de paisaje china y la obra de Friedrich es que en éste último también se da una marcada presencia de los ciclos naturales, al igual que el arte taoísta: las estaciones, los diferentes estadios del día, como el devenir humano. De Friedrich podemos mencionar *Amanecer* (o *La mañana*), *El mediodía*, *La tarde*, y *El crepúsculo*, y "Cada uno de los cuadros vale por sí mismo, a la vez que en relación al resto. La referencia a las respectivas horas del día se complementa con esa otra inflexión que es la alusión a la totalidad del ciclo orgánico de la naturaleza que se realiza en el conjunto."[1099]

En su obra *Amanecer* (o *La mañana,* de la serie *Los momentos del día*, fig.120), cabe decir que entre los cuatro cuadros que componen la serie, éste es el que más se aproxima al estudio que tenemos entre manos, pues los otros son trabajos de paisajismo más placentero, o si se prefiere, más convencionales, donde se aprecia una naturaleza ordenada, tranquila, luminosa, contrastando un tanto con el primero de la serie que recoge una escena algo más sugerente: las brumas matinales en apariencia veraniegas, se elevan de los campos hacia el cielo otorgando un cierto toque místico a la imagen.

Como se puede apreciar, para el romántico, al igual que para el oriental, la identificación de los sentimientos personales con las estaciones del año es una de las constantes simbólicas de su producción.

2.3.5. LA FIGURA HUMANA

La figura humana empequeñecida ha sido empleada asiduamente en la pintura de paisaje para facilitar la introducción del espectador en la historia, o para señalar la presencia

[1099] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 112.

superior de la naturaleza sobre el hombre, entre otros motivos. En China y en Europa, el hombre aparece con un peso mayor sobre lo natural, y a medida que el paisaje conquista su lugar, el primero deja espacio al nuevo protagonista de la pintura.

En lo tocante a oriente, y como en casi todo lo expuesto en esta tesis, este giro hacia lo natural tiene su origen en la influencia del taoísmo:

> A favorite theme was that of a small figure alone in a landscape –a sage dwarfed by towering mountains, a fisherman in his boat surrounded by an empty expanse of water- for by confronting man with the overwhelming grandeur of nature, the artist expresses his world feeling. […] The purpose of this painting is closely related to Taoist philosophy, and the virtuous man found solace and inspiration in these imaginary landscapes. The viewer was asked to become one with the figure of the sage wandering through the landscape, and thus experience union with the all-pervading Tao.[1100]

Y en lo relacionado con los aspectos formales de la pintura de paisaje en China, las figuras que se integran deben guardar cierto equilibrio con el contenido y estar correctamente realizadas, como señala Chiang: “There is, however, another type of painting where a figure is added as a supplement to landscape scenery; sometimes the figures are more prominent, sometimes they are dwarfed by a powerful aspect of Nature, but in every case there most be a harmony of treatment and feeling. Should the strokes of the human

[1100] MUNSTERBERG Hugo, op. cit. págs. 131 y 132: “Uno de los temas favoritos era el de la pequeña figura solitaria en un paisaje –un sabio empequeñecido por montañas elevadas, un pescador en su bote rodeado de un espacio vacío de agua-, mediante la confrontación del hombre con la grandeza abrumadora de la naturaleza, el artista expresa su sentimiento por el mundo. [...] El propósito de esta pintura está relacionado de cerca con la filosofía taoísta, y el hombre virtuoso encuentra consuelo e inspiración en estos paisajes imaginarios. El observador era invitado a volverse uno con la figura del sabio vagabundeando a través del paisaje, y de esta manera experimentar la unión con el Tao que todo lo impregna.”

figure be too bold or too delicate for the landscape background, the whole picture will be ruined."[1101]

El hecho de que la gran mayoría de los personajes añadidos a una pintura china sean de escala pequeña, tiene una función: "Human figures are always given their rightful place by the Chinese artist in the grand scheme of nature. Never do they assume proportions that would suggest that man is considered the most important thing in the universe […]"[1102] Esta peculiaridad se cumple en especial durante la dinastía Yuan, que Siren compara con la escala utilizada en la anterior dinastía Song: "[…] the human figures which had gained a prominent place in the landscapes of the South Sung period, disappear or become relatively insignificant in the compositions of the leading Yüan masters. They seem to have lost their function as intermediaries or representatives of the human point of view, which they maintained so successfully in the landscapes by Ma Yüan and Hsia Kuei."[1103]

Y no sólo podemos hablar de relaciones entre tamaños hombre – naturaleza, sino de simbolismo entre ambos, como apunta con buen tino Priest:

[1101] CHIANG Yee, *The Chinese Eye...* op. cit. p.151: "Sin embargo, hay otro tipo de pintura donde una figura es añadida como un suplemento a un escenario paisajístico; a veces las figuras son más prominentes, otras veces están empequeñecidas por un aspecto poderoso de la Naturaleza, pero en todos los casos tiene que haber una armonía de tratamiento y sentimiento. Si las pinceladas de la figura humana son demasiado intrépidas o demasiado delicadas para el fondo del paisaje, la pintura entera estará arruinada."

[1102] SOWERBY de Carle, Arthur, *Nature in Chinese Art,* The John Day Company, 1940, p. 153: "A las figuras humanas siempre le es dado su lugar correcto por el artista chino en el gran esquema de la naturaleza. Ellas nunca asumirían proporciones que sugiriesen que el hombre es considerado la cosa más importante en el universo [...]" Para más información ver: SHIH Shou-chien, *Eremitism in Landscape Painting by Ch'ien Hsuan ca. 1235 – before 1307*, Princeton University, Michigan, 1984, thesis degree.

[1103] SIRÉN Osvald, *Chinese Painting. Leading Masters & Principles...* op. cit. p. 52: "Las figuras humanas que han ganado un lugar prominente en los paisajes del periodo Song del Sur, desaparecen o se convierten en relativamente insignificantes en las composiciones de los maestros líderes Yuan. Parecen haber perdido su función como intermediarios o representativos del punto de vista humano, el cual mantenían tan exitosamente en los paisajes de Ma Yuan y Xia Gui."

> Often in these landscapes [de formato vertical de la dinastía Song] there is a scholar (or sometimes two scholars), very tiny in comparison to the scene he sits in. We are informed that we can gauge the profundity of the scholar's mind by the loftiness of the mountains in the distance. We are further told that when gnarled, ancient trees appear they are the symbols of the scholar's years; that, when hung with vines, the vines symbolize the chains of habit impeding the growth of the tree; and that when the painter calls our attention to a small picture of a morning glory, a flower which blooms briefly and fades, we are to understand that the glory morning which appears for an instant, the pine tree which appears for some hundreds of years, and the mountains which hold up their heads for almost countless millions are all one and the same –in the long run, each one is relatively only a moment of time.[1104]

En el arte occidental se ha recurrido a un empleo similar de la figura humana, y más en concreto en el periodo romántico. Cosgrove atribuye la disminución de escala de la figuras humanas respecto al paisaje al hecho de que si fueran demasiado grandes, ya no estaríamos frente a un paisaje, sino ante un escenario de un tema mundano.[1105]

Si rastreamos las muestras más tempranas de esta disminución del hombre frente al medio, volvemos al interesante Brueghel: la relación entre figuras, en cuestión de escala, es cercana a la empleada en China. En *El regreso del rebaño* (fig.96) asistimos a un paisaje magnífico y vasto frente a personajes de tamaño reducido. No parece haber una intención

[1104] PRIEST Alan, *Aspects of Chinese Painting,* The Macmillan Company, New York 1954, p. 15: "A menudo en estos paisajes [de formato vertical de la dinastía Song] hay un letrado (o a veces dos letrados) muy pequeño en comparación con el escenario en el que se encuentra. Se nos advierte que podemos calibrar la profundidad de la mente del letrado mediante la altivez de las montañas en la distancia. Se nos dice más adelante que cuando aparecen árboles nudosos y antiguos, son los símbolos de los años del letrado; que, cuando cuelgan con enredaderas, las enredaderas simbolizan las cadenas del hábito que impiden el crecimiento del árbol; y que cuando el pintor llama nuestra atención sobre la pequeña pintura de un bello amanecer, una flor que florece brevemente y se marchita, tenemos que entender que la belleza de la mañana que aparece por un instante, el pino que surge por algunos cientos de años, y la montaña que levanta sus coronas por casi incontables millones, son todos y cada uno lo mismo –en la larga carrera, cada una es relativamente sólo un momento del tiempo."

[1105] Como describe en: COSGROVE Denis E., op. cit. págs. 26 y 27. Además, Wesling dedica unos párrafos a este tema en su obra, op. cit. en las págs. 60 y 61, centrándose en el problema de añadir o no figuras al paisaje, tanto en poesía como en pintura, durante el periodo romántico. Y si se añadían, qué significado iban a tener en la obra.

alegórica fuerte en este trabajo, y tenemos que introducirnos en la obra de Patinir para hallar, quizás, un referente algo más claro del contraste entre la inmensidad de la naturaleza y la pequeña presencia del hombre en ella como elemento simbólico.

En Patinir, sus pequeñas figuras parecen, a ojos de Pons y de Barret[1106], un tema que induce más al gozo que a otra cosa. Sin embargo, recuérdese la interpretación que se hace de algunos de sus personajes, según la cuál están en actitudes pecaminosas[1107]. Lo que nos interesa más, es su tamaño, puesto que al margen de que estén ubicados en la lejanía, los propios protagonistas de los lienzos, por ejemplo en las diversas versiones de *San Jerónimo*, son realmente pequeños (véase *Paisaje con San Jerónimo* fig.121) en proporción al paisaje en el que están inmersos, como desamparados, expuestos al arbitrio de la naturaleza.

Ahora bien, esta socorrida salida de la figura humana[1108] inserta en la obra de arte occidental, es una manera muy útil de introducir al espectador en la obra de paisaje y apuntalar el punto de vista del mismo. Una figura física, que tome parte en el desarrollo de la historia del cuadro y que además forme parte del equilibrio de masas del cuadro, y nos

[1106] Ésto es lo que comentan los dos autores sobre las figuras, en: PONS Maurice y BARRET d'André, op. cit. págs. 72 y 73: "La découverte des petits personnages qui cheminent sur les routes ou besognent dans les champs apporte la joie. Ces détails chaleureux sont souvent des fragments d'histoire liés à la vie merveilleuse de saint Jérôme ou de saint Christophe, telle qu'elle est contée dans *La Légende dorée*; parfois aussi, ils sont simples créations du peintre pour la surprise et le bonheur du spectateur. Mais toujours, chez Patinir, ils sont à petite mesure." ("El descubrimiento de pequeños personajes que caminan por las rutas o que trabajan en los campos produce alegría. Estos detalles cálidos son seguidos de fragmentos de historias ligadas a la vida maravillosa de San Jerónimo o de San Cristóbal, tal y como se cuenta en *La Leyenda dorada*; quizá también, son simples creaciones del pintor para sorpresa y dicha del espectador. Pero siempre, en Patinir, son de pequeño tamaño.")

[1107] En el capítulo **2.3.2. los símbolos virtuosos**, p. 194 de la segunda parte.

[1108] El hombre, en la poesía romántica, posee otras acepciones, por ejemplo: Wordsworth dota a los hombres mayores de sus poemas de ciertas cualidades, representan la perseverancia, el conocimiento adquirido con los años, el sufrimiento. Para leer un ejemplo, ver: *The iconography of landscape*, op. cit. págs. 83 a 89. Caso paralelo es el de los venerables sabios o ancianos de la literatura china o de los cuadros taoístas.

ayude a proyectar la mirada hacia aquello que interesa. Veamos con detalle la función del espectador interior:

> La función del espectador en la imagen consiste en permitir al espectador de la imagen un acceso característico al contenido de la misma.
>
> Este acceso se consigue de la manera siguiente: en primer lugar, el espectador externo mira al cuadro y ve lo que se tiene que ver en él; luego, adoptando como protagonista propio al espectador interno, empieza a imaginar desde la perspectiva de esa persona a la persona o al acontecimiento que representa el cuadro, es decir, que imagina desde dentro al espectador interno viendo, pensando, respondiendo, actuando sobre lo que tiene delante. Así, el estado resultante modifica la manera como ve la imagen.
>
> El espectador externo se identifica con el espectador interno y, a través de esta identificación, alcanza un nuevo acceso al contenido. De una manera autorizada, completa su percepción de la imagen con los recursos de la imaginación y lo hace de tal manera que progresa en su comprensión. Es por eso por lo que el artista necesita, para que el espectador externo pueda comprender cabalmente la pintura, alimentarse de la imaginación central tal como he sugerido.[1109]

Y añade Wolheim: "Un pintor expresivo pedirá a su espectador una percepción expresiva. Sin embargo, he dejado claro que Friedrich facilita esta tarea insertando en su cuadro a un espectador interno. El repertorio que Friedrich da a su espectador interno debe ser así el que él esperaría que tuviera el espectador externo si el espectador externo fuera capaz, sin ayudas ni facilidades, de ver el cuadro tal y como Friedrich se lo haría ver."[1110]

Nos hemos adentrado otra vez en las aguas del Romanticismo, y en el artista que mejor empleó el paisaje: Friedrich. De él nos han llegado varias muestras de la figura humana dentro del paisaje, humanizándolo levemente, ayudándonos a revivir su experiencia.

[1109] WOLHEIM Richard, op. cit. p. 132.
[1110] Ibíd. p. 142.

Honour ha dicho de ellas: “Las figuras de Friedrich suelen ser ajenas al paisaje –como su «caminante»-: ni pertenecen por completo a su mundo ni al nuestro, se sitúan al borde de la realidad. Inmóviles, aisladas, parecen estar en el seno de la naturaleza y al tiempo, sin embargo, como un poco fuera de ella, sintiéndose a la vez a sus anchas y enajenadas, símbolos de la ambigüedad y de la alineación. [...] Ocasionalmente nos recuerdan a los místicos representados en las miniaturas medievales [...]”[1111]

Al igual que en la pintura china de paisaje, la inclusión de figuras humanas en las composiciones de Friedrich poseen un componente simbólico importante: “Sus figuras encarnan también esa divisa esperanzadora de sobriedad moral, sencillez y naturalidad, y sienten saturados sus ideales en el paisaje.”[1112] Esta reacción moralista es muy propia de los protestantes, y es capital en la obra de Friedrich. Al igual que en la pintura taoísta, existe una intencionalidad muy determinada en la inclusión del hombre: no está como mero elemento compositivo, sino como apoyo discursivo.

Vamos a tomar como ejemplo la obra de Friedrich El *caminante sobre el mar de niebla* (fig.122), que comenta Carus, para ver cómo la figura ayuda al espectador a formar parte de la historia: “El cazador que trepa a la peña entre las brumas de la mañana ayudará a hacer más claro el sentido del paisaje; una figura solitaria perdida en la contemplación del apacible paraje incitará al observador a pensarse en su lugar; el peregrino evocará en nosotros la idea de lejanía, la inmensidad de la superficie de la Tierra; pero siempre será el

[1111] HONOUR Hugh, op. cit. p. 84.
[1112] ARNALDO Javier, *Caspar David Friedrich*... op. cit. p. 52. Para leer la carga simbólica o expresiva que Ruskin adjudica a los barcos pescadores en la obra de Turner, ver: RUSKIN John, op. cit. págs. 100 a 103.

paisaje quien defina a la criatura viva, y ésta debe surgir de él por necesidad y formar parte del mismo, en tanto el paisaje deba y vaya a seguir siendo paisaje."[1113]

La sugerencia de los espacios cubiertos de niebla, y la presencia de un hombre totalmente disminuido ante la enormidad de la masa forestal, en bote, en la obra de Friedrich *Amanecer* (*La mañana*, fig.120), consigue imprimir a la pintura una cadencia lenta, un simbolismo calmado, que nos remite a las imágenes chinas de los pescadores saliendo o regresando al hogar, como en esta obra de Friedrich, como si su existencia fuera pura anécdota en la cadena de la vida, o un breve guiño existencial de la brevedad de ésta; Schmied dice que "In the picture *Morning* there is an echo of the morning of Creation. The world rises slowly and hesitantly out of the mist, gradually awakening in the early chill, being reborn into another summer day. But the fisherman is already under way as smoke rises from his cottage and blends with the mist."[1114]

Y de Friedrich nos vamos a Turner, quien repite la constante del artista alemán de reducir a los personajes para privilegiar al paisaje, en la convicción de que lo sublime ha de poseer dimensiones inmensas; puesto que la naturaleza es lo que resalta como elemento sublime en su obra, el hombre por fuerza habrá de estar en desventaja frente a ella:

> [...] otra de las claves estéticas fundamentales en Turner: la pequeñez del hombre inscrita en la grandiosidad de la naturaleza es uno de los registros principales con los que el pensamiento estético de los siglos XVIII y XIX, primero en Inglaterra y luego en el continente, establecía la manifestación de lo sublime. Lo sublime, una categoría originariamente retórica que, a partir de su primera aparición en el siglo I d. C., derivada de Aristóteles, se reformularía ya

[1113] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 85.
[1114] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 94: "En la pintura *Mañana* existe un eco de la mañana de la Creación. El mundo aparece lenta y dubitativamente de entre la niebla, despertándose gradualmente en el frío temprano, renaciendo en otro día de verano. Pero el pescador ya está en camino, pues el humo asoma desde su choza y se mezcla con la niebla."

> con un alcance estético general en los inicios de la cultura moderna, convirtiéndose pronto en uno de los elementos de impulso en toda Europa de la emergente sensibilidad romántica.[1115]

Ya para finalizar, recomendamos al lector que eche un vistazo a la rpresentación de la figura humana en los siguientes ejemplos: Cozens John Robert, *Entre Chamonix y Martigny* (fig.92), Dong Yuan *Vista del atardecer sobre río y montañas* (fig.123), Brueghel *El paisaje en la huída a Egipto* (fig.26), Sheng Mou atr. *Viajeros en montañas otoñales* (fig.124), Tang Di *Viajeros en las montañas de otoño* (fig.125), o de Momper *Paisaje montañoso con monjes* (fig.56).

2.3.6. *SHANSHUI*: LA MONTAÑA Y LA ROCA, LAS AGUAS

Cuando hablábamos del paisaje en China, comentábamos que la palabra paisaje (*shanshui*) está conformada por los términos *montaña* y *agua*. Estos dos elementos de la naturaleza gozan de especial predicamento en oriente, y sus connotaciones son muy importantes, así que vamos a dedicar un breve capítulo a su función simbólica.

Cervera explica algunas particularidades de la montaña china. Se apunta que en un principio, algunos paisajes chinos son metáforas pictóricas del poder imperial, y otros se centran en la afinidad de las montañas con los paraísos inmortales taoístas, y en este sentido se enclavan las palabras de Cervera:

> Según la cosmología china, las montañas deben asegurar el orden cósmico, del mismo modo que el emperador lo hace mediante

[1115] *Turner y el mar* op. cit. p. 15, palabras de José Jiménez.

> su gobierno. [...] Junto a estas montañas sagradas, los montes Kunlun, situados en el oeste del país, ocupan en la mitología china un lugar preponderante, al ser la morada de Xiwangmu y el paraíso de los Inmortales. Según la cosmología taoísta los montes Kunlun forman uno de los diez continentes y en él se encuentran las tres islas formadas por tres o nueve pisos. Quien consiga ascender hasta la cima llegará a las puertas del cielo, al paraíso de los inmortales.[1116]

En China, los taoístas consideraban sagradas cinco montañas[1117] (*wu yue*), que a su vez se corresponden con los cinco puntos cardinales chinos, a saber (ver *mapa de las montañas sagradas de China*, fig.126):

> 1.- Pico del Este (*Dongshan*), o Monte Taishan (prov. De Shandong). Es el más importante de los cinco, y su culto no ha desaparecido todavía; se le ha considerado como una divinidad.
> 2.- Pico del Sur (*Nanshan*), o Hengshan o Nanyue (prov. de Hunan)
> 3.- Pico del Centro (*Zhongshan*), o Songshan (prov. de Henan)
> 4.- Pico del Oeste (*Xishan*), o Huashan (prov. de Shanxi)
> 5.- Pico del Norte (*Beishan*), o Hengshan (prov. de Hepei, otros autores lo localizan en Shanxi)

Así pues, la montaña en China es uno de los más destacados símbolos. Ya vimos su conexión con el *fengshui* y la personificación de que es objeto a través del dragón, y del tigre (en el capítulo **1.1.1.6. El *Fengshui* en el arte**). La montaña está de camino entre el cielo y la tierra, y es por esta razón que se supone que es la morada de los inmortales, y de los ascetas que gustan de buscar en *Tao* en su seno. Su inmensidad, su sublime presencia, es un motivo de consideración añadido.[1118]

[1116] CERVERA Isabel, *Arte y cultura en China...* op. cit. p. 125.

[1117] Los paisajes rocosos de grandes montañas pueden apreciarse en la China actual, casi igual que hace cientos de años, en las regiones y provincias de Zheqiang, Anhui, y Shanxi, y no es estrictamente necesario que un artista de la antigüedad viajara hasta allí para representar esos paisajes idílicos e imaginarios, que recogen los preceptos estéticos más destacados de la pintura china.

[1118] Además, para informarse sobre la identificación del artista chino con la montaña, ver, ALLISON Robert E. ed., op. cit. p. 258.

Las montañas chinas pintadas se corresponden a la realidad, en la medida en que responden a los intereses plásticos y personales del artista. Aquellas escenas que concuerden con mayor fuerza con el espíritu del *Tao* tales como grandes picos, inmensas moles, escarpados riscos, serán representados similarmente, si bien se evita la representación estricta de la realidad; no se trata de paisajes oníricos, "Se ha pensado que el paisaje de montañas en los cuadros chinos eran fantasías, sueños imaginarios del pintor, por la forma extraña de las mismas; pero estudios fotográficos, vistas aéreas, fotografías de las cimas, han confirmado la exactitud de sus representaciones."[1119]

Es más, realizar una imagen netamente fantástica iría en contra del *Tao* porque no se estaría interpretando su existencia, se estaría partiendo de un supuesto falso, y aunque el artista da una personalísima visión del paisaje, éste siempre debe tener una resonancia real al *Tao* tal y como lo vivenció su autor.

Si nos remitimos estrictamente a la morfología montañosa, o de la roca china, veremos que en el arte europeo se pueden hallar montañas y piedras similares a las chinas en la obra de varios artistas, antes del Romanticismo: en El Bosco, en *La caida de los ángeles* (fig.127), *La tentación de San Antonio* (fig.128), *El Infierno* (fig.129), y *El arca de Noé en el monte Ararat* (fig.30).; en de Keuninck, en *Paisaje con Tobías y el ángel* (fig.62); en Leonardo en, *La Virgen y el Niño y Santa Ana* (fig.44), *La Gioconda* (fig.37), y *La Virgen de las rocas* (fig.42); en Mantgena en, *La adoración de los pastores* (fig.9), y *Paisaje con San Jerónimo penitente el desierto* (fig.24); en Met de Bles en, *Las minas de cobre* (fig.130), y *Paisaje con San Juan Bautista rezando* (fig.36); en Momper en, *Vista de montaña con*

[1119] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 343.

puentes (fig.59); en Patinir en, *Paisaje con San jerónimo* (fig.121), y *El bautismo de Cristo* (fig.131); en Seghers, *Paisaje de montaña* (fig.50).

Baltrusaitis hace un estudio pormenorizado de las semejanzas e influencias entre la roca china y la europea[1120], ya mencionado en la **primera parte** de esta tesis (en el capítulo **1.1.1.6. El *Fengshui* en el arte**). Sin embargo, no estamos de acuerdo con el autor acerca de la comparaciones que establece entre las rocas zoomórficas de la pintura china y las europeas, pues a nuestro parecer no son mas que simples casualidades, y no fruto del influjo del arte oriental sobre el occidental. En cualquier caso, los ejemplos a los que aludimos en el párrafo anterior son una importante muestra de los numerosos artistas que reflejaron en su obra formaciones rocosas semejantes a las chinas.

De entre este nutrido grupo de pintores, los paisajes parciales de Leonardo han sido comparados asiduamente con los orientales. Nos vamos a referir en exclusiva a la extensa opinión de Clark sobre el fondo de *La Gioconda* (fig.37):

> Un círculo de espirales rocosas y de pináculos que se divisan detrás de Mona Lisa contribuyen a mantener el sentido de su sonrisa. Este paisaje es el peculiar de Leonardo, tan esencial en la obra como en la figura a que sirve de fondo. Y aquí nos parece oportuno hacer una digresión para estudiar los fondos de los cuadros de Leonardo. Desde sus primeras obras Leonardo sentía que el único fondo posible para un cuadro era una línea de fantásticas cimas de montañas. Se había rebelado instintivamente contra los paisajes que le enseñaron en el taller de Verrocchio, las tranquilas ondulaciones de Perugino o los jardines artificiosos y límpidos que los artistas florentinos habían copiado del arte flamenco. Para Leonardo el paisaje representaba el fondo salvaje de la naturaleza, el escenario vasto e incontrolado de la vida humana. Por eso, no es una simple coincidencia la semejanza entre sus paisajes y los escabrosos precipicios de la pintura china, porque también los artistas chinos trataban de simbolizar el contraste que existe entre la naturaleza y una sociedad organizada y trabajadora. Sin embargo, existe una diferencia profunda entre estos

[1120] En su obra BALTRUSAITIS Jurgis, op. cit., en general.

> pintores y Leonardo: para ellos un paisaje de montaña era primordialmente un símbolo, un ideograma de soledad y comunión con la naturaleza, expresado de la forma más correcta y elegante que el artista podía dominar; en cambio, para Leonardo un paisaje era, lo mismo que un ser humano, parte de una vasta maquinaria, que debía intentarse comprender parte por parte y, a ser posible, también en su conjunto. Las rocas no eran meras siluetas decorativas, sino parte del esqueleto de la tierra, con una anatomía propia: su existencia se debía a algún remoto cataclismo sísmico.[1121]

Y es inevitable volver a Friedrich para hallar equivalente del uso de la roca oriental, en el arte occidental, más allá de lo puramente formal. Uno de los comentarios más esclarecedores en cuanto a la trascendencia de éstas en su obra -trascendencia conectada con la transmisión de lo sublime-, es éste que se refiere a la obra en sepia de Friedrich, recogido por Arnaldo: "Karl Schildener hablaría en su *Philosophie der freien Künste,* publicado en 1805, de las formas de *las rocas que significan maravillosamente* en las sepias de Friedrich. Según decía por entonces Schildener, Friedrich *expresa el sentido universal y profundo de la naturaleza con el carácter de lo místico y de la gravedad calma, gracias a un sentimiento trágico, ingenuo y de honda veneración*."[1122]

Pero más fácil que encontrar ejemplos europeos de rocas, es detenernos en la imagen que la montaña tuvo para los románticos, tan cercana al espíritu oriental. Esta mole sublime, de proporciones colosales como corresponde a su condición de elemento sublime, es una constante repetida hasta la saciedad en los paisajes del periodo romántico. En la montaña radica la fortaleza, la inmensidad, el poderío creativo divino, la cercanía con Dios a través de sus elevadas cumbres, y la morada del santo y del eremita: "En general, la

[1121] CLARK Kenneth, *Leonardo da Vinci*... op. cit. p. 93.
[1122] ARNALDO Javier, *Caspar David Friedrich*... op. cit. p. 25.

montaña, la colina, la cima, están asociadas a la idea de meditación, elevación espiritual, comunión con los santos."[1123]

Si queremos ir más allá y localizar ejemplos similares de representación de la montaña en una pintura de paisaje china y una europea, se puede ver en la obra de Gao Kegong, *Picos rodeados de nubes* (fig.106*),* y en la obra de Thomas Cole, *Escenario montañoso* (fig.132). El trabajo de Cole enlaza con esta tónica: la montaña es la reina de la composición, una muestra de la potestad de esta reina de la naturaleza sobre todos los demás súbditos, ineludiblemente disminuidos frente a ella. En la pintura del artista oriental, se ve la similitud en el tratamiento de las masas nubosas, que es obvia, y en la idea general del tema: un gran macizo sobresale de entre las nubes; árboles a la izquierda, más cercanos al observador, son parte del escenario. En este caso la montaña se presentan como el ente protagonista de la obra con gran fuerza expresiva.

Llegados a este punto vamos a considerar con mayor profundidad el trato que reciben las rocas chinas. Al igual que todos los elementos de la naturaleza en oriente, las rocas están impregnadas de *qi*, de energía vital, y sobre ello se nos cuenta que: "Al estimar a la gente, su calidad de espíritu (*ch'i*) [*qi*] es tan básica como la manera en que se forman; y así ocurre con las rocas, que son la estructura de los cielos y de la tierra y también tienen *ch'i* [*qi*]. Por eso, a veces se dice de las rocas que son «las raíces de las nubes». Las rocas sin *ch'i* [*qi*] son rocas muertas, del mismo modo que los huesos sin el mismo espíritu vivificador son huesos desnudos y secos. ¿Cómo podría pintar una persona culta una roca sin vida?...

[1123] CIRLOT Juan Eduardo, op. cit. p. 317.

Las rocas deben estar vivas."[1124] Y añadimos que para los chinos, *In the depiction of rocks, we admire multifaceted massiveness and strength, hoary hardness and roughness*.[1125]

En China, de la extrapolación de la roca cual ente unitario, a símbolo microcósmico del macrocosmos de la montaña, se llegó a un nuevo contenido alegórico de la misma: "las piedras y los minerales quedaron asociados, en general, como la montaña y la roca, con la longevidad. Una piedra o una roca en el mar o bien una montaña emergiendo de las olas, representó, generalmente, el paraíso de los mares orientales."[1126]

Entre los muchos tipos de roca que se dan en oriente, el jade siempre se ha asociado a las cinco virtudes: benevolencia (*jin*), modestia (*gi*), valentía (*yu*), justicia (*gezu*), y sabiduría (*ji*). "El jade simbolizó la magnificencia, la condición elevada, la recta acción, la inmortalidad y también la longevidad."[1127]

Aparte de las diferentes clases de piedras con alusiones alegóricas que se dan en oriente, como el jade, existen los llamados *cinco elementos* primarios, que pueden asociarse a una serie de cosas, y que sirven para hacer un análisis oracular, bien mediante el sistema del *fengshui*, o por otros. Se toman en cuenta: elemento o mineral, punto cardinal, color, signo celeste, cualidades de los elementos, partes internas del cuerpo, animal, planeta, estación, estructura humana, cinco fortunas, cinco relaciones humanas.

[1124] BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 389.
[1125] MAEDA Robert Junji, op. cit. p. 29: "En la representación de rocas, admiramos la multifacética solidez y la fuerza, la vieja dureza y la rugosidad."
[1126] GARCÍA FONT Juan, op. cit. p. 173.
[1127] Ibíd. p. 176. Advertimos al lector que el *jade* viene siendo un material ritual en China desde la dinastía Xiá (neolítico). La nefrita o jade, cuyo pictograma (yu), deviene su vez del de rey (wang); China se escribe en el actual sistema ideográfico de la siguiente manera: *zhong* (centro) y *guo* (país), siendo también su significado "país del jade" (en la escritura clásica su sentido es estrictamente "país del centro" y de escribe diferente).

Racionero nos advierte que: "Según la visión del mundo chino, el universo es un sistema armónico de resonancias: las partes se corresponden unas a otras y se armonizan en el todo del cosmos. El objetivo del artista es revelar estas armonías que subyacen en la realidad y que no pueden percibir los sentidos, porque tales armonías están hechas de materiales más sutiles que las partículas u ondas electromagnéticas que excitan los cinco sentidos. La empatía que busca el arte taoísta es esa rara sensación de haber restado en un sitio donde jamás se ha estado, de vislumbrar por un momento un estado fuera del tiempo, de penetrar los significados secretos de las cosas."[1128] Desde esta óptica se entiende mejor lo que estamos explicando. Estas relaciones podían ampliarse a los alimentos, instrumentos, partes de la casa, sabores, presencias espirituales, etc. Sirva de ejemplo este breve esquema siguiendo el ejemplo general de Gracía Font, que es muy similar a la teoría occidental de las correspondencias (que veremos en breve):

1-Metal = oeste = blanco = inteligencia = audición = hígado = perro = Venus = otoño = venas = honor = padre e hijo.
2-Madera = este = verde = sabiduría = visión = corazón = carnero = Júpiter = primavera = músculo = riqueza = príncipe y ministro.
3-Fuego = sur = rojo = ordenamiento = expresión = pulmones = gallo = Marte = verano = huesos = niños = hermanos mayores y menores.
4-Agua = norte = negro = gravedad = actitud = riñones = cerdo = Mercurio = invierno = piel y pelo = muerte pacífica = amistad.
5-Tierra = centro = amarillo = santidad = voluntad = estómago = buey = Tierra = últimos 18 días de cada estación = carne = longevidad = esposo y esposa.

Otro esquema de correspondencias chinas más conocido y sencillo[1129] –y creemos que más acertado que el anterior-, es el que ofrecemos a continuación, basado en los cuatro puntos cardinales:

1-Este (Dong) = dragón (longquan) = primavera = agua = verde = peonía
2-Oeste (Xi) = tigre (taotie) = otoño = tierra = blanco = crisantemo

[1128] RACIONERO Luis, op. cit. p. 39.
[1129] Descrito por Carmen García-Ormaechea Quero en sus clases de arte chino.

3-Sur (Nan) = fénix (Fenghuang) = verano = fuego = rojo = loto
4-Norte (Pei) = tortuga (gui) = invierno = aire = negro = ciruelo

En la Italia renacentista el sistema de alquimia también relacionaba a ciertos planteas con determinados metales, y la mitología grecolatina con ciertos dioses y con sus cualidades. Esto es parte de lo que se conoce como teoría de las correspondencias: "Se fundamenta la teoría en que todos los fenómenos cósmicos son limitados y seriales, aparecen en planos particulares, donde constituyen gamas, pero esta situación no es caótica ni indiferente, sino que existen conexiones entre los elementos de una y otra gama, fundadas en nexos internos de esencia y de sentido."[1130] Entre las correspondencias más populares tenemos las siguientes:

Oro = sol = encina
Plata = luna = nogal
Mercurio = Mercurio = olivo
Hierro = Marte
Plomo = Saturno = pino
Estaño = Júpiter
Cobre = Venus

Igualmente, ciertos temperamentos del artista se adscribían a estos planetas, y existía una extensa iconografía, así como toda clase de referencias paganas y mitológicas en las obras de arte, que dependían de las modas culturales de la época; incluso la astrología contaba con la gracia de la Iglesia. Y por supuesto el mismo peso que la búsqueda del elixir de la inmortalidad a base de cinabrio[1131] tuviera en China, lo tuvo la pesquisa por la piedra filosofal en la antigua Europa, para curar toda clase de enfermedades, hallar la inmortalidad, y la posibilidad de trasmutar en oro otros materiales.

[1130] CIRLOT Juan Eduardo, op. cit. p. 151.
[1131] Las alusiones en los títulos de las pinturas al cinabrio –montañas de cinabrio, etc-, son guiños hacia este mágico elemento empleado por los alquimistas chinos en su búsqueda del elixir de la inmortalidad, y por extensión simbolizan lugares de residencia de inmortales.

El otro gran símbolo del paisaje chino es el AGUA, y su representación en todas las formas que nos ofrece según la naturaleza: cascadas, arroyos, saltos de agua, escarcha, rocío, lluvia, nieve, ríos, lagos, y mar. El agua, es comparada con la virtud en el *Dao De Jing*:

> El hombre de bondad superior es como el agua.
> El agua en su quietud favorece a todas las cosas,
> ocupa el lugar despreciado por los hombres,
> y así está cerca del *dao*.
> Su lugar es favorable;
> su corazón, sereno;
> su don, del agrado del cielo;
> su palabra, leal;
> su gobierno, en orden;
> en sus empresas, capaz;
> sus movimientos, oportunos;
> sólo la falta de quietud
> impide la superación.[1132]

Y se dice en el *Zhuang Zi*: "El hombre perfecto torna su espíritu hacia lo que no tiene principio, y se duerme dulcemente en el país donde nada existe. Es como agua, que fluye sin forma, y su espíritu brota de la suprema pureza."[1133]

El agua es una de las metáforas más importantes del taoísmo pues simboliza la fuerza de lo débil ante lo fuerte, y la capacidad de transformación de la naturaleza puesto que es capaz de transmutarse en tres estados distintos (sólido, líquido y gaseoso). Por ello es tan omnipresente en las pinturas de paisaje chinas. Su transcurrir es capaz de horadar todos los espacios, siempre está en movimiento, y su capacidad de acción es inusitada así como sus múltiples bondades que en un momento determinado se pueden tornar en desolación.

[1132] *Lao Zi*, op. cit. p. 105.
[1133] ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. págs. 323 y 324.

Como dice Preciado, el agua *es el símbolo de la ley de la naturaleza, el símbolo del tao del cielo*.[1134] Racionero comenta un poco más la simbología del agua según el taoísmo: "La metáfora del taoísmo es el agua, que se adapta siempre: cuando está en un hueco se arremansa, cuando llega a un plano se desliza, cuando hay pendiente corre; y siempre con perfecta naturalidad y satisfacción. Cuando nieva sobre una rama de pino la rama aguanta rígida hasta que acaba por quebrarse; cuando nieva sobre un sauce las ramas se inclinan dejando caer la nieve y vuelven a levantarse."[1135]

El agua, en función de si se presenta de una manera o de otra, puede cambiar su significado, pero lo que está claro es que es el principio femenino de la dualidad *shanshui*: "Among the ways in which the feminine principle of water in a Chinese landscape is set against the masculine principle of mountain, the waterfall is one of the commonest. This is probably connected with the fact that a waterfall not only expresses the feminine principle in landscape, but is also a philosophical symbol of a different kind –that is, in Grosse's words, a «symbol of the endless flux of all things in this world, in which the forms are always the same but the contents are in continuous change.»"[1136]

El artista Guo Xi explicaba los cambios sufridos por el agua con cada estación: "El agua es verde en primavera; verde jade en verano; azul en otoño; negra en invierno [...] Hay cuatro estaciones, y cada estación tiene, a su vez, un principio y un fin. La mañana y la

[1134] En *Lao Zi*, op. cit. p. 220.
[1135] RACIONERO Luis, op. cit. p. 14.
[1136] VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. p. 274: "Entre las maneras en que el principio femenino del agua es colocado en un paisaje chino contra el principio masculino de la montaña, la cascada es una de las más comunes. Esto está probablemente conectado con el hecho de que una cascada no sólo expresa el principio femenino en un paisaje, sino que también en un símbolo filosófico de diferente tipo –esto es, en las palabras de Grosse, un «símbolo del flujo interminable de todas las cosas en este mundo, en el que las formas son siempre las mismas pero los contenidos están en constante cambio»."

noche, el estado de ánimo de los objetos y los colores de las cosas deben ser todos analizados."[1137]

En Europa es más difícil toparse con descripciones claras de lo que significa el agua en el arte. Cada artista hace un empleo determinado de ella, y son pocas las referencias que se nos dan, pero conviene reproducirlas. Para muchos artistas de la antigüedad, el agua simboliza Renacimiento y pureza, por su alusión a las aguas bautismales de Cristo.

La obra de Patinir muestra de vez en cuando la presencia de un río, como en *El paso de la laguna Estigia;* Pons y Barret lo analizan de la siguiente manera: "Sa présence est douce & bienveillante : le large & sinueux chemin qu'il trace vers l'horizon semble une invitation au voyage. Ces vastes paysages d'eau douce font naître une sensation d'espace, de grandeur, de mystère; ils ont aussi le pouvoir d'entraîner l'esprit vers des songes lointains & heureux. Il y a là une poétique de l'inconnu & du merveilleux dont on retrouvera plus tard l'équivalence dans les ports de Claude Lorrain & chez certains peintres allemands du XIXe siècle, comme Caspar David Friedrich."[1138]

Más habitual, ya muy entrado el siglo XVIII en Europa, es la imagen de cascadas y saltos de agua, de briosos ríos, en la escuela prerromántica. Las aguas desatadas serán uno de los objetivos más comunes en estas pinturas, enfilando el gusto romántico hacia pinturas donde las fuerzas de la naturaleza se presenten sin control. Y por supuesto, está el mar :

[1137] RACIONERO Luis, op. cit. p. 83.
[1138] PONS Maurice y BARRET d'André, op. cit. págs. 62 y 63 : "Su presencia es dulce y benévola: el largo y sinuoso camino que traza sobre el horizonte parece una invitación al viaje. Estos vastos paisajes de agua dulce dan lugar a una sensación de espacio, de grandeza, de misterio; tienen también el poder de arrastrar el espíritu hacia sueños lejanos y dichosos. Hay aquí una poética de lo desconocido y de lo maravilloso de la que encontraremos más tarde la equivalencia en los puertos de Claude Lorrain y en ciertos pintores alemanes del siglo XIX, como Caspar David Friedrich."

> Por sus cualidades intrínsecas de movimiento y extensión ilimitada, el tema del mar favoreció un mayor grado de experimentación entre los artistas de la época romántica, a la vez que en general constituía un ámbito de estudio reservado más bien a la contemplación privada, poco adecuado para la palestra pública de las exposiciones de pintura. Del alemán Caspar David Friedrich (1774 – 1840) existen, sin embargo, varios lienzos con figuras solas o en grupo en la costa, asomadas al mar en momentos de epifanía personal. Como Turner, también Friedrich pintó imágenes en las que los barcos y los efectos de la luna en el agua adoptan un carácter casi abstracto.[1139]

Ya hemos tenido ocasión de analizar la obra de Friedrich *Monje junto al mar* (fig.81). Volvemos a mencionarla para recordarle al lector la fuerte presencia de esta masa acuosa en la obra del artista pomerano, en la que existe una marcada sensación de infinitud. El mar es en Europa tradicionalmente un símbolo de la vida, como fuente y origen de ella, y se relaciona con el alma del hombre. Pero no es ésta la única pintura de Friedrich que se centra en este tema: de él se conserva *El mar a la salida del sol* (fig.133), cuya semejanza con la obra de Ma Yuan, *Diez mil olas del río Yangzi* (fig.134), es innegable: la composición, el trabajo de detalle en las ondulaciones del mar, el formato; no hay nada mas que agua. En China se creía que las olas eran la morada del dragón, de esa fuerza descomunal y benéfica de la naturaleza, e igualmente se asociaban a la pureza.

Y qué decir del creativo Turner, que tantas horas dedicara a reproducir el mar y los aspectos más intempestivos de su carácter. Esto se debe a que: "Para Turner y Ruskin el mar representa fuerza. [...] Ruskin se mostraba exaltado y perturbado por la vitalidad inhumana del mar, y escribió sobre él una y otra vez. Se trataba, a su entender, de la manifiesta expresión de nuestra fragilidad ante las fuerzas naturales."[1140] De Turner son tantas las obras dedicadas al mar, en acuarela o en óleo, que lo complicado es hacer una

[1139] Palabras de Ian Warrell en: *Turner y el mar, acuarelas de la Tate*, op. cit. p. 34.
[1140] RUSKIN John, op. cit. p. 85.

criba y quedarse con unos pocos ejemplos. Nos arriesgaremos a ello, y destacamos *Amanecer* (fig.135), *Atardecer sobre el lago* (fig.136), *Estudio del mar en el atardecer* (fig.137), y *Una costa tormentosa* (fig.138).

2.3.7. OTROS SÍMBOLOS

En esta categoría, tenemos que comenzar forzosamente por un aspecto de la simbología tanto de China como de Europa, de gran importancia: se trata de los símbolos de identidad. Este aspecto le es común, con especial fortuna, a la obra de Friedrich y al arte de China, y pasamos a detallarlo, empezando por oriente.

LOS SÍMBOLOS DE IDENTIDAD

Aunque el bambú sea un símbolo algo más tardío que el resto, pues se dignificó en especial en la dinastía Yuan (1279 – 1368)[1141], vale la pena comentarlo porque fue uno de los símbolos más populares en China durante muchos siglos, y por razones de peso: "A mediados del siglo XIV, los cuadros en que aparecía la imagen del bambú azotado por el viento se hicieron populares como emblemas de la resistencia al vendaval de la conquista mongol y constituyeron el tema de algunos de los mejores pintores."[1142] El bambú se vuelve a erguir tras la tespestad, resurgiendo hasta fortalecido (idea *confuciana*), o incluso como si nada hubiera sucedido (idea *taoísta*). Además, el bambú es el *segundo género* pictórico en China, y tiene su equivalencia al desnudo en occidente (en las academias de pintura) por su

[1141] La dinastía invasora mongol supuso un serio problema para muchos pintores chinos; algunos eran conocidos como "supervivientes" y llamados *yimin* (*gente olvidada*), como los *Cuatro Grandes yuan (*Huang Gongwang 1269-1354, Ni Zan 1301 - 1374), Wang Meng c. 1309 -1385, y Wu Zhen 1280-1354), los cuatro artistas más destacados de este periodo.
[1142] BOORSTIN Daniel J. op. cit. p. 388.

condición de elemento clave en el aprendizaje del artista, ya que es capaz de revelar en su representación la cualidad y la calidad artística y técnica del pintor.

No olvidemos que durante La dinastía Yuan, en la que se fija la figura del artista letrado, la oposición de éstos ante las autoridades mongoles era harto difícil. La sumisión había de ser total y era un mal momento para cualquier atisbo de rebelión, incluso en el arte, que fue controlado. Por ello es tan importante la representación del bambú y de otros símbolos auténticamente chinos, que remiten a la resistencia ante la adversidad. Sobre esta relación artista – bambú, Wu Zhen (1280-1354) dejó escrito estas palabras dentro de un poema: “En mi corazón hay alguien que no puede encontrar la paz. Su inquietud se aloja en el libre movimiento de las ramas de bambú.”

Y es esta precisamente la causa principal de que, a diferencia de los pintores Song que consideraban el arte de su momento como el mejor y el más avanzado –sin dejar de otorgar al pasado sus altos valores-, los artistas de la dinastía Yuan fijaran sus ojos en el pasado artístico como hito de su cultura, y reverberaran los estilos de la antigüedad en un intento de perpetuar lo chino y revalorizarlo frente a los ideales estéticos y culturales de los mongoles.

El bambú ha sido desde hace mucho tiempo entre otras cosas el símbolo del carácter del chino, que se doblega ante el viento pero siempre continúa erguido, fuerte. Simboliza la fuerza de la juventud y la longevidad, “El hueco del tallo de esta planta simbolizó el hueco místico y la virtud de la modestia que se muestra como *«si nada hubiese en el interior».* Decíase que el artista o el calígrafo, antes de iniciar su trabajo, debían adquirir la condición

«hueca» del tallo del bambú."[1143] Y no es casual que se empezara a aprender a pintar mediante el dibujo del bambú.

También se le adjudicaron a esta planta habilidades defensivas contra los demonios, relaciones con el cumplimiento de los deseos, y era igualmente el emblema de la diosa de la misericordia. "Es la planta que se mueve de un lado para otro ante las tormentas de la vida, pero nunca se parte, por eso se asemeja a la sabiduría, longevidad y a la integridad personal."[1144] Y a su vez: "Es atributo iconográfico del inmortal taoísta Zhang Guolo y de Guanyin. [...] En poesía es utilizado como imagen poética del hombre cultivado y honesto [...]"[1145] Como muestra de bambú, véase la fig.139: Guan Daosheng, *Bosquecillo de bambúes bajo la niebla y la lluvia.*

El arte de Friedrich se nutre igualmente de sentimientos nacionalistas[1146] alemanes frente a la invasión napoleónica, que tienen connotaciones simbólicas en su obra, al igual que el bambú lo era en China en tiempos de dominación mongol. Se le atribuye a esta cuestión el hecho de que Friedrich eligiera el roble, como el símbolo erecto de la nación alemana (o más bien del *sentimiento de lo alemán*), tan frecuente en sus cuadros. La designación de este árbol se debe a que posee gran fortaleza, y su pervivencia en un medio rodeado de ruinas enfatiza la subsistencia de lo alemán por encima del entorno y de las circunstancias.

Una interpretación de su obra *Abadía en el robledal* (fig.141), es que ésta refleja la capacidad de aguante de la nación germana puesto que el árbol se consideraba, tal y como

[1143] GARCÍA FONT Juan, op. cit págs. 187 y 188.
[1144] CASADO PARAMIO José Manuel, *Catálogo I...* op. cit. p. 113.
[1145] CERVERA Isabel, *Arte y cultura en China...* op. cit. p. 28.
[1146] La conciencia nacionalista alemana no existía, sino la idea de identidad común, aspecto que es muy bien descrito por Hernández-Pacheco en las páginas 24 a 26 de su obra, ya citada.

ha sido expuesto, un importante símbolo de esta cultura. En un época de enfrentamientos bélicos, con el territorio en juego, el robledal como mensaje de apoyo, podría haber sido la intención de Friedrich, aunque no se descarta que su contenido alegórico se enclave mejor en la temática religiosa del cuadro. También los elementos arquitectónicos góticos son una baza destacable en la temática germánica, puesto que "Los alemanes habían tomado de sus bosques la verticalidad gótica. Por lo tanto, el gótico no sólo era un estilo alemán sino también un estilo natural."[1147]

Lo más curioso, es que el roble no fue un símbolo exclusivo de los alemanes, del mismo modo se utilizó en Gran Bretaña con exacto parentesco ideológico:

> There had been a tradition by which landscape could take on an iconography: the oak tree was particularly associated with national strength, the plow man, with the abstracted idea of industry. This meant that landscape had the potential to communicate meanings. Moreover, because Britain was at war with France and the Continent was closed off for touring, the native scene inevitably not only came under greater scrutiny but also represented what the British were fighting for. Its landscape came to stand for everything that was considered to make Britain exceptional, superior to all other nations. Turner was a compulsive traveller, but in the first decade of the nineteenth century he too was confined to the British Isles, and his paintings reveal how landscape art could be for its own time what the great examples of history painting had been for theirs.[1148]

[1147] *Caspar David Friedrich...* op. cit. p. 43.
[1148] AAVV, *Glorious Nature…* op. cit. p. 16: "Ha habido una tradición por la que el paisaje podía asumir una iconografía: el roble era asociado particularmente con la fortaleza nacional, el labriego, con la idea abstracta de laboriosidad. Esto significa que el paisaje tenía potencial para comunicar significados. Además, a causa de que Gran Bretaña estaba en guerra con Francia y el continente estaba cerrado para el turismo, el paisaje nativo no sólo se convirtió inevitablemente en objeto de gran escrutinio, sino que también representó por lo que los británicos estaban peleando. Su paisaje vino a ser todo lo que era considerado que hacía Gran Bretaña excepcional, superior a todas las demás naciones. Turner era un viajero compulsivo, pero en la primera década del siglo XIX también estaba confinado a las Islas Británicas, y sus pinturas revelan cómo el arte del paisaje podía ser para su propia época lo que los grandes ejemplos de la pintura de historia habían sido para los suyos."

El roble es una especie relacionada con las ceremonias mágicas y druídicas de la antigua Alemania y todo lo que se refiere a su pasado mitológico, lo cual se aprecia en la obra del pomerano, *Túmulo megalítico en la nieve* (fig.140). Aquí vemos robles a modo de centinelas de la tumba o túmulo expuesto, dando un cierto tono épico a la escena, como si de una figura importante se tratase. En la obra los robles representan la fuerza de lo germano que se rebela contra la invasión napoleónica, albergando en su seno un túmulo que hace referencia igualmente al pasado germano, al héroe, y a lo perdurable. "We encounter the same oaks over and over in Friedrich's churchyards and next to his cairns, and in such pictures it is generally winter or late fall. The oaks have long histories: they have withstood wind and weather, been scarred by storms, and struck by lightning. They have a distinct character, and Friedrich always paints them with obvious respect for their individuality."[1149]

Se ha dicho que el protagonismo del túmulo hace alusión a un motivo pagano y patriótico, en el sentido de ser algo estrictamente alemán o muy enraizado en la cultura alemana. "*Cairn in the snow* is a picture of winter. Everything in it suggest death: the bare trees, the snow, the tomb, the ravens. Yet it is also possible to interpret these symbols in a different way –and to my mind that is the hidden meaning of the picture. The trees have not died; they will be green again and bear leaves. As we know from one of his own comments, snow was for Friedrich «the great white cloth, the symbol of highest purity, beneath which nature makes ready for a new life.»"[1150] Otros elementos de la composición son los cuervos, que en la mitología escandinava simbolizan el regreso del guerrero caído.

[1149] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 56: "Encontramos los mismos robles una y otra vez en los campos santos de Friedrich y cerca de sus montones de piedras, y en tales pinturas es generalmente invierno o el otoño tardío. Los robles tienen largas historias: ellos han resistido el viento y el clima, siendo asustados por las tormentas, y derribados por los rayos. Poseen un carácter distinto, y Friedrich siempre los pinta con obvio respeto por su individualidad."

[1150] Ibíd. p. 56: "*Montón de piedras en la nieve* es un cuadro de invierno. Todo en él sugiere muerte: los árboles pelados, la nieve, la tumba, los cuervos. Aunque es posible interpretar estos símbolos de una manera distinta –y para mí éste es el significado oculto de la pintura-. Los árboles no han muerto; ellos estarán verdes otra vez y tendrán hojas. Por lo que sabemos por uno de sus propios

Pero Friedrich no sólo hace una defensa a ultranza de lo alemán, sino igualmente de su fe, la protestante. De esta etapa se pueden mencionar *Cruz en el bosque*, *Cruz e iglesia en el bosque*, *Paisaje de invierno*, y *Paisaje de invierno con iglesia*. Los símbolos a los que nos referimos son los propios paisajes en sí, la presencia de cruces y de elementos religiosos, que forman parte de su exaltada vivencia de la fe: "Estos iconos de la fe protestante oponen valores de independencia y religiosidad a los idearios imperialistas y laicistas defendidos por la política francesa del momento."[1151]

Por el lado oriental, la rebelión ante el dominio mongol se manifestó de otra forma harto interesante en la pintura de paisaje: las representaciones de letrados viviendo en retiro en la montaña, o lo que se denomina en ocasiones el *eremitismo* en la pintura china, en la dinastía Yuan: "Behind the development of Yuan eremitic painting lay the historical circumstances and conditions of the time, when China, under the domination of Mongol conquerors, was passing through a period of profound alienation and spiritual stress for patriotic intellectuals. Retreat from the centers of political and public life into a private and rural existence was for many not only a matter of personal inclination but a moral necessity and a political act, a Yuan scholar's country retreat was an emblem of his individuality, his values, and his historical lot."[1152]

---

comentarios, la nieve era para Friedrich «la gran vestidura blanca, el símbolo de la más alta pureza, bajo el que la naturaleza se prepara para una nueva vida»."

[1151] ARNALDO Javier, *Caspar David Friedrich*... op. cit. p. 76.

[1152] NELSON Susan E., op. cit. págs. 275 y 276: "Detrás del desarrollo de la pintura eremita Yuan yacen las circunstancias históricas y las condiciones de la época, cuando China, bajo el dominio de los conquistadores mongoles, estaba pasando a través de un periodo de profunda alienación y de fatiga espiritual para los intelectuales patriotas. El retiro de los centros de la vida política y pública a una existencia privada y rural, fue para muchos no sólo una cuestión de inclinación personal sino una necesidad moral y un acto político; el retiro en el campo de un letrado Yuan era un emblema de su individualidad, de sus valores, y de su destino histórico."

Por eso los "estudios" (por ejemplo *el estudio Rongxi* fig.95) retratados por Ni Zan poseen tanto valor en China: coinciden plenamente con estos aspectos del momento histórico en el que vivió, y son un ejemplo claro de la pintura de los anacoretas, o de los eremitas, que se viene desarrollando en China desde siglos atrás. Ni Zan pone de manifiesto la estética de lo insípido, que tan bien definiera François Jullien[1153], mostrando un paisaje deshumanizado, solitario, neutro, en el que casi todos los elementos están tratados con la misma fuerza hasta alcanzar un estado de neutralidad estética que se corresponde a un ideal de vida. Si estos panoramas insípidos y subjetivos era capaces de conmover al espectador, entonces el sentimiento creado sería de una gran universalidad y profundidad.

También enlaza con la misma tradición la famosa obra de Wang Meng *la gruta del bosque en Juqu* (o *Grutas en la floresta de los Juqu,* fig.142), que a diferencia del trabajo de Ni Zan evoca una sensación mucho menos pacífica, e incluso turbulenta, que ha sido identificada con los problemas políticos ya descritos: "In fact, the closed, shallow, skyless space, the complex, writhing structure of the rocky landscape and the agitated, fretful brushwork convey a sense of turbulence and tension that have been taken as an expression of the terrible historical stresses of the period, translated into a vision of the land itself in turmoil."[1154]

El *horror vacui* presente en esta pintura es ciertamente un elemento algo inusual con connotaciones casi mágicas y de cierto secretismo, y su espacio interior llama la atención por la cercanía de los protagonistas, seguramente sabios o eremitas de gran clarividencia

[1153] En NELSON Susan E., op. cit. en general.
[1154] Ibíd. p. 276: "De hecho, el cerrado, llano, espacio sin cielo, la compleja, retorcida estructura del paisaje rocoso, y la agitada, quejumbrosa pincelada, transmiten un sentimiento de turbulencia y de tensión que ha sido interpretado como una expresión de las terribles tensiones de la época, traducidas en una visión de la tierra misma en desorden."

(*yinshi*), y la descarada frontalidad de la historia; como en otras pinturas de paisaje y retiro en China.

Mientras que los estudios o miradores con techo de paja[1155], tan habituales en las pinturas chinas taoístas, simbolizan esa capacidad de percepción y de abstracción del hombre en la naturaleza, y son una clarísima referencia a la actividad del literato, en el paisaje romántico el elemento arquitectónico básico es la ruina:

> Lo peculiar y fecundo de la «ruina romántica» es que de ella emana este doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres; por otro lado, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo. Símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan a nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad.[1156]

Y añade más adelante: "Sin embargo, el «culto» romántico de las ruinas no es solamente la expresión de la desesperanza o el reconocimiento de la caducidad humana, sino también la materialización de una protesta contra una época –la propia- a la que se considera desprovista de ideales heroicos."[1157]

La obra *La abadía en el robledal* (fig.141) de Friedrich es una imagen en la que destaca el uso de la ruina; prima una cierta simetría compositiva, en la que las nieblas brumosas conceden su parte de misterio y ocultamiento necesarios para crear una atmósfera de respeto, de tensión callada, de innegable religiosidad y lúgubres presagios. El tema del entierro, casi anecdótico entre la inmensidad del paisaje coronado por una ominosa fachada

[1155] En la pintura china también se avistan de vez en cuando pagodas, que indican el lugar donde están las cenizas de algún monje budista.
[1156] ARGULLOL Rafael, op. cit. págs. 27 y 28.
[1157] Ibíd. p. 39.

en ruinas de estilo gótico, es contemplado desde un punto de vista casi a pie de tierra, donde los árboles elevan el espacio hacia la inmensidad del cielo, y hacia Dios.

Pareciera una especie de advertencia acerca de la fugacidad de la vida, como una visión, y lo cierto es que la imagen trasciende un gran pesimismo, que ya fuera muy comentado en tiempos del autor. "In the picture of the abbey, the works of man have crumbled, reverting to nature. The leaning crosses and tombstones are sinking to the earth. The walls of the church have collapsed; the one relic that does look up out of the ground seems indestructible, as though carved out of living rock. The bizarre branches of the trees, twisted and bent by the wind, add a dramatic accent to the picture."[1158]

La presencia de iglesias o edificios góticos en ruinas en la obra de Friedrich denota no sólo la carga simbólica de estos edificios, sino también la influencia del *revival* gótico[1159] que se dio en el periodo romántico en Europa. La moda gótica que empapa sobretodo Inglaterra en el siglo XVIII, fue posible, según Lovejoy, "[...] by the supposed discovery that this style in architecture was really more «natural», more «in conformity with Nature», than the classical –in other words, by certain changes in ideas which enabled the «Goths» to steal the classicist' catchword."[1160] Algunos autores del XVIII en Europa[1161] aclamaron la similitud entre la estructura nervuda de una catedral gótica con los techos enramados de los bosques,

[1158] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 66: "En la pintura de la abadía, los trabajos del hombre se han derrumbado, revirtiéndose en la naturaleza. Las cruces inclinadas y las lápidas están hundiéndose en la tierra. Los muros de la iglesia se han colapsado; la única reliquia que asoma fuera del suelo parece indestructible, como si estuviera esculpida en la roca viviente. Las extrañas ramas de los árboles, retorcidas y curvadas por el viento, añaden un acento dramático a la pintura."
[1159] Descrito con detalle en LOVEJOY Arthur O., op. cit. págs. 136 a 165.
[1160] Ibíd. págs. 152 y 153: "[...] por el supuesto descubrimiento de que este estilo en arquitectura era realmente más «natural», más «en conformidad con la naturaleza», que el clásico –en otras palabras, por ciertos cambios en las ideas las cuales permitían a los «godos» apoderarse del lema de los clasicistas."
[1161] Por ejemplo, William Stukely en 1724, en su escrito *Itinerarium Curiosum*.

o de los jardines, cuajó la idea de que realmente este estilo arquitectónico estaba profundamente relacionado con la naturaleza.

Aparte de los miradores y moradas precarias representadas en los paisajes chinos, se pintan a veces residencias, y hasta paraísos de inmortales, que se observan no sólo en la pintura taoísta, sino en la budista, y en la pintura de letrados o *wenrenhua*; tienen una iconografía específica, muy simbolista, que Brown explica en base a la pintura de Chen Ruyan (c. 1331 – 1371) *Montañas de los Inmortales*: "This fantastic realm includes […] immortals riding cranes from one peak (or island) to the other, animals of white (the colour of purity), exotic plants, including the magic fungus, and magnificent palaces."[1162]

Esta clase de pintura es coincidente con la temática de un género poético chino que se inaugura antes de la dinastía Han, conocido como *youxian* (*inmortales errantes*), cuya temática es el viaje del alma, y que con el tiempo también cubriría otros argumentos como la protesta, el romance, o la experiencia religiosa en general, y que tendría su eco en la pintura. Dicho viaje personal del alma, llevaba al individuo a una especie de paraíso hedonista, siempre ubicado en tierras lejanas pertenecientes a Inmortales (*xian*) -cuyos moradores suelen ser representados en la escena-, que en ocasiones eran identificadas con montañas reales y muy especialmente con aquéllas a las que se llamaba *flotantes*, por estar rodeadas de agua o en zonas acuosas.[1163]

[1162] BROWN Claudia, en "Where Inmortals Dwell: Shared Symbolism in Painting and Scholars' Rocks", en, *Oriental Art,* vol. XLIV nº 1, primavera 1998, Londres y Singapur, p. 15: "Este fantástico reino incluye [...] inmortales conduciendo grullas de un pico (o isla) al otro, animales de blanco (el color de la pureza), plantas exóticas, incluyendo el hongo mágico, y magníficos palacios."

[1163] Por ejemplo, el monte Luofu en Guandong, áreas de Suzhou, áreas de Hangzhou, y montañas de Dongting.

Wang Meng es uno de los autores más importantes que retoma con enorme empuje el tema de los paisajes donde moran inmortales, de la tradición *xian*. Su emblemática obra, *Ge Hong (o Ge Zhichuan) trasladando su residencia*, es otra muestra del estilo que nos ocupa (fig.143).

Una de las pinturas más conocidas de este estilo es la obra de Qian Xuan (c. 1235 – c. 1301) *Morando en las montañas de jade flotante* (montañas de Fuyushan, en la provincia de Zhejiang, posiblemente, fig.101). Uno de los elementos de estos paraísos más conocido es la cueva, que Brown explica en las siguiente cita: "Luminous mountains, like Dongting, whose name means literally «Cave Hall», also had *dongtian* or «grotto-heavens». From these hidden realms, paradises in themselves, one might be transported to other sacred sites. The cave –or grotto- heaven is a feature often given image in poetry and despite the difficulty of representing voids, also in painting. [...] The retired scholar, having simplified his life, has also portrayed as dwelling in a simple cave; the grotto then suggests both purity and steadfastness."[1164]

Es imposible obviar en este punto el trabajo de Leonardo, y su famosa pintura *La Virgen de las rocas* (fig.42), de la que se conservan dos versiones (una en Londres y otra en París). El escenario leonardesco bien podría pertenecer a una pintura oriental, puesto que el predominio de la masa rocosa en la obra, su morfología, y la ubicación de un tema santo en un espacio oscuro y misterioso como es esta gruta, lo acercan casualmente a la estética oriental. Y en igual medida, se trata de una protagonista que está imbuida del aura de la

[1164] BROWN Claudia, op. cit. p. 16: "Las montañas luminosas, como Dongting, cuyo nombre significa literalmente «Salón de la Cueva», también tenían *dongtian* o «cuevas-cielos». Desde estos reinos ocultos, paraísos en sí mismos, uno podía ser transportado a otros lugares sagrados. La cueva –o gruta-cielo-, es una característica, a menudo una imagen dada en poesía y, a pesar de la dificultad de representar vacíos, también en pintura. [...] El letrado retirado, habiendo simplificado su vida, es también retratado como viviendo en una simple cueva; la gruta entonces sugiere tanto la pureza como la firmeza."

pureza. Y añadamos que la cueva, en la iconografía occidental, era un lugar donde se desarrollaban hechos extraños, o maravillosos, donde se aposenta lo oculto; es *un lugar de reunión de imágenes de divinidades, antepasados y arquetipos*[1165]. La cueva o gruta es un símbolo occidental femenino, y es tomada en numerosas ocasiones como santuario.

Así mismo, viene a colación la temática tan desarrollada en el Renacimiento y con posterioridad del santo penitente enclavado en un espacio natural agreste, cobijado por una cueva, haciendo oración, en la soledad de la naturaleza. Luego el paisaje rocoso se convierte en un símbolo de la vida contemplativa y de la pureza de espíritu. Sirvan de ejemplo las pinturas de: Bellini, en *San Francisco en éxtasis* (fig.23); de Brueghel en, *La tentación de San Antonio* (fig.27)*;* de Mantegna en, *Paisaje con San Jerónimo penitente en el desierto* (fig.24); de Met de Bles, en *Paisaje con San Juan Bautista rezando* (fig.36); de Patinir en *Paisaje con San Jerónimo* (fig.121); de Pirri en, *San Francisco recibe los estigmas* (fig.7); de Rosa en, *Paisaje con ermitaño* (fig.45); de Tura en, *San Juan Evangelista en Patmos* (fig.21); y de Zoppo en, *San Jerónimo en el desierto* (fig.22).

Los paraísos taoístas tan profusamente representados en la pintura china, recuerdan a una obra de Turner que también posee fuertes connotaciones espirituales y legendarias: la *La Cueva de Fingal en Staffa*. Este héroe de la literatura ossiánica, rey guerrero semidivino, hace de una inhóspita caverna –la más espectacular del conjunto- gigantesca su morada, justo en la deshabitada isla de Staffa (Las Hébridas, Escocia), que el propio Turner recorriera en 1831. Para los románticos, este lugar tenía una tremenda carga espiritual y se consideraba una especie de templo.

[1165] CIRLOT Juan Eduardo, op. cit. p. 129.

Y para acabar con el tema rocoso en oriente, cabe añadir que se aprecia la presencia de rocas agujereadas o de aspecto barroco en muchas pinturas chinas, cuyo retorcimiento y porosidad es parte de su carga simbólica, característica de las residencias de inmortales[1166].

LOS ÁRBOLES, LAS PLANTAS, LAS FLORES

En la cultura china y en Asia en general se le da una gran carga simbólica a los árboles, porque están emparentados con episodios cruciales del desarrollo religioso o filosófico de su cultura, aparte de ser uno de los productos más hermosos y benéficos de la tierra. Por ejemplo, se da especial importancia a aquel árbol bajo cuyo ramaje Buda alcanza la iluminación. Ello se debe, entre otras razones, a que las raíces del árbol forman un conducto espiritual entre la tierra en la que reposan y el cielo con el que conectan sus ramas, al igual que las montañas en la cultura china. Así pues, encontramos en China particularidades simbólicas en el pino, en el ciruelo, en el bambú, y en muchos otros árboles, flores, y frutos. No es este el lugar adecuado para hacer una exposición en detalle de todos los elementos de la familia vegetal que conllevan connotaciones de orden simbólico, baste con señalar que tal coincidencia de pareceres tiene lugar en la pintura de paisaje de ambas culturas, y mencionar los ejemplos claves.

Lo mismo ocurre en Europa, que presenta un amplio catálogo de simbolismos de variado pelaje, tanto religiosos como mitológicos y que en grado similar afectan a los integrantes vegetales de la naturaleza. Por lo general, la flor es símbolo de la fugacidad de las cosas, y cada especie posee su propia acepción, cuya extensión simbólica nos impide referirnos en profundidad.

[1166] Para una visión completa de la importancia de la roca en la pintura de paisaje en China, ver: BROWN Claudia, op. cit. págs. 11 a 17.

En China la importancia de lo débil y de lo fuerte queda muy bien ilustrada en las diferencias entre el pino y el sauce. El primero es un árbol cuyo ramaje posee gran fuerza, sin embargo se puede quebrar ante el peso excesivo de la nieve. El sauce, por contra, posee ramas más livianas y a la vez flexibles, razón por la cual ante la fuertes nevadas deja caer suavemente el exceso de nieve gracias a su ductilidad, y así no se quiebra.

Vamos a referir unos pocos árboles, flores y frutos más característicos de la simbología china, y el significado que albergan, en pocas palabras. La calabaza: "Este fruto representa el universo y constituyó el emblema del mago taoísta."[1167] El cedro: "Fue denominado «guardián de los difuntos» porque el aroma de sus maderas, según fama, alejaba a los gusanos de las cajas mortuorias. Se consideró símbolo de inmortalidad, de protección y de fidelidad."[1168] El ciprés: "Este árbol se colocaba cerca de las tumbas para que éstas llegasen a durar tanto tiempo como la conífera, que se relacionó con la idea de permanencia e inalterabilidad; debido a ello, también expresó la longevidad."[1169]

El ciruelo: "Deciáse que este árbol tenía «huesos de jade» y representó el invierno [el solsticio de invierno] y la virginidad [o de la integridad]. Los cinco pétalos de sus flores simbolizaban los dioses de la dicha y se empleaban para predecir el porvenir."[1170] El invierno se representa en ocasiones con un ciruelo, y un ave fénix o un águila; la flor del ciruelo simboliza a los cinco dioses de la suerte por sus cinco pétalos.

[1167] GARCÍA FONT Juan, op. cit. p. 188.
[1168] Ibíd. p. 189.
[1169] Ibíd.
[1170] Ibíd. p. 190.

Sándalo: purifica, y atrae a los espíritus benefactores. Sauce: simboliza la primavera y la renovación, el amor, lo femenino, guardián contra los demonios, y símbolo búdico de mansedumbre (se puede ver en la obra de Zhao Lingrang, *Bruma de verano sobre la orilla del lago*, fig.144). El crisantemo: "El crisantemo es una flor de temperamento orgulloso; su color es bello, su fragancia persiste. Para pintarla, uno debe retener en su corazón una idea de la flor entera y completa. Sólo de esta manera puede transmitirse esa misteriosa esencia de un cuadro."[1171]

LOS ANIMALES

En oriente es ingente el número de animales con carga alegórica. Uno de los grupos más destacados, es el de los primates: "Monkeys, apes, and gibbons are all called *yuan* in Chinese, and that broad category of animal was rich in symbolic meanings (like virtually any other traditionally favored by Chinese painters and poets)."[1172]

El águila simboliza la fuerza física, asociándose al hombre solitario y trabajador cuando ésta se halla en lo alto de un pico, o relativo al hombre vigoroso aún en edad madura si se encuentra posado en carboles de hoja perenne. En Europa, el águila es símbolo de los dioses, de la guerra y del poder en general. Asno: "Expresa la limitación de la mente que ha de acudir al esfuerzo físico reiterado. Queda relacionado con la gente sencilla y trabajadora."[1173] y también representa a un inmortal y a su presencia. Buey: "Es el segundo animal del zodíaco chino y se relaciona con el cultivo de los campos, con la primavera y con

[1171] BOORSTIN Daniel J. op. cit. p. 389.
[1172] AAVV, *Three Thousand Years...* op. cit. p. 116: "Monos, primates, y gibones son todos llamados *yuan* en chino, y esta amplia categoría de animal era rica en significados simbólicos (como virtualmente cualquier otra tradicionalmente favorecida por los pintores y poetas chinos)."
[1173] GARCÍA FONT Juan, op. cit. p. 206.

las aguas, [...]"[1174] Caballo: "Es el séptimo animal del zodíaco chino. Se muestra como la expresión de lealtad y sometimiento a los poderes superiores."[1175]

Un animal que requiere de algo más de atención es el búfalo indio o búfalo de agua:

> Es la montura de Lao tsé cuando decide atravesar la frontera para dirigirse a las regiones bárbaras, que se hallan más allá de las tierras organizadas. En este caso, simboliza la abnegación que requiere trascender los límites habituales de nuestra personalidad para adentrarse en las regiones del inconsciente. Expresa el empeño del trabajo reiterado, constante. En alguna presentación, el búfalo aparece montado por un niño, en este caso, sugiere el contraste entre la extraordinaria potencia del animal y la suave gracia con que pueden dirigirse las grandes fuerzas, cuando se aprende a dominarlas con espontánea inocencia e ingenuidad.[1176]

También hay que recordar que el niño en la filosofía taoísta representa el espíritu inmaculado que está en perfecta fusión con el Tao por su espontaneidad e inocencia: "[el hombre] Cuando niño, su *qi* está concentrado y su voluntad unida, se encuentra en perfecta armonía, el mundo exterior no le afecta y su *de* (virtud) alcanza la plenitud."[1177] Y dice Merton: "Los seres humanos que siguen el *Tao* tiene que abjurar de todas las luchas y aprender el valor del *wu-wei* (no esforzarse, no afanarse), mediante el cual uno se aproxima aun estado de posibilidad creativa a veces simbolizado por un niño o una criatura en la escritura taoísta."[1178] Otra interpretación de la unidad búfalo-niño es la de Cervera: "Este tipo de representaciones se asocian con la creencia de que el búfalo es capaz de percibir su sombra, dejándose montar con indiferencia. Cuando está lleno de sabiduría, el búfalo

[1174] GARCÍA FONT Juan, op. cit. p.206.
[1175] Ibíd. p. 207.
[1176] Ibíd.
[1177] LIE ZI, op. cit. p. 46.
[1178] MERTON Thomas, op. cit. p. 22.

desaparece y el hombre se sumerge en sí mismo, desapareciendo simbólicamente el dualismo de la existencia y el pensamiento."[1179]

El búfalo negro sin arneses puede representar la idea de que Laozi se fue montado en un animal similar, sobre él o en un carro tirado por él. el búfalo de agua no sólo es simbólico en el arte, posee una gran importancia en la economía china por su fuerza de tracción en los cultivos, y en otras tareas del campo. "The rough water-buffalo, in his environment of countryside and stream, symbolized to the Taoist skeptic the rustic, vagabond life in harmony with natural principles and freedom from the fitters of urban society."[1180] En la iconografía occidental, el búfalo representa una fuerza tremenda, y la defensa. Su estado salvaje se asocia con el peligro.

El ave fénix: "Se tuvo al ave fénix como soberano de los animales con plumas, como entidad rica en *yang*, relacionado con el Sur. Decíase que su cuerpo equivalía a las cinco cualidades que pueden aparecer en el ser humano: la cabeza correspondía a la virtud, las alas al deber, región a la que deben dirigirse todos los vuelos del deseo; el dorso, a los gestos rituales que expresan la piedad; el pecho, a la benevolencia cordial y el vientre, a la fidelidad."[1181] Además, es el símbolo de la emperatriz, como el dragón lo es del emperador, y: "Se le asimila al invierno, o sea a la naturaleza que muere y resucita en primavera."[1182] En Europa el fénix es símbolo de renovación y de resurrección, típico del cristianismo[1183].

[1179] CERVERA Isabel, *Arte y cultura en China...* op. cit. p. 36.
[1180] SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, op. cit. p. 142: "El áspero búfalo de agua, en su entorno de campo y de río, simboliza al escéptico taoísta en su rústica y vagabunda vida, en armonía con los principios naturales y libre de las formas de la sociedad urbana."
[1181] GARCÍA FONT Juan, op. cit. p. 213.
[1182] CASADO PARAMIO José Manuel, *Catálogo I...* op. cit. p. 113.
[1183] En MARIÑO FERRO Xosé Ramón, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, ediciones Encuentro, octubre 1996, Madrid, se da extensa información, y muy interesante, sobre este pájaro según la simbología occidental, en la p. 326.

La garza es otro de los animales emblemáticos del panteón chino: “Decíase que la garza dibujaba en los cielos los rasgos invisibles de las letras del libro de los destinos. Dado que el vocablo «garza» guarda homofonía con la palabra «camino», esta ave aparecía como indicadora de los caminos secretos de los cielos.”[1184] Golondrina: esta ave anunciaba la llegada de la primavera y se supone que atraía la fortuna en la casa donde construyera su nido. Pez: es símbolo de abundancia y riqueza y posee muchas connotaciones sexuales. El ganso salvaje es una imagen muy versátil: su grito es sinónimo de tristeza, por otro lado, la formación en “V” que presentan las bandadas de gansos al volar, se identifica con el orden y la jerarquía, tanto familiar como cortesana.

El Tigre: “Es el tercer animal del zodíaco chino y, en general, se consideró animal rico en energía *yang*, aunque los tigres blancos pasaban por expresar la energía *yin*. Representaba la combatividad, la valentía, el espíritu audaz y presto a la acción, la impulsividad; también la energía concentrada, la intuición, la acción certeramente dirigida, la rapidez en los movimientos.”[1185] murciélago: símbolo de la longevidad para los taoístas, pues es un animal que habita en las cuevas y que según ellos se alimentaba de minerales, los cuales siempre han estado relacionados con la fabricación de elixires para alcanzar la inmortalidad.

El Dragón: representa la dignidad imperial, y podía estar presente en cualquier manifestación de la naturaleza (aguas, río, tierra...) como potencia de gran beneficio. Por supuesto, “Constituye un símbolo mayor de la mitología sínica y aparece como el quinto signo del zodíaco, relacionado con el Oriente, con la elevación solar y la emergencia primordial. Se le saludó como el soberano de los animales con escamas, rico en fuerza *yang*

[1184] GARCÍA FONT Juan, op. cit. p. 215.
[1185] Ibíd. p. 230.

y expresión del poder y de la fuerza viriles."[1186] El dragón es un símbolo de encarnación del *Tao*, y uno de los temas más recurrentes en el arte chino en general. Se le puede apreciar no sólo representado con toda la veracidad posible, sino abstraído incluso en la morfologías de las nubes y de otros elementos paisajísticos. En Europa, el dragón es por el contrario una alegoría del poder del mal, un enemigo básico del cristianismo, derivado de la serpiente.

Es habitual ver formaciones similares a estos animales en los espacios naturales mencionados como reflejo de su carga simbólica, por ejemplo: los dragones terrestres eran encarnados en los cursos de los ríos, por su peculiar semejanza morfológica, ayudando a la prosperidad de las tierras.

En el arte occidental, la presencia de animales alegóricos es igualmente fuerte. Mariño ofrece una explicación muy curiosa de por qué se acude al reino animal en occidente para cargar a sus miembros de contenidos simbólicos: "En ocasiones los escritores encuentran en la vida de los animales la comprobación de que en la naturaleza se dan realmente fenómenos semejantes a los que se admiten por fe. Así, Pierre de Beauvais dice: Puesto que el fénix tiene el poder de destruirse y de volver a la vida nadie puede extrañarse de que Cristo haga lo mismo."[1187] Los animales sirven de ejemplo al hombre para lo bueno y para lo malo, proyectando en sus comportamientos paralelismos con las conductas humanas.

Mencionemos los animales más conocidos: el asno remite a la ignorancia, pero soporta la carga sin quejarse siendo por ello virtuoso, además de ser el apoyo de la Virgen María; el cerdo será siempre identificado con los deseos impuros y carnales, con las

[1186] GARCÍA FONT Juan, op. cit. p. 210.
[1187] MARIÑO FERRO Xosé Ramón, op. cit.

tentaciones. El ciervo, sin embargo, representa *la vía de la soledad y de la pureza*[1188], al ser un animal de gran belleza y gracia, y paralelamente la fuerza el ardor sexual. El cisne es una alegoría de una mujer desnuda, de la música y de la muerte, mientras que el cordero alude a la pureza. El elefante es la piedad e incluso la sabiduría. El gallo tipifica la mañana y el sol (para el cristianismo de la edad media, era también la resurrección, y la vigilancia). Un símbolo bastante recurrente es el león, que se aplica al rey de los animales, y es por antonomasia un símbolo masculino, de virilidad, de fortaleza, del valor, de las pasiones no controladas, y del sol.

Y seguimos la cuenta: la golondrina es símbolo de la primavera, la cabra es símbolo de la lascivia y de Venus, y de Baco. El camello remite a la sumisión si está arrodillado, pero también tenía fama de antipático y rencoroso.

En la obra de Patinir podemos mencionar la lagartija como símbolo de la muerte, y de igual manera como el hombre pecador que a través de la penitencia trata de salvaguardar su alma. El loro posee una doble connotación: como lo impuro, y como la salvación; los conejos, como en otros artistas, están asociados a los deseos de la carne (y a la cobardía, y a la fecundidad), y la cabra a la presencia malévola del diablo. La sabiduría, y curiosamente la tentación, se personifican en el búho. La salamandra puede representar tanto a las fuerzas del mal como a las del bien, según el contexto, fiel a sus connotaciones medievales. La serpiente es la aliada de Satán, y también las zarzas y los cardos. Hay otos símbolos, como el conejo: "L'œil doit chercher dans chaque tableau de Patinir un lapin; parfois il gambade, parfois il se cache –souvent on en découvre plusieurs. Devinette-estampille qui associe

[1188] CIRLOT Juan Eduardo, op. cit. p. 135.

Joachim à ce paisible animal, comme Herry Met de Bles le sera à la chouette, placée dans chacune de ses compositions."[1189]

Las numerosas flores, árboles, y animales, simbólicos en la cultura china, se ven frecuentemente en los cuadros de paisaje, como en la obra de Friedrich, relatando en sí mismos la visión del artista sobre el tema representado. Si en oriente son melocotones, lotos, ciruelos, pinos, búfalos de agua, garzas, tortugas, botes, pescadores, sabios, y un largo etcétera, en la obra de Friedrich son pinos, cedros, ruinas, cuervos, pescadores, paseantes, túmulos, y más. Dentro del universo simbólico de Friedrich, la lechuza representa la mala fortuna, igual que el cuervo.

Turner no escapa al empleo de ciertos símbolos, es el caso de la serpiente: "The snake [símbolo del demonio para Turner] is a frequently used detail, often crouched in mushrooms (to Turner a sign of decay) or pursuing a hare, and occasionally expanded into a dragon."[1190]

Un símbolo popularísimo de China es la luna, retratada en infinidad de obras, con un sentido por lo general positivo y poético: "The moon rising at night is beautiful in form and mood; we love to paint her in our landscapes and to make her companion of our poetry."[1191] En occidente, la luna se relacionaba con lo femenino, lo pasivo, con Diana y Venus, y con los cambios temperamentales del hombre; posee un componente mágico.

[1189] PONS Maurice y BARRET d'André, op. cit. p. 90 : "El ojo debe buscar en cada pintura de Patinir un conejo; a veces brinca, a veces se esconde –a menudo se descubren varios-. Acertijo que asocia Joachim a este apacible animal, como Herry Met de Bles lo hará con la lechuza, colocada en cada una de sus composiciones."

[1190] PAULSON Ronald, op. cit. p. 73: "La serpiente [símbolo del demonio para Turner] es un detalle usado frecuentemente, a menudo enroscada entre hongos (para Turner un signo de decadencia) o persiguiendo una liebre, y ocasionalmente extendida en un dragón."

[1191] CHIANG Yee, *The Chinese Eye...* op. cit. p. 107: "La luna apareciendo en la noche es bella en forma y sentimiento; nos encanta pintarla en nuestros paisajes y de hacerla compañera de nuestra poesía."

En la obra *Dos hombres contemplando la luna* (fig.97), de Friedrich, se aprecia una composición muy similar a la de la escuela *Ma-Xia* china, que nos recuerda por ejemplo a la pintura de Ma Yuan *Luna con flores de ciruelo* (fig.145), en la que un letrado, o un sabio, observa el paisaje y la hermosa luna junto al cobijo de un árbol. En la pintura de Friedrich el hombre más mayor se apoya amablemente sobre el hombro de su compañero visiblemente más joven, remarcando la escena el toque dramático del tortuoso árbol, apenas apoyado en la piedra, como si estableciera un paralelismos entre ambos personajes y tales elementos. "A political stance is by no means the only thing expressed in this picture. Its central motif, one that invites all sorts of interpretations, is the contemplation of the moon. Another remark Friedrich made to Förster and Cornellius [cuando visitaron el estudio de Friedrich] alludes to the painter's fascination with moonlight. If we are transported to another world when we die, he said, then «surely he would end up on the moon»."[1192] La luna, en el Romanticismo, se asociaba a los poderes de la imaginación.

Schmied hace una observación sumamente interesante para nosotros, acerca del colorido: "The picture is nearly monochromatic. The moon has suffused the nocturnal landscape with a uniformly reddish-brown twilight, one that ties all objects together as though they were composed of a single element. Only the two men stand out, strangers in nature with their gray-green cloaks and black caps."[1193]

[1192] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 86: "La postura política no es de ninguna manera la única cosa expresada en esta pintura. Su motivo central, el que invita a toda clase de interpretaciones, es la contemplación de la luna. Otra observación que Friedrich hizo a Förster y a Cornellius [cuando visitaron el estudio de Friedrich] alude a la fascinación del pintor por la luz de la luna. Si somos transportados a otro mundo cuando morimos, decía, entonces «seguramente él acabaría en la luna»."

[1193] Ibíd. p. 87: "La pintura es casi monocromática. La luna ha cubierto el paisaje nocturno con un resplandor uniformemente rojizo y marrón, uno que ata todos los objetos juntos, como si estuvieran compuestos de un único elemento. Sólo los dos hombres están de pie, extranjeros en la naturaleza con sus capas gris verdosas y sus negras gorras."

Esta característica de monocromía, hace esta imagen especialmente cercana a las obras chinas, sobretodo por el colorido marcadamente ocre que es propio de muchas obras orientales, veces por efecto del tiempo, otras veces por una intencionada veladura de color para investir de un cierto sabor antiguo al trabajo. En la obra de Ma Yuan se ve la atracción que ejerce la luna en la figura protagonista, sólo ante la hermosa naturaleza, al arbitrio de sus pensamientos.

Quisiéramos detenernos un poco más en los contenidos simbólicos de las pinturas de Friedrich. La obra de Friedrich *La mañana en las montañas de los Gigantes* (o en el *Riesengebirge*, o *Crucifijo en la cima*, o *La cruz en las montañas*, fig.146) está plena de alegorías y simbolismos y es una de las más interesantes a comentar. En su tiempo se le reprochó la incomprensión de estos símbolos, muy especialmente por parte de su más acérrimo crítico, Ramdohr. Friedrich justificaba en una carta a Schulze el empleo de la figura de Cristo en su obra de la siguiente forma: "Es intencionado el que Jesucristo, adosado en la cruz, se vuelva hacia el sol poniente, como imagen del Padre Eterno."[1194] Ello también se refiere al vacío dejado por la presencia divina de Jesús, en la línea de la poesía romántica alemana que habitualmente hablaba del abandono al que someten los dioses a nuestro mundo. "El planteamiento o la evocación de la ausencia de lo aludido [Cristo], que tan de cerca afecta a la poética de lo sublime, tiene como fin una afección tal del espectador, que éste se sienta impelido a imaginar a propósito de lo ausente. El tema último adquiere, pues, el carácter abstracto de aquello con lo que la imaginación embelesada transciende la representación."[1195]

[1194] ARNALDO Javier, *Caspar David Friedrich*... op. cit. p. 45.
[1195] Ibíd.

En la pintura de Friedrich *El gran vedado* (o *La gran reserva,* fig.147): "La distribución de las nubes participa el efecto de que el cielo se halla combado hacia el fondo. Una sensación correlativa es la que produce la visión de los primeros términos, también curvados, como si su parte central se levantara hacia nosotros. Es una distorsión apreciada a la que produciría ver el paisaje en un espejo cóncavo. De esa tensión visual resulta una imagen cósmica. En la ribera encharcada acaba por dibujarse una suerte de *mapa mundi*, una imagen planetaria, una metáfora del todo."[1196] Esta es una pintura que ha sido muy discutida, por lo que vamos a comentar con brevedad algunas de las críticas más conocidas.

Al igual que Boorstin, Rosen y Zerner niegan la interpretación que Börsch-Supan hace de este cuadro, reprochándole a éste las supuestas simbologías entre ciertos elementos del paisaje y la idea de muerte[1197]. También Schmied critica el supuesto simbolismo religioso que se le adjudica a muchos de los elementos del paisaje de Friedrich, como la luna, el árbol, la niebla, etc, ya que para este autor, "Allegorical equations such as these were already antiquated by the end of the Baroque period, and to my mind they should be consigned to the dustbin of history. To apply them to Friedrich is to diminish him."[1198]

Eso no es óbice para que los mismos autores (Rosen y Zerner) definan esta obra como que "[...] es una meditación religiosa, una imagen de la relación entre los cielos y la tierra."[1199] La curva y las formas que describen las masas nubosas en el horizonte, parecen ser el reflejo de las mismas curvas y formaciones pintadas en las aguas pantanosas de la obra. Esta es una pintura tranquila, si en algún sentido Friedrich realmente quiso hacer

[1196] Ibíd. págs. 93 y 94.
[1197] En, ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 65.
[1198] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 29: "Ecuaciones alegóricas como ésas estaban ya anticuadas hacia finales del periodo barroco, y a mi juicio deberían ser consignadas al cubo de la basura de la historia. Aplicarlas a Friedrich es disminuirle."
[1199] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 65.

alusión a la idea del eterno descanso, éste ha de ser pacífico, como un dulce ocaso en la quietud de las aguas, no como un suceso trágico y demoledor.

Lo que sin duda alguna está presente de forma continua en la obra de Friedrich es la idea de la vida breve, de la caducidad de la existencia. Sigrid Bertuleit dice que,

> Para el pintor romántico la amenaza de la muerte demostraba la existencia de Dios. Friedrich se enfrentaba a la fugacidad de la vida y a la muerte libre de todo pesimismo. El miedo a la muerte, en el sentido de terror a lo que pudiera venir después, nunca fue un tema digno de tratar para él, ya que no lo sentía. Por el contrario veía en la muerte algo optimista, como paso a una forma de vida más perfecta. Los motivos de la fugacidad de la vida –la ruina, las tumbas, el cementerio, las encinas desnudas con ramas rotas, el portal- han sido interpretados por ello como «ejercicios espirituales para la eternidad».[1200]

La obra de Friedrich que se identifica perfectamente con esta noción de lo momentáneo, de la existencia transitoria, es *Abadía en el robledal* (fig.141); llama la atención por el dominio que la simetría tiene en la composición, y la solemnidad de la escena. De nuevo un detalle acerca el trabajo de Friedrich a los orientales. La paleta de color es muy reducida, casi monocroma.

Destacamos la carga simbólica de la cruz no sólo en Friedrich, ya vista, sino en esta obra de Turner, *La cruz del paso del monte San Gotardo* (fig.72), comentada por Paulson: "The cross of *Mont St. Gothard Pass* (1804, Abbot Hall Art Gallery, Kendal) is almost pure sign, meaning that a traveler has fallen off at this point and another will follow; and the ruins

[1200] *Caspar David Friedrich...* op. cit. p. 130, la cita es de Börsch-Supan.

that trail off into shards scattered about the foreground of pastoral settings indicate the same message of approaching disaster intersecting with the plunge of the visual image."[1201]

Por último, hacemos una rápida descripción de la simbología de los colores en oriente y en occidente. Para los chinos, el azul es el color el cielo, el verde representa al cuerpo de funcionarios, el rojo trae suerte, el blanco es el luto y la pureza, el amarillo es el color imperial y sagrado. En pintura, por ejemplo: "Pavilions are traditionally «red» from their most frequent colouring, although they may be decorated in all possible shades. Similarly, distant water is «white water» in poems; when one gazes directly down into it, it is «green», or water that carries sand or silt like a swift river is «yellow». If a poet writes of «red leaves» we know that it is autumn, and of «green» that it is summer, although autumn is rich in yellows and browns, orange and russet, and spring has also greens among her pale-coloured blossoms."[1202]

En Europa[1203], el púrpura era el color de la más alta realeza o de los cargos importantes de la iglesia (el violeta evoca nostalgia), el azul representa el cielo y las entidades celestiales, la inocencia, y otros contenidos religiosos; el verde es por ende el color de la naturaleza y del verdor, de la vida (así como de la simpatía y de Venus); el naranja se identifica con el orgullo y con la ambición; el rojo es por supuesto la pasión

[1201] PAULSON Ronald, op. cit. p. 73: "La cruz del *Paso del monte San Gotardo* (1804, Abbot Hall Gallery, Kendal), es casi un símbolo puro, que significa que un viajero ha caído en ese punto y que otro le seguirá; y las ruinas que se desvanecen en cascotes desparramadas hacia el fondo de escenarios pastoriles, indican el mismo mensaje de acercamiento al desastre cruzándose con la caída de la imagen visual."

[1202] CHIANG Yee, *The Chinese Eye…* op. cit. p. 102: "El colorido más frecuente de los pabellones, es tradicionalmente el rojo, aunque pueden estar decorados en todos los matices posibles. Similarmente, el agua lejana es 'agua blanca' en los poemas; cuando uno contempla directamente hacia ella, es 'verde', o el agua que lleva arena o limo como un río veloz, es 'amarilla'. Si un poeta escribe sobre 'hojas rojas', sabemos que es otoño, y sobre 'verdes' que es verano, aun cuando el otoño es rico en amarillos y marrones, naranjas y rojizos, y la primavera también tiene verdes entre sus retoños pálidamente coloreados."

[1203] Para un breve rastreo de la simbología del color en la pintura occidental, ver SPENGLER Oswald, op. cit. tomo I, págs. 318 y 319.

(Marte) y la guerra, el amarillo es el color del sol, de la generosidad, de lo intelectual; al rosa se le adjudica la esfera de lo sentimental y lo sensual, mientras que el gris es propio de sentimientos negativos como el egoísmo y la tristeza profunda. Spengler ha dejado constancia de las relaciones simbólicas más evidentes de los colores empleados en la pintura occidental,

> El azul y el verde son colores trascendentes, espirituales, suprasensibles. [...] El amarillo y el rojo, colores «antiguos», son los colores de la materia, de la proximidad, de las emociones sanguíneas. El rojo es el color propio de la sexualidad [...]. Esta relación se ha impuesto por sí misma en todas las escuelas, con necesidad profunda. El violeta -que es un rojo superado, vencido por el azul- es el color de las mujeres que han perdido su fertilidad y de los sacerdotes que viven en el celibato. [...] El amarillo y el rojo –colores *euclidianos*, *apolíneos*, *politeístas*- son, por último, los colores del primer plano social, de las ruidosas aglomeraciones, de los mercados, de las fiestas populares, de la vida ingenua y atropellada, del *fatum* antiguo, del azar ciego, de la existencia puntiforme. El azul y el verde –colores fáusticos, monoteístas- son los colores de la soledad, de la solicitud, de la gran curva que une el presente con el pasado y el futro, del sino como decreto inmanente en el cósmico conjunto.[1204]

Y luego añade sobre el color marrón: "El *aire libre* [pintura al aire libre o *plein air*] es la negación consciente, intelectual, brutal, de eso que de pronto dio en llamarse la «salsa parda» y que, como hemos visto, constituye, en los cuadros de los grandes maestros, el color propiamente metafísico. Sobre ese color se edificó la cultura artística de las escuelas, sobre todo de la holandesa [...]. Ese color pardo, símbolo de la infinitud del espacio, que para el hombre fáustico daba al cuadro un sentido espiritual, ese color pareció de pronto antinatural. [...] Hemos caracterizado el verde sublime de Grünewald, Lorena, Giorgione, como el color católico del espacio; y el pardo trascendente de Rembrandt como el color del

[1204] SPENGLER Oswald, op. cit. tomo I, p. 319.

sentimiento protestante. Pues bien: la pintura del aire libre que desarrolla una nueva escala cromática es el signo de la irreligión."[1205]

2.4. PARALELISMOS EN LA PINTURA DE PAISAJE ORIENTAL Y OCCIDENTAL A TRAVÉS DE LOS *SEIS PRINCIPIOS* DE LA ESTÉTICA TAOÍSTA

A partir de este punto comienza la parte comparativa más personal de este trabajo de investigación. Sin desligarme del rigor formal que debe acompañar la elaboración de una tesis, reconozco que en este gran capítulo voy a permitirme dar una visión algo más particular, un análisis matizado por mis ideas propias[1206], sobre los *Seis Principios* y sus paralelismos occidentales, puesto que ningún autor los ha relacionado antes. Mi intención es mantener el estilo empleado hasta ahora, con la misma base de citas, y hacer hincapié en lo que percibo a título personal en las obras que se están comparando.

2.4.1. LA CAPTACIÓN DEL *QI*, O LA ENERGÍA UNIVERSAL, Y LA UNIÓN CON EL TODO

LA CAPTACIÓN DEL *QI*

Ya hemos estudiado con cierto detalle las acepciones que posee este término oriental, y lo que implica. Ahora le vamos a dedicar una mayor atención, centrada en su

[1205] SPENGLER Oswald, op. cit. tomo I, págs. 366 y 367.
[1206] Partiendo de la interpretación que Carmen García – Ormaechea realizara sobre estos *Seis Principios*, en las clases que imparte sobre arte chino en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

importancia y en la huella que deja en la pintura china, así como en sus paralelismos occidentales.

Recordemos brevemente qué es el *qi*: en la **primera parte** de esta tesis dijimos que *El arte taoísta es un arte animista: cree en la presencia de una especia de "alma" en todas las cosas (qi), que casi siempre es traducido como energía, o como espíritu. [...] Tal energía o espíritu, es una manifestación vívida de la existencia del Tao, y está presente en todo. Siendo pues, una fuerza que se haya en cualquier elemento de la naturaleza, compartida por supuesto con el ser humano, permite que el macrocosmos se manifieste en lo microscópico mediante ella.*

El sentido del ideograma *qi* es *soplo*, *energía*, y su raíz etimológica se remonta al vapor del arroz que surge cuando éste cuece. Y no olvidemos que: "El término *qi* se traduce, a veces, por «espíritu», lo cual se puede prestar a confusión, a menos que se capte bien la idea de que los chinos poseen un concepto materialista del espíritu, y un concepto espiritualista de la materia: lejos de ser antinómicos, ambos elementos se complementan indisociablemente."[1207] Kwuo nos explica que: "*Ch'i Yuen* –which has been translated by Western scholars as «rhythmic vitality», «spirit resonance», «vibration of vitality», «harmony with the spirit» (*Ch'i)*– is the paramount element in Chinese art. Stated simply, Ch'i Yuen refers to the spiritual expression which emanates from a painting or calligraphy, where there is harmony of its vital components. With Ch'i Yuen, an art work is vibrant; without it, the work is lifeless, stiff."[1208]

[1207] RYCKMANS Pierre, op. cit. p. 138.
[1208] KWO Da-Wei, op. cit. p. 74: "*Qi Yun* –que ha sido traducido por los eruditos occidentales como «vitalidad rítmica», «resonancia del espíritu», «vibración de vitalidad», «armonía con el espíritu» (*Qi*)- es el elemento supremo del arte chino. Dicho sencillamente, *Qi Yun* se refiere a la expresión espiritual que emana de una pintura o caligrafía, donde hay armonía en sus componentes vitales. Con *Qi Yun*, una obra de arte es vibrante; sin él, la obra carece de vida, está rígida."

Cuando estudiamos los *Seis Principios*, vimos que la captación del *qi* es el primero y el más importante de todos ellos. Una pintura que carezca de *qi*, siempre estará incompleta, y su calidad técnica no podrá igualar a otro trabajo en el que se haya primado la captación de esta energía vital: "In realizing nature in a painting, the artist strives not to re-create the appearances but to re-establish a vital breath in the forms, marks, textures, and spaces. This vital breath refers to a self-generating life force, which the Chinese call *ch'i*, the Chinese character literally meaning air. Showing the presence of a vital breath, a painting is no longer a dead thing, but has acquired a life of its own."[1209]

Hoy en día varios estudiosos, como Kwuo, consideran el primer principio más bien como el resultado correcto de la obra, y no como un método de trabajo, que es la sensación que se deriva del primer canon o principio de Xie He que vimos al inicio de la tesis. Así pues, los otros cinco principios –según Kwuo-, serían la manera en la que se puede alcanzar ese primer principio de tanta trascendencia.

Por otro lado, la máxima educativa que aconseja interpretar a los antiguos maestros y alcanzar un buen desarrollo técnico, ha sido igualmente criticada por Kwuo porque, según él, encasilla a muchos artistas chinos de la antigüedad en un estilo determinado del que difícilmente se pueden deslindar, según hayan copiado en cierto grado a cierto autor, limitando así las posibilidades expresivas y creativas de su obra.

[1209] WONG Wucius, op. cit. p. 19: "Al representar a la naturaleza en una pintura, el artista lucha por no recrear las apariencias sino por reestablecer un aliento vital en las formas, marcas, texturas, y espacios. Este aliento vital remite a una fuerza viva auto generatriz, que los chinos llaman *qi*; el carácter chino significa literalmente aire. Al mostrar la presencia del aliento vital, una pintura deja de ser un objeto muerto porque ha adquirido vida propia."

Y no olvidemos que este soplo vital llamado *qi*, no es exclusivo de los seres vivos, incluso los elementos en teoría inanimados, poseen para el oriental una carga de *qi*, puesto que son parte integrante de la naturaleza:

> For the Chinese it is the same spirit that lives in mineral and plant and animal. Hence the Chinese look upon natural things with an eye and feeling more intimate than is common to the West. The scholar seated under the ancient pine looking out upon the lofty hills is not alone; he is a part of them and they of him.[1210]

Chiang también se pronuncia en este sentido: We believe that not only man but animals, flowers, and grasses, the living rock of mountains even, are possessed of some degree of intelligence, and that there can be mutual understanding between them and him if he will lay himself open to their form of language. A stalk of grass or a small stick can feel the rhythm of life, and the artist of receptive mind can with his ready brush free the spirit imprisoned in form […][1211]

Y traemos nuevamente a colación la idea de que el artista chino, por el hecho de poseer esa capacidad de captar lo más intangible y mágico de la naturaleza, su *qi*, su energía, adquiere un aura *chamánica* que conservará durante muchos siglos, y ésto lo convierte en un ser especial: "From the earliest times the artist of eastern Asia has never lost

[1210] PRIEST Alan, op. cit. p. 17: "Para los chinos, se trata del mismo espíritu que vive en un mineral, en una planta y en un animal. Por lo tanto, el chino considera las cosas naturales con una visión y un sentimiento más íntimo que el que es común en occidente. El erudito sentado bajo un viejo pino mirando sobre las colinas elevadas no está solo; es una parte de ellas, y ellas de él."

[1211] CHIANG Yee, *The Chinese Eye...* op. cit. p. 105 y 106: "Nosotros creemos que no sólo el hombre, sino los animales, las flores, y el pasto, aún la piedra viva de las montañas, están poseídos por algún grado de inteligencia, y que puede haber una comprensión mutua entre ellos y él [el hombre], si él se vuelve abierto a su forma de lenguaje. Una hoja de pasto o un pequeño palo pueden sentir el ritmo de la vida, y el artista de mente receptiva puede, con su brocha lista, liberar el espíritu aprisionado en la forma […]"

his character of a magician who by his magic –his «art»- penetrates beyond appearances, grasps the essential spirit and holds it captive in the thing he makes."[1212]

Este farragoso párrafo de Northorp viene a decir en términos más filosóficos, el resumen de lo que el artista oriental busca y debe captar:

> In fact, the first thing which the Chinese painter must acquire, aside from the mastery of the brush strokes used in writing the Chinese linguistic symbols, is the capacity to grasp the immediately apprehended aesthetic factors in the immediately experienced, aesthetic continuum in their purity and all alone, without any reference to the postulated three-dimensional, common-sense, external object of which they are the sign. It is precisely this factor which causes the Oriental painter, even after he has mastered his technique, to put his brushes and his easel aside and to go off alone into nature to sit and contemplate it for hours even days until he grasps it, in its pure, aesthetic immediacy by way of immediately apprehended aesthetic continuum of which he is a part […].[1213]

La importancia de la captación del *qi* es una preocupación espiritual y estética que está presente desde muy atrás en el arte chino, y con singular fuerza en las opiniones y obras de grandísimos artistas.[1214] Esta idea del *qi* en el arte, y de su conexión con el todo universal, ya se aprecia en el periodo de las Seis Dinastías (siglos IV al VI), en el que Zong Bing decía: "Una vez establecido el contacto espiritual, las formas esenciales serán

[1212] SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, op. cit. p. 104: "Desde los primeros tiempos el artista de Asia oriental no ha perdido jamás su carácter de hechicero, quien mediante su magia –su 'arte'- penetra más allá de las apariencias, sujetando el espíritu esencial y manteniéndolo cautivo en las cosas que hace."

[1213] NORTHORP F. S. C., op. cit. págs. 317 y 318: "De hecho, la primera cosa que el pintor chino tiene que adquirir, aparte de la maestría de las pinceladas utilizadas al escribir los símbolos lingüísticos chinos, es la capacidad de aprehender, completamente solos y en su pureza, los factores estéticos inmediatamente aprehendidos en el continuo estético inmediatamente experimentado, sin ninguna referencia al postulado «objeto externo tridimensional lógico» del cual son signo. Es precisamente este factor el que causa que el pintor oriental, aún después de haber dominado su técnica, deje a un lado sus pinceles y su caballete y se adentre solo en la naturaleza para sentarse y contemplarla durante horas, o incluso días, hasta aprehenderla en su inmediatez estética pura, mediante el continuo estético inmediatamente aprehendido del cual él es parte [...]."

[1214] Además de los citados a continuación, se pueden ver otros comentarios por parte de algunos famosos pintores en FONG Wen C., et Alt., op. cit. p. 5.

realizadas; el espíritu del universo será, asimismo, percibido. ¿No será entonces la pintura tan verdadera como la naturaleza misma?"[1215]

Wang Wei (siglo VIII) comentaba que *al pintar un paisaje, sólo el concepto (del aliento rítmico) [entiéndase como qi] debe guiar el pincel*.[1216] Rowland recoge igualmente otra opinión de Wang Wei en este sentido: "[…] Chinese artists place a great deal of emphasis on the quality of inspiration conceived as a kind of superhuman outside force that transforms the painter and fills him with creative energy. The painter, Wang Wei, said that the clouds, peaks, and cliffs should be formed as by the power of heaven; then, if the brushwork is free and bold, the picture will be penetrated by the creative power of nature."[1217]

Otra figura de renombre que nos ha legado un comentario decisivo sobre la importancia de captar la esencia, es Guo Xi (siglo XI) (de quien podemos ver su trabajo *El nacimiento de la primavera*, en la fig. 148):

> Before beginning to paint, a man should feed his inspiration. He may drink in the cloudy spring weather, or watch the forms of flowers and birds, stroll about reciting poetry, or burn incense and taste tea. As soon as the mind feels the approach of inspiration the hand instinctively has an urge to paint; then he may open out the paper and prepare the brush to give it expression: when inspiration dwindles, let the brush stop and continue at the next inspired moment. The result will then be of unusual excellence and full of «Rhythmic Vitality».[1218]

[1215] Citado por Cheng en: CHENG François, op. cit. p. 61.
[1216] Ibíd. p. 66.
[1217] ROWLAND Benjamin Jr., op. cit. p. 67: "Los artistas chinos ponen un gran énfasis en la calidad de la inspiración, concebida como una especie de fuerza exterior sobrehumana que transforma al pintor y le llena con la energía creativa. El pintor Wang Wei decía que las nubes, los picos, y los acantilados, deberían formarse como si lo hiciera el poder del cielo; luego, si la pincelada es libre y audaz, la pintura será penetrada por el poder creativo de la naturaleza."
[1218] CHIANG Yee, *The Chinese Eye...* op. cit. p. 187: Palabras de Guo Xi: "Antes de empezar a pintar, un hombre debe alimentar su inspiración. Puede absorber el tiempo nublado primaveral, o mirar las formas de las flores y los pájaros, andar recitando poesía, o quemar incienso y degustar té. Tan pronto como la mente siente el acercamiento de la inspiración, la mano instintivamente tiene el impulso de pintar; luego puede extender el papel y preparar el pincel para darle expresión: cuando la inspiración

Jing Hao (hacia 900 – hacia 960) también plantea una idea similar en su obra *Bi fa Ji* (*Apuntes acerca del método del pincel*), como nos advierte Kitaura: "La opinión de Ching Hao [Jing Hao], [...] Pone el acento en la diferencia entre la apariencia y la verdad de las cosas, siendo esta última el objetivo final de la pintura. La Naturaleza captada solamente por su aspecto externo, muere, y no puede constituir una obra de arte."[1219] Exactamente, Jin Hao le decía al lector (los corchetes son originales de la cita): "A picture of likeness reproduces the outward form [*hsing*], but neglects the breath [*ch'i*] [of the things], while a picture of truth shows the breath and physical substance [*chih*] in equal perfection."[1220]

Por supuesto, y como todo lo que atañe al arte taoísta, el *qi* no puede ser capturado de una manera forzada, puesto que la actitud del artista ha de ser de absoluta espontaneidad. El *qi* existe por sí mismo, y el pintor debe encontrar el momento oportuno de aprehensión de éste: "We believe that «Rhythmic Vitality» is impersonal and existing in its own state; it cannot be achieved through pressure or artificial force –that which is itself natural and vital. If the painter is able to seize the basic form and the inmost spirit of a natural object and give it free expression without the domination of artificial ideas, he will have made one more contribution to the embodiment of the Life Force."[1221]

---

disminuye, deja que se detenga el pincel y continúa en el siguiente momento de inspiración. Así el resultado tendrá una excelencia inusual y estará lleno de 'Vitalidad Rítmica'."

[1219] KITAURA Yasunari, op. cit. p. 250.

[1220] Citado en FONG Wen C., et Alt., op. cit. p. 27: "Una pintura de parecido reproduce la forma exterior [*xing*], pero descuida el aliento [*qi*] [de las cosas], mientras que una pintura auténtica muestra el aliento y la sustancia física [*zhi*] en igual perfección."

[1221] CHIANG Yee, *The Chinese Eye...* op. cit. p. 188: "Nosotros creemos que la 'Vitalidad Rítmica' es impersonal y que existe en su propio estado; no puede alcanzarse mediante la presión o la fuerza artificial – ya que es en sí misma natural y vital-. Si el pintor es capaz de aprehender la forma básica y el espíritu más interior de un objeto natural y de darle una libre expresión sin la dominancia de ideas artificiales, habrá hecho una contribución más a la encarnación de la Fuerza Vital."

En el Romanticismo también se da una importancia enorme a lo natural; en esta época concurre lo racional con lo irracional, y destaca el elogio que recibe lo incontrolado como reflejo de la espontaneidad: "Una definición muy frecuente es la siguiente: el arte romántico es aquel que depende total o predominantemente del sentimiento, de la intuición, del impulso, del entusiasmo, de la fe; esto es, de *las funciones irracionales de la mente*. La exaltación y la intuición eran para Adam Mickiewicz «expresiones sacramentales de la época» -la época romántica."[1222] De las semejanzas entre el *qi* oriental y ciertas ideas occidentales, otros han dado ya cuenta:

> El objetivo supremo del artista consiste en captar esta energía en el macrocosmos e inyectarla en el microcosmos de su obra. En la medida en que consigue animar su pintura con este soplo universal, su propia actividad reproduce la del Creador cósmico. Aquí, una vez más, sería interesante resaltar que los grandes artistas de Occidente llegaron, empíricamente, a los mismos conceptos; véase, por ejemplo, Flaubert: «lo que a mí me parece más elevado en el arte (y lo más difícil) no es hacer reír, ni hacer llorar, ni poner en celo, ni provocar ira, sino *actuar como la naturaleza*». O Claudel: «El arte imita a la naturaleza, no en sus efectos, sino en sus causas, en su manera, en sus procedimientos, que no son sino una participación y una derivación en las cosas, del mismo arte divino: *ars imitatur naturam in sua operatione*».[1223]

Bermingham nos descubre hasta qué punto existen comncomitancias entre la actitud romántica del artista occidental frente al paisaje, en relación a su espontaneidad, y a la apertura emotiva de éste a las sensaciones emitidas por el paisaje:

> In the literature of both empirical science and landscape painting, we find the body described as a receiver of stimuli, as an organ that both protects one from and exposes one to the shocks of external reality. The inevitable joining of sensation and observation in

[1222] TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. p. 224.
[1223] RYCKMANS Pierre, op. cit. p. 138.

> the practice of *plein-air* sketching laid stress on the importance of the artist's physical and mental disposition when in the act of perceiving nature. Significantly, the posture of defense is not recommended. Instead the sketcher's physical and mental attitude before what we might call the assault of nature, as the stories of Claude and Vernet suggest [se refiere a las explicadas en la p. 100], was meant to be a passive one. Useful only in their receptive states, the sketcher's body and mind were the substances upon which nature impressed itself.[1224]

La naturaleza romántica se acomoda a los sentimientos humanos, refleja en cada manifestación los pesares y las alegrías del hombre, en una especie de mancomunidad muy similar a la oriental. El europeo se redescubre asimismo en la naturaleza, pero nunca pierde su individualidad, y por ello seguimos asistiendo a una especie de dominio del hombre sobre el medio, y no de integración humilde al grado en que se produce en oriente. Con todo, la similitud de la postura es inmensa, como testifican tantas opiniones y escritos en este sentido que ya hemos visto, o que iremos descubriendo; en el Romanticismo se potencia la noción de unidad universal, que le es tan cara a los orientales.

Y quien nos sorprende de nuevo con algunas expresiones que parecen muy cercanas a la estética oriental relacionadas con la captación de la energía o del soplo vital, de lo universal, es Leonardo, a quien vamos a dedicar un espacio algo más amplio. Empecemos por sus propias palabras (y en relación a ellas, ver *Tormenta sobre un valle a los pies de los Alpes*, fig.41):

[1224] BERMINGHAM Ann, op. cit. p. 101: "En la literatura, tanto de la ciencia empírica como de la pintura de paisaje, encontramos al cuerpo humano descrito como receptor del estímulo, como un órgano que protege a uno y a la vez lo expone a los choques de la realidad externa. La inevitable unión de sensación y observación en la práctica del boceto al aire libre, enfatiza la importancia de la disposición física y mental del arista durante el acto de percibir la naturaleza. Significativamente, no se recomienda la postura de defensa. En su lugar, la actitud física y mental del dibujante ante lo que podríamos llamar el asalto de la naturaleza, como las historias de Claude y Vernet sugieren [se refiere a las explicadas en la p. 100], estaban destinadas a uno pasivo. Útiles tan sólo en sus estados receptivos, el cuerpo y la mente del dibujante eran las substancias sobre las que la naturaleza actuaba."

> ¿Qué es la fuerza? Digo que la fuerza es una virtud espiritual, una potencia invisible que el movimiento provoca por una violencia externa accidental e infunde en los cuerpos, que son sacados de su estado natural y reciben una vida activa de maravillosa potencia: la fuerza obliga a todas las cosas creadas a cambiar de forma y lugar; corre furiosamente hacia su muerte deseada y es diferente según su causa. La lentitud la hace grande y la rapidez débil; nace por violencia y muere por libertad; y cuanto mayor, más pronto se consume. Echa con furia todo lo que resiste a su diseño, desea ganar, matar su causa, su opuesto y, ganando, se mata a sí misma: se hace más potente donde encuentra mayor oposición.[1225]

Por la relevancia de esta cita, queremos incluir otra traducción, de Gombrich:

> La fuerza es completa y entera a través de sí misma, y en todas sus partes. La fuerza es un poder no material (*spirituale*), una potencia invisible comunicada por violencia accidental desde fuera a todos los cuerpos en contra de su inclinación natural... por cuerpos animados a cuerpos inanimados, dando a éstos una apariencia de vida... corre con furia a su destrucción; la demora la fortalece y la debilitad la debilita. Vive por la violencia y muere por la libertad... gran potencia le da gran deseo de muerte. Aparta con furia todo lo que se interpone a su ruina... habita los cuerpos colocados fuera de su curso y uso naturales... nada se mueve sin ella... ningún sonido o voz se oye sin ella.[1226]

Pareciera que estamos leyendo algún tratado oriental sobre el *qi*. Además, el estudio riguroso que Leonardo hace de la naturaleza recuerda la visión panteísta y clasificatoria de la dinastía Song, época de grandes estudios enciclopédicos, de catalogaciones, en las que los manuales de arte están plenos de recomendaciones para representar la naturaleza de una forma u otra. Chastel comenta sobre Leonardo y su visión de la naturaleza:

[1225] VALERI Umberto (selec.), *Leonardo Da Vinci a través de sus textos*, MRA (col. Aurum), 1ª ed. Barcelona 1996, p. 66.

[1226] GOMBRICH Ernst H., *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento,* Alianza ed. (col. Alianza Forma nº 23), 3ª ed. 1993 (1982), Madrid, p. 104.

> Esta vida de la tierra se manifiesta para Leonardo, como para el filósofo platónico [Ficino], a través de la diversidad de las especies y por el juego incesante de los elementos, ellos mismos potencias animadas, cuyas combinaciones y rupturas dan cuenta de la diversidad de los fenómenos. Pero ahí donde la síntesis doctrinal percibe un orden majestuoso, el equilibrio bajo los desórdenes, la percepción más aguda del artista descubre crisis y convulsiones ininterrumpidas. Concluirá con los sorprendentes dibujos de los cataclismos del agua y del fuego. Su imaginación oscila entre la visión de la ruina terrorífica del cosmos y la de su orden armónico.[1227]

Esta captación del *qi* del arte oriental no puede separarse de la idea de que semejante energía recorre todo. Con *todo,* me refiero a lo universal, a todos los seres, a todas las cosas, en las que perdura y sobrevive dicha energía. De ahí que muchos artistas orientales –sobre todo taoístas, y monjes *chan*- dedicaran numerosas obras a representar en exclusiva una planta, un pájaro, unos peces, es decir, elementos individuales y asilados de la naturaleza por su carga simbólica y como reflejo de lo universal en lo individual, porque todos comparten la misma energía y la misma importancia. Esta universalidad de la naturaleza y de los elementos que la pueblan, nos recuerda vivamente a Leonardo: "[...] se ha precisado que en realidad estaba interesado en todos los aspectos de la naturaleza y que el estudio de cada cosa debe entenderse en razón del conocimiento del todo, debido a la unidad interna del mundo que él percibía tanto intuitiva como conscientemente."[1228]

Entre las escasas obras de paisaje que nos ha dejado Leonardo, se puede destacar especialmente el dibujo *Paisaje rocoso con cascada de agua* (fig.149) en el que se aprecia una sensación energética, que nos comenta Marani: "[...] esta percepción analítica de los fenómenos de la naturaleza se disuelve en una pura visión artística, en un paisaje en el que también las rocas que sobresalen y fluctúan en el espacio, parecen animarse y estar también

[1227] CHASTEL André, op. cit. p. 408.
[1228] MARANI Pietro C., op. cit. p. 20.

dotadas de «aliento y movimiento». Este es el milagro de la mente de Leonardo: haber sabido traducir en arte, en pintura pura, los mecanismos y la misma esencia de la naturaleza."[1229]

Pero Marani no es el único estudioso que ha visto estas cualidades en la obra leonardesca, Fang, un oriental, también nos comenta:

> As regards the spirit of humanism in Chinese art, we may say, in summary, as it has been said respectively of Leonardo da Vinci and Rubens in the West, that man, as a creative agent, is both «a concentration of vital forces reaching in thought to a state of sublimity» and «incessant growth of the human soul into the heart of the universe» Individually the artist strives after the «attainment of sublimity»; cosmically he feels at one in heart with the vastest symphony of universal life. To play the sport of bliss in men and things, to set forth rhythmic vitality in unison with creative Nature, to make men great in the achievement of beauty and the sublime: these are the perennial efforts of Chinese art.[1230]

Ya Racionero nos había advertido tiempo atrás de la vinculación estética entre Leonardo - a quien llama *el gran taoísta occidental*- y el taoísmo. Dice Racionero: "Leonardo es el artista occidental que tiene más puntos de contacto con la estética taoísta. Sus paisajes de fondo son como verdaderas pinturas chinas y la enigmática fuerza interior de sus

[1229] MARANI Pietro C., op. cit. p. 25.

[1230] FANG Thomé, op. cit. p. 145: "Al observar el espíritu del humanismo del arte chino, podemos decir, en suma, como se ha sido dicho respectivamente de Leonardo da Vinci y de Rubens en occidente, que el hombre, como agente creativo, es a la vez «una concentración de fuerzas vitales que alcanza con el pensamiento un estado de sublimidad» y «un incesante desarrollo del alma humana dentro del corazón del universo». Individualmente, el artista se esfuerza por conseguir la «obtención de la sublimidad»; cósmicamente, en el corazón se siente uno con la vasta sinfonía de la vida universal. Jugar al juego de la felicidad con los hombres y las cosas, colocar la vitalidad rítmica al unísono con la naturaleza creativa, hacer a los hombres aficionados a la adquisición de la belleza y de lo sublime: éstos son los esfuerzos perennes del arte chino."

expresiones le sitúa como el artista occidental que mejor ha sabido «expresar el movimiento del espíritu por medio del ritmo vital», que es el canon fundamental de la estética china."[1231]

Las ideas de Leonardo estaban en consonancia con la teoría neoplatónica del momento, tal y como se ha visto en un capítulo anterior. Uno de los puntos centrales de esta teoría es que se tiene una imagen del universo muy panteísta, en la que todas las cosas están interconectadas, y lo unitario y lo global son una sola realidad, al igual que en China lo microcósmico se entendía dentro del macrocosmos:

> Ficino insiste en la economía orgánica de la naturaleza donde «la figura llama a la figura cuando una cítara suena, no se hace eco otra?». El universo es un tejido de correspondencias múltiples que se entrecruzan bajo la trama sensible. Estas relaciones sólo se ofrecen a la conciencia por el esfuerzo intelectual de la *Ratio*; pero lo que ésta expresa sobre ello no es más que un primer grado, donde cesan el aislamiento y la invariabilidad aparente de los seres. Cuando este vínculo interno está poderosamente iluminado, se desprende una impresión de plenitud, esta *concordia discors*, la unidad de lo múltiple, que es la armonía esencial. La escala de los seres definida por la ontología platónica significa que hay que elevarse por encima de las percepciones útiles a nuestra condición, para alcanzar la visión de los movimientos, irradiaciones y cambios continuos que constituyen la realidad del mundo bajo la especie de la belleza. Ese «esplendor», que está más allá de la captación normal de los sentidos, puede solamente expresarse en términos de luz, ya que ésta es idéntica al espíritu [...][1232]

El *qi* de los chinos recuerda al concepto de esencia que Leonardo tiene de la naturaleza. Desde su punto de vista racional, científico, observador, Leonardo llega a la conclusión de la importancia de recrear (mimesis) la naturaleza según su apariencia, puesto que en ella reside la armonía y la belleza que le son intrínsecas. No olvidemos que el oriental

[1231] RACIONERO Luis, op. cit. p. 37, nota a pie de página nº 12. Para ver la supuesta relación entre los retratos de Leonardo y el *qi*, ver Ibíd. p. 48.
[1232] CHASTEL André, op. cit. p. 286.

jamás pierde de vista la apariencia, a pesar de centrarse en la esencia. Nunca veremos en la dinastía Song un paisaje taoísta abstracto, porque el vínculo formal con lo natural, la referencia real, no puede dejarse de lado para ser entendido el mensaje. Otra cuestión es qué grado de realismo se puede alcanzar. Bozal nos comenta sobre este aspecto de Leonardo: "Recordemos que «la pintura te presenta en un instante la esencia de su objeto» [palabras de Leonardo], no la apariencia visual; recordemos también la relación estructura profunda/ superficie, los límites de la ciencia, lo sensible aprehensible [...]"[1233]

Otro artista que guarda similitudes con estas ideas orientales del *qi*, es Friedrich, para quien la naturaleza es un ente en permanente movimiento, como en oriente: "For Friedrich the painter the ultimate challenge was to portray a world subject to unceasing change: Heraclitus' *panta hrei* [*todo fluye*], a nature constant only in its flux. At first glance his skills might have seemed inadequate, incapable of expressing such complexity, whether he viewed the processes of nature as linear –that is, leading toward some desirable end state- or cyclical, caught in an endless round of repetition."[1234] Piénsese que Friedrich encuentra en la naturaleza la impronta de Dios, así como los orientales ven en ella la presencia de algo espiritualmente superior, el *Tao*; para Friedrich la huella de lo divino está en lo microscópico así como en lo macroscópico, y su trabajo pasa primero por la *vivencia* de la naturaleza: "Lo divino, habría que añadir, se halla para Friedrich tanto en la vida sobre la tierra como en las nubes y el mar, la niebla y el grano de arena. [...] Friedrich no ha imaginado estos contenidos, sino que los ha conquistado empíricamente. Para él la naturaleza, antes de

[1233] BOZAL Valeriano, *Mímesis*...op. cit. p. 121.
[1234] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 7: "Para Friedrich el pintor, el último desafío era representar un mundo sujeto al cambio incesante: el *panta rei* [*todo fluye*] de Heráclito, una naturaleza constante tan sólo en su flujo. A primera vista sus habilidades podrían haber parecido inadecuadas, incapaces de expresar tal complejidad, bien porque veía los procesos de la naturaleza como lineales –esto es, conduciendo hacia algún estado final deseable-, o bien cíclicos, captados en una interminable tanda de repetición."

transformarse en el contenido complejo y polivalente de un cuadro, era una vivencia física."[1235]

Como ejemplos del *qi*, de las composiciones con mucha vitalidad, remitimos a: Cao Zhibai *Paisaje* (fig.3), Fan Kuan *Sentado sólo cerca de un arroyo* (fig.150), Juran *Buscando el Tao en las montañas de otoño* (fig.1), que puede compararse con una imagen real de la montaña sagrada de Huashan (fig.151), Christian de Keuninck *Paisaje montañoso con cascada* (fig.61), y de Friedrich *Amanecer en las montañas gigantes* (fig.146).

EL ARTISTA PINTA DESDE SU INTERIOR, TIENE LA OBRA EN SU CORAZÓN

Para que la captación del *qi* y la fusión con el todo tenga lugar, es forzoso que el artista no sólo se vacíe temporalmente de su *yo* y se funda con lo universal, sino que trabaje desde su ser más íntimo, desde su espíritu. En el *Zhuang Zi* se nos ofrece un relato que expresa muy bien la idea de empatía y de reunión con la naturaleza antes de realizar una obra, y describiendo cómo el artista debe tener la imagen de lo que desea hacer en su interior, en el corazón. El *qi* por sí mismo no basta, hay que *sentirlo* y revivirlo en el corazón del artista antes de pasarlo al papel:

> El carpintero Qing labró un armazón para campanas, y cuando la obra estuvo acabada, espantábanse todos cuantos la veían, que no les parecía sino hecha por un espíritu o dios. Viola también el marqués de Lu, y le preguntó:
>
> -«¿Qué industria habéis usado para hacerlo?»
>
> -«Este su siervo no es más que un artesano –le respondió Qing-, ¿qué industria podría tener? Mas con todo, algo tiene. Cuando este siervo hubo de hacer un armazón para campanas, no osó disipar su energía vital; ayunó sin falta para sosegar su mente. A los tres días de ayuno, ya no albergaba ningún pensamiento acerca de

[1235] El término es de Carus, citado por Hofmann en: *Caspar David Friedrich...* op. cit. p. 25. Los paisajes de Friedrich son *cuadros vivenciales.*

> felicitaciones, recompensas, títulos o rentas. A los cinco días de ayuno, ya no albergaba ningún pensamiento sobre censuras o elogios, sobre habilidades y torpezas. A los siete días de ayuno, improvisadamente dejó de pensar que tenía cuatro miembros y un cuerpo. En ese momento se olvidó por entero de la corte, tan ensimismado en su arte, que desapareció todo el alboroto del mundo exterior. Se entró después en el bosque y estuvo examinando la naturaleza de los árboles, hasta que dio con el de forma perfecta. Entonces surgió ante sus ojos el armazón para campanas, y después puso manos a la obra. De no haber sido así, no lo hubiese hecho. De esta manera, la naturaleza de este siervo se ha conformado cabalmente a la naturaleza del árbol, y por eso imaginan que lo por él fabricado sea obra de un dios. ¿No es así?».[1236]

En el catálogo de la colección imperial, llamado *Xuan he hua pu* (1120) están recogidas estas palabras de Fan Kuan, citas en Kitaura, que son igualmente reveladoras:

> Mis predecesores no han intentado todavía captar las cosas como realmente son; con seguridad es mejor tener como maestros las cosas mismas que a los hombres, y un maestro aún superior es sin duda alguna el corazón.[...] Fan K'uan [Fan Kuan] solía quedarse sentado en medio de la sierra durante todo el día, meditando. Después observaba a su alrededor. De esta manera cultivaba su «paisaje en el pecho».[1237]

La captación del *qi* es un proceso que rebasa al artista chino, lo desliga de su individualidad en un tránsito contemplativo mientras aprehende el *qi* esencial del objeto a representar; esta experiencia interior hace que el artista plantee su observación desde su núcleo personal emotivo, y ello es para Northorp, una línea divisoria entre el artista oriental y el occidental: "[...] a Western painter always seems to have painted the object from the

[1236] ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. págs. 194 y 195.
[1237] KITAURA Yasunari, op. cit. p. 260.

outside, whereas the Oriental paints it with feeling and with identification of the artist with it from within."[1238]

Sin embargo, las palabras de Northorp pueden ser rebatidas en las opiniones de algunas figuras claves del Romanticismo europeo. Veamos, por ejemplo, a Friedrich: "La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un ánimo infantil puro. Una pintura que no haya surgido de ese manantial sólo puede ser artificio artesano. Toda obra de arte auténtica se percibe en hora solemne, y nace en feliz hora, a menudo sin que el artista sea consciente, desde un impulso interior del corazón."[1239] Y en otra frase fascinante suya: "Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior."[1240]

Y aquí tenemos otra cita del mismo artista: "Je dois rester seul et je dois savoir que je suis seul pour pouvoir pleinement voir et entendre la nature. Je dois être dans un état d'osmose avec mon environnement. Je dois devenir de la même matière que les nuages et les montagnes de mon pays, pour pouvoir être celui que je suis. "[1241]

El propio Carus no andaba muy lejos de Friedrich, en lo que a pintar desde el corazón del artista se refiere: "[...] las pinturas que representan con más belleza el carácter de un

[1238] NORTHORP F. S. C., op. cit. p. 318: "[…] un pintor occidental siempre parece haber pintado el objeto desde el exterior, mientras que el oriental lo pinta con sentimiento y con identificación del artista con él, desde el interior."
[1239] Citado por ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 95. Para tener información acerca de la pintura de paisaje y la imaginación, ver: HAMERTON Philip Gilbert, *Imagination in landscape painting*, Roberts Brothers ed., Boston, 1887.
[1240] Ibíd.
[1241] SALA Charles, op. cit. p. 198 : "Debo permanecer solo y debo saber que estoy sólo para poder ver y entender plenamente la naturaleza. Tengo que estar en un estado de osmosis con mi entorno. Tengo que volverme de la misma materia de las nubes y de las montañas de mi país, para poder ser ese que soy."

paraje son aquéllas en que el artista no siguió ningún boceto tomado sobre el terreno, sino que reprodujo a partir de su propio espíritu, con libertad y fidelidad, una escena de la vida natural que le había colmado."[1242] Carus decía que la máxima de Friedrich era que un cuadro no debía ser inventado sino *sentido*. Y precisamente sobre la forma de pintar de Friedrich, Carus explica:

> El no hacía nunca bocetos, cartones o esbozos de color para sus pinturas, pues sostenía (y seguramente no sin razón) que con tales auxilios la fantasía pierde siempre algo de su ardor. No empezaba un cuadro hasta no tener su imagen viva ante el alma. Luego dibujaba en el lienzo limpio; primero, ligeramente con lápiz y pastel, y luego, con mayor precisión, utilizando pluma y tinta china, para adelantar pronto el color de fondo. De ahí que sus cuadros se apareciesen claros y ordenados en todos los pasos de su realización y mantuviesen siempre el sello de su originalidad y el ánimo en el que desde un principio se le habían manifestado interiormente.[1243]

Esta forma de centrarse en la idea, en la parte de vivencia del artista, está presente en la palabras de Friedrich quien comenta que "El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí. Pues si no, sus cuadros parecerán biombos tras los que uno sólo espera ver enfermos o, quizá, cadáveres."[1244] Esta rotunda opinión acerca del sedimento espiritual del artista en la obra de arte, desmarca a Friedrich por completo de las meras tendencias realistas del arte, y lo acerca a la tradición oriental del arte.

Aún podemos añadir otra sorprendente coincidencia de pensamiento entre las siguientes palabras de Carus, y la idea taoísta de captación de la naturaleza, como aprehensión e identificación con el alma de los elementos naturales: "El ser humano tenía

[1242] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 106.
[1243] ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 99.
[1244] Ibíd. p. 98.

que reconocer la divinidad de la Naturaleza como manifestación literalmente viva de Dios, o expresado en términos humanos, como su lenguaje, tenía que aprender esa lengua y *ser capaz de sentir al modo de la Naturaleza* [...] para que así finalmente pudiera anunciar a los hombres el evangelio universal del arte *en esa misma lengua* (o como significativamente se dice a este respecto de los poetas), con una lengua celestial."[1245] O de forma muy concerta, Novalis explica cómo vive un artista romántico la captación de las cosas (los corchetes son originales de Hernández-Pacheco): "Contemplar un objeto plenamente significa convertirlo en el centro [...] de mi actividad."[1246]

Otros comentarios que se han hecho acerca de Friedrich hermanándolo de alguna forma con el arte oriental, son los siguientes: "Su cuadro de un panorama desolado [T*ierra de bruma triste,* o *Paisaje de las montañas de Silesia*, h. 1815-1820, puede hacernos pensar en el espíritu de los paisajes chinos, tan íntimamente ligados a las ideas poéticas."[1247] O esta opinión acerca de la manera en la que la idea le llegaba mientras se encontraba abstraído, casi en estado de trance: "Caspar David Friedrich demeure le peintre inchangé dans son atelier inchangé, et c'est un phénomène inchangé qu'il décrit avec une neutralité presque clinique : l'enthousiasme romantique le sort brusquement d'un état d'expectative somnolente, «brusquement c'est comme si quelqu'un me secouait, j'en suis tout saisi, j'ouvre les yeux, et ce que mon esprit cherchait se dresse devant moi telle une apparition». "[1248]

Y de alguna manera podemos mencionar en este apartado un aspecto de Turner que también casa bastante bien con el tema que tratamos. De su obra tardía, nos dice Jiménez:

[1245] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 105.
[1246] Citado en, HERNÁNDEZ-PACHECO, Javier, op. cit. p. 274.
[1247] GOMBRICH Ernst H., *La historia...* op. cit. p. 497.
[1248] LÉPRONT Catherine, op. cit. p. 16 : "Caspar David Friedrich queda como el pintor inmutable en su estudio inmutable, y es un fenómeno inmutable lo que él describe con una neutralidad casi clínica: el entusiasmo romántico le saca repentinamente de un estado de expectación somnolienta, «bruscamente es como si alguien me sacudiera, yo estoy completamente sobrecogido, abro los ojos, y lo que mi espíritu buscaba se levanta ante mí como una aparición."

"Emancipada de toda función ilustrativa, la pintura se convierte entonces en una huella o registro sensible de la *iluminación interior*, esa resonancia de lo infinito, de lo ilimitado, en los objetos y experiencias de la vida y la naturaleza, que sólo una atenta mirada inquisitiva es capaz de alcanzar."[1249]

LA UNIÓN CON EL TODO

Para pintar el *Tao*, el artista debe respetar escrupulosamente las leyes internas del universo, el equilibrio de los contrarios (*yin* - *yang*), hallar la esencia primigenia de la naturaleza en la comunión con la misma, cuando el *yo* se abandona al todo común y universal. Esto no implica una pérdida perpetua de la individualidad del artista, o una inmensa mancomunidad en la que los perfiles subjetivos se diluyen en favor del grupo, puesto que no hablamos de sociedades, sino del centro neurálgico de nuestro universo, de la energía total que según el taoísmo lo impregna todo, incluyendo al ser humano.

Si se desea alcanzar esta energía, el taoísta debe abandonarse a la suprema experiencia de la fusión con el *todo*, experiencia que se consigue a través de la meditación y el vacío. Esto es posible gracias a que el ser humano es una parte más del complejo entramado de la naturaleza, o como Fang ha dicho: "Nature and human nature are two in one, giving form to what I have called the comprehensive harmony, a harmony between ingrowing parts as well as a harmony with surroundings."[1250]

[1249] *Turner y el mar...* op. cit. p. 17.
[1250] FANG Thomé, op. cit. p. 14: "La Naturaleza, y la naturaleza del hombre, son dos en una, dando forma a lo que he llamado la armonía comprensiva, una armonía entre partes que crecen hacia dentro al igual que una armonía con los alrededores."

La unión con el todo no sólo debe producirse entre el artista y el objeto a representar, debe trascender las barreras de lo físico, del soporte pictórico, y aspirar a provocar el mismo sentimiento de comunión entre el observador y lo universal: "There is a third possible attitude towards living things, and it is perhaps the most important mental process in Art: it is that movement of the sympathies where the onlooker loses his own identity and becomes one with the «observed» and eventually with the Great Spirit of the Universe, which informs everything that has life. Our poets can talk to Nature; our artists act with her."[1251]

Para que esta mezcla de entidades llegue a buen fin, el artista necesita pasar por el proceso de meditación al que se ha hecho alusión en la **primera parte** de esta tesis. Una vez que a través de la espontaneidad y del vacío mental, ha conseguido llenarse de la esencia de las cosas y participar gozosamente de la universalidad de la existencia, procede a verter sobre el papel su inspirada versión de la naturaleza, tal y como explicara muchos siglos atrás el famoso Guo Xi: "Cuando estoy receptivo y soy uno con lo que me rodea y he logrado la perfecta coordinación de mente y mano, entonces comienzo a pintar libre y expertamente, según requieren las normas propias del arte."[1252]

Hay que recordar que el objetivo del artista taoísta que convive con la naturaleza no es otro que el de conseguir esa impresión empática de la esencia primigenia de lo que observa; según las premisas taoístas, el artista llega a identificarse con el objeto observado, y ésta es una posición similar a la que el romántico persigue:

[1251] CHIANG Yee, *The Chinese Eye…* op. cit. p. 105: "Hay una tercera actitud posible hacia las cosas vivas, y es quizás el proceso mental más importante en el Arte: es aquél movimiento de las simpatías donde el espectador pierde su propia identidad y se convierte en uno con lo 'observado' y finalmente con el Gran Espíritu del Universo, que forma todo lo que tiene vida. Nuestros poetas pueden hablar de la Naturaleza; nuestros artistas actúan con ella."
[1252] RACIONERO Luis, op. cit. p. 76.

> To the Romantic philosopher the observer and the observed, subject and object, «I» and nature, were ultimately one and the same. [...] Perception as intellectual contemplation of nature is a reciprocal illumination and inspiration: man sees nature because he is itself nature- and because nature mirrors his perception of it. […] Complementary aspects of the Romantic experience of the world, they bespeak a surrender to objects and a simultaneous autonomy of the soul. They signal nature's twofold triumph: its individuality and its universality. The foundation of all Romantic speculation is this, that the «I» liberated from all traditional bonds will ultimately discover its autonomy in a new and complete unity with the numinous.[1253]

Es difícil encontrar precedentes en occidente, antes del movimiento romántico, sobre la importancia de unirse con el todo a través de la pintura de paisaje. El único artista sobre el que hemos encontrado una referencia estimable, es Patinir, sobre el que Pons y Barret comentan: "C'est une émotion grave & profonde que Patinir éprouve devant la nature, & même s'il la recompose en des paysages imaginaires, même si son art reste lié aux symboles & aux traditions de son temps, c'est la première fois qu'une communion aussi profonde apparaît dans la peinture."[1254]

[1253] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 24: "Para el filósofo romántico, el observador y lo observado, sujeto y objeto, «Yo» y naturaleza, eran finalmente uno y lo mismo. [...] La percepción como contemplación intelectual de la naturaleza es iluminación e inspiración recíproca: el hombre comprende a la naturaleza porque él es en sí naturaleza, y porque la naturaleza refleja su percepción de ello. [...] Los aspectos complementarios de la experiencia romántica del mundo, demuestran una entrega a los objetos y una autonomía simultánea del alma. Ellos señalan el doble triunfo de la naturaleza: su individualidad, y su universalidad. La base de toda especulación romántica es ésta, que el «Yo» liberado de todas las barreras tradicionales finalmente descubrirá su autonomía en una unidad nueva y completa con lo numinoso."

[1254] PONS Maurice y BARRET d'André, op. cit. p. 60: "Lo que Patinir experimenta ante la naturaleza, es una emoción grave y profunda, e igualmente si la recompone en los paisajes imaginarios, o si su arte queda ligado a los símbolos y a las tradiciones de su tiempo, es la primera vez que una comunión tan profunda aparecía en la pintura." Y en la p. 112 añaden: "Derrière le sujet religieux qu'imposait la tradition, les contemporains de Patinir ne cherchaient pas que des amusements, des distractions. Princes et riches marchands goûtaient des joies plus raffinées: un paysage devait être d'abord une figuration du monde & faire naître des émotions vives & nobles. Patinir a dû être très conscient de ce rôle émotionnel du tableau; son œuvre est marquée par la volonté d'exprimer, de communiquer des sentiments. " ("Detrás del sujeto religioso que imponía la tradición, los contemporáneos de Patinir buscaban algo más que los divertimentos, las distracciones. Príncipes y ricos mercaderes gustaban de juegos más refinados: un paisaje debía ser, en primer lugar, una figuración del mundo, y debía hacer nacer las emociones vivas y nobles. Patinir ha debido ser muy consciente de este papel emocional de la pintura; su obra estaba marcada por la voluntad de expresarse, de comunicar sentimientos.")

La nueva visión que el romántico tiene de la naturaleza le aproxima al arte taoísta. La dimensión que adquiere lo universal, y las relaciones entre realidades microcósmicas y macroscópicas es igualmente común a ambas culturas en estos momentos, como se puede apreciar en las palabras de Friedrich Schleiermacher, citadas por Schmied: "«The whole of religion is also present in nature, but in the infinite character of its totality, of the one and all.» Such a concept of nature opened up unlimited possibilities for the artist. The new mental faculty that Ruskin claimed humanity had acquired with landscape was for the Romantics not only a perception of the divine in all of the visible world but also a full and candid knowledge of the self."[1255] Y también sirva de ejemplo esta frase de Carus: "[...] la entrega inmediata de la Naturaleza al Sumo Absoluto que es su fuente ha de llamarse religión (o hermanamiento, o unión)."[1256]

Sentir el *qi* es paralelamente un viaje hacia la mancomunidad de todos los seres, que ya en 1753 describiera de forma similar en Europa Friedrich Karl Casimir von Creuz: "In the moment when we become a part of the world totality we are like a drop that falls into the world sea and becomes a part of it. We turn about like a speck of dust in the whirl of infinities."[1257] Algo similar dejan traslucir las palabras de Palabras de Novalis: "Por eso, nadie comprenderá la Naturaleza si no tiene un órgano para ella, un instrumento productor y diferenciador de naturaleza; que no reconozca y distinga por sí misma a la Naturaleza en todas las cosas; y que no sea capaz, con un innato placer por engendrar, de mezclarse con

[1255] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 22: "«La totalidad de la religión también está presente en la naturaleza, mas en el carácter infinito de su totalidad, del uno y del todo.» Tal concepto de la naturaleza abría posibilidades ilimitadas al artista. La nueva facultad mental que Ruskin decía que la humanidad había adquirido con el paisaje, era para los románticos no sólo una percepción de lo divino en todo el mundo visible, sino también un conocimiento completo y cándido de sí mismos."
[1256] CARUS Carl Gustav, op. cit. págs. 86 y 87.
[1257] Citado por SCHMIED Wieland, op. cit. p. 63: "En el momento en el que nos convertimos en parte de la totalidad del mundo, somos como una gota cayendo en el océano del mundo y volviéndonos parte de él. Nos damos la vuelta como una mota de polvo en el torbellino de las infinidades."

todos los seres vivos en una íntima y plural comunidad con todos los cuerpos, y, por medio del sentimiento, de sentir lo que ellos sienten."[1258]

La unión sacrosanta con el todo se manifiesta en muchos otros artistas del periodo romántico, por ejemplo es una sentencia del norteamericano Ralph Waldo Emerson de 1836, citada por Honour: "Cuando estoy al raso –bañada la cabeza por el aire alegre, y alzada hacia el espacio infinito- mi mezquino egoísmo se desvanece. Me convierto en un globo ocular transparente; no soy nada; lo veo todo; las corrientes del Ser Universal circulan a mi través; soy una parte y una parcela de Dios."[1259] También aperciamos esta idea de unión con e, l todo en las palabras de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling citadas por Hernández-Pacheco (los corchetes son originales de Hernández-Pacheco): "Vuelta a la divinidad, al fuente original de toda existencia; unión con el Absoluto, anulación de sí mismo [...]: aquí está el principio de todo entusiasmo místico [*Schwärmerei*]"[1260]

Está claro que lo que para los taoístas supone la universalidad del espíritu, la presencia del *qi* en todo lo que nos rodea y la sensación de que somos parte de un algo superior, es paralelamente identificado en algunos románticos, con la presencia de Dios. La percepción de la presencia divina y de su obra en la naturaleza es el vínculo universalista al que se siente adherido el artista. A veces, la idea de una presencia ultra terrenal, o de un poder sobrehumano, aflora en imágenes de paisajes terribles.

[1258] Citadas por HERNÁNDEZ-PACHECO Javier, op. cit. p. 250: El auténtico nombre de Novalis era Friedrich von Hardenberg.
[1259] HONOUR Hugh, op. cit. p. 119.
[1260] HERNÁNDEZ-PACHECO Javier, op. cit. p. 205.

Entre las muchas definiciones que se han dado del Romanticismo, Tatarkiewicz da una de especial interés, que se relaciona con este sentimiento de totalidad del que hablamos, y de captar la esencia de las cosas desde su más auténtica raíz:

> El Romanticismo es el intento de profundizar en los fenómenos, de trascender la superficie de las cosas, de llegar hasta las *profundidades de la existencia*. O es el intento, haciendo un esfuerzo poético, de penetrar el alma del mundo. O penetrar las cosas ocultas, secretas. El Romanticismo así construido tuvo dos consecuencias: en primer lugar, hizo que la poesía asumiera una función de la filosofía; segundo, hizo que la poesía recurriera a medios inusuales, porque frente a tales tareas los sentidos fracasan igual que la razón; por tanto, es necesario depender de los estados de éxtasis, de inspiración.[1261]

Las últimas palabras de la cita anterior nos recuerdan inmediatamente a la situación en la que el artista taoísta pintaba: en unión con el todo; el arte taoísta es una experiencia de éxtasis, y se produce tras la aprehensión del *qi*, y el posterior vertido de sensaciones en la pintura en un estado cercano al arrebato romántico, al rapto espiritual. Pero veamos algo más sobre la capacidad del romántico de perderse en el todo, y algunos matices de lo que se conoce como *sobrenaturalismo natural*:

> Así, el cuerpo se convierte en mente de la misma manera que el poeta convierte al objeto que contempla en sujeto (en sí mismo) mediante un proceso que recuerda a la transformación sublime que convertía una cosa en otra mejor; es decir, en este caso, los elementos materiales se van destilando por efecto de la imaginación hasta quedar convertidos en experiencias o visiones mentales interiores. Este proceso, que fue mayoritariamente perseguido por los poetas románticos, caracterizaría lo que se ha llamado el *sobrenaturalismo natural* si por ello entendemos la acción que sufre el poeta en su interior al objetivizarse exteriormente en el mundo y autolimitarse en un objeto para, de esta forma, poder autocontemplarse y mostrar a los otros su mente, que, al ser universal y cósmica (el Uno), puede ser por todos compartida e

[1261] TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. p. 226.

> identificada. En palabras de Byron «No vivo en mí, sino que me convierto en porción de lo que me rodea... Me sustraigo de todo lo que pueda ser o haya podido ser para mezclarme con el Universo». La misma trasposición de sujeto en objeto hallamos en Shelley, para quien «los que están sometidos al estado de *reverie*, sienten como si su naturaleza se disolviera en el universo circundante o como si el universo circundante fuera absorbido en el propio ser. Ellos tienen conciencia de esa indistinción». Una indistinción a la que los alemanes «panteístas» habían llegado previamente y que vimos constituida en piedra angular de la teoría artística de Coleridge.[1262]

Hemos citado en numerosas ocasiones a Carus; él estaba en la línea alemana de la *Naturphilosophie*, la doctrina romántica que según Salas indica que " [...] l'homme en contemplant l'écrasante puissance du paysage naturel accomplit non seulement un repérage esthétique, mais aussi une quête de caractère mystique. De telle sorte que, en prenant conscience de ses limites et de sa petitesse, le peintre éprouve un sentiment proche du panthéisme: toute chose est Dieu, et ce dernier se trouve sous forme de reflet dans la complexité du paysage. Par conséquent, sa seule voie de salut pictural et spirituel sera celle d'une « perte » de son individualité dans l'infini naturel. "[1263] Las concomitancias con el sentimiento oriental de algo superior, de una experiencia mística a través del paisaje, son increíblemente similares, y véase este párrafo escrito por Carus:

> Pero cuando el alma ya esté impregnada del sentido de todas esas formas diferentes [tras convivir en la naturaleza], cuando ya despunte en ella el luminoso atisbo de la secreta vida divina de la Naturaleza, y la mano se haya formado tan firmemente en el don de la representación como el ojo en el de la visión aguda y nítida, cuando por fin el alma del artista sea de parte a parte un puro recipiente gozoso y sagrado para acoger la luz de lo alto, entonces

[1262] RAQUEJO Tonia: "El romanticismo...", op. cit. p. 258.

[1263] SALA Charles, op. cit. p.86 : "El hombre, al contemplar el abrumador poder del paisaje natural, realiza no solamente un descubrimiento estético, sino también una búsqueda de carácter místico. De tal suerte que, con sobrecogedora conciencia de sus límites y de su pequeñez, el pintor experimenta un sentimiento cercano al panteísmo: toda cosa es Dios, y este último es como si se reflejara en la complejidad del paisaje. Por ende, la única vía de salvación pictórica y espiritual, será aquella de la «pérdida» de su individualidad en el infinito natural."

> deberán surgir imágenes de la vida de la Tierra de una especie nueva, superior, que elevarán al mismo espectador a un grado más alto de contemplación de la Naturaleza, y a las que en ese sentido no se podría llamar sino místicas, órficas [...][1264]

Y Salas dice, sobre *Friedrich* y Runge: « À l'époque, ce qui rapproche les deux artistes [a C. D. Friedrich, y a P. O. Runge] est la grande unité de leur *Weltgefühl*, le sentiment cosmique de l'unité de la Création, que tous les deux élaborent dans la première décade du XIXe siècle. »[1265]

Otra gran figura se pronuncia a favor de la unión con el todo: Novalis, que ha dejado constancia de ello exponiendo una experiencia personal muy íntima, y clarísimamente semejante a la vivida por el artista oriental: "Estamos en relación con todas las partes que componen el universo, y asimismo con futuro y pasado."[1266] Siguiendo esta línea comparativa, quisiéramos retomar unas palabras del famoso tratadista del paisajismo romántico Philipp Otto Runge, quien definió el sentimiento estético como *sentimiento de nuestra cohesión con el universo todo*[1267]. Las palabras son citadas por Honour:

> Cuando el cielo que tengo por encima hierve de innumerables estrellas, el viento sopla por la inmensidad del espacio, la ola rompe en la noche inmensa; cuando por encima del bosque aparece la luz rojiza de la mañana y el sol comienza a iluminar el mundo, la bruma se levanta en el valle y yo me arrojo en la hierba reluciente de rocío, cada hoja y cada tallo están pletóricos de vida, la tierra se despierta y se remueve debajo de mí, y todo se aúna en un gran coro; entonces mi alma se regocija y se eleva en el espacio inconmensurable que me rodea, no existe lo alto ni lo bajo, ni el tiempo, ni el comienzo ni el fin, escucho y noto el aliento vital de Dios, que soporta y mantiene el

[1264] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 152.
[1265] SALA Charles, op. cit. p. 83 : "En la época, aquéllo que acerca a los dos artistas [a C. D. Friedrich, y a P. O. Runge] es la gran unidad de su *Weltgefühl*, el sentimiento cósmico de unidad de la Creación, que los dos elaboraron en la primera década del siglo XIX."
[1266] ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 51.
[1267] Citado por ARNALDO Javier en: "El movimiento...", op. cit. p. 203.

> mundo, en el que todo vive y actúa: este es nuestro sentimiento más elevado: ¡Dios!.[1268]

Recordemos que la captación del *qi* está directamente conectada con la idea de que esta energía es parte del *Tao*, del todo universal que es conformado por innumerables seres, y cuyo curso debemos de aceptar sin tratar de forzar los cambios, pues ésto sería ir en contra del *Tao* y de la vía de la naturaleza, que posee sus propios caminos. En un tono similar, Carus relata lo siguiente:

> La mudanza de los días y las estaciones, el cortejo de las nubes y el fasto de colores de los cielos, el flujo y el reflujo de la mar, la lenta pero imparable transformación de la superficie terrestre, la erosión de las desnudas cimas de los montes cuyos granos producen al disolverse tierra fértil, el brotar de las fuentes que siguen los trazos de las montañas y acaban por confluir en arroyos y corrientes, todo sigue leyes eternas y calladas a cuyo imperio también nosotros estamos sometidos, cierto, que nos arrastran consigo pese a toda resistencia y que sin duda, al forzarnos con un secreto poder a dirigir la mirada a una esfera enorme, gigantesca, de sucesos naturales, nos apartan de nosotros mismos haciéndonos sentir nuestra pequeñez y debilidad, pero cuya contemplación, no obstante, dulcifica al mismo tiempo las tormentas interiores y ha de surtir por fuerza un efecto apaciguador. Sube a la cumbre de la montaña, mira las largas hileras de las colinas, contempla el discurrir de los ríos y toda la magnificencia que se abre a tu mirada, ¿y qué sentimiento se apodera de ti? Es un tranquilo recogimiento, te pierdes a ti mismo en espacios ilimitados y todo tu ser se aclara y se purifica apaciblemente, tu yo se esfuma, *tú no eres nada, Dios es todo*.[1269]

Y otro autor de reconocida proyección que expresa ideas cercanas a lo que se entiende por universal en el taoísmo, es Hölderlin: “Todo mi ser permanece en silencio para poder escuchar las tiernas olas del aire que juegan alrededor de mi cuerpo. Perdido en el inmenso azul, a menudo elevo los ojos hacia el éter y los inclino sobre el sagrado mar: y

[1268] HONOUR Hugh, op. cit. p. 75.
[1269] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 70 y 71.

entonces me parece que un espíritu fraterno me abre sus brazos y que el sufrimiento de la soledad se disuelve en la vida divina."[1270] El sentimiento de unidad con el todo de Hölderlin, es expuesto por Jarque mediante una buena aproximación, donde entendemos que para el poeta esta unión es deseable, pero se ha perdido en la medida en que se perdió el paraíso y subsiste en la belleza, y éste sí que es un punto de divergencia entre otros contemporáneos románticos en lo tocante a la vivencia del todo. La cita, aún siendo algo extensa, vale la pena copiarse completa por su clarividencia:

> Hölderlin parece hablar de un tránsito necesario desde un orden *natural*, inmediato, carente de contradicciones, a un orden producto de la *libertad* y resultado, por tanto, de la superación de todas las escisiones derivadas del abandono del origen. «La beata unidad, el ser, en el único sentido de la palabra, está para nosotros perdido y hemos debido perderlo si es que aspirábamos a ganarlo. Hemos sido arrancados del pacífico *hen kai pan* [Lessing: "uno y todo"] del mundo para reconstituirlo en nosotros mismos. Nos hemos desintegrado de la naturaleza, y aquello que una vez, como es de creer, era Uno, ahora se contrapone y alterna dominio y servidumbre en ambos lados.» Así, la meta sería «reconquistar la paz», «unirnos con la naturaleza en un todo infinito». Sólo que «ni nuestro saber ni nuestro obrar han de alcanzar aquel período de la existencia en el que cesa todo antagonismo, en el que todo es uno. (...) pero nosotros no tendríamos atisbo alguno de esa paz infinita (...), no intentaríamos en absoluto unificar con nosotros la naturaleza, no pensaríamos ni actuaríamos, no habría nada (para nosotros), nosotros mismos no seríamos nada (para nosotros), si aquella infinita unificación (...) no existiera. Pero existe: como belleza.» la mera existencia de la belleza en este mundo sería, pues, no sólo la garantía del advenimiento del «nuevo reino» de la reconciliación universal, sino la condición de posibilidad del sujeto como tal, y, por así decir, el marchamo del ser «en el único sentido de la palabra».[1271]

El poeta Wordsworth, está alineado con esta posición: "[...] Wordsworth trasciende el mecanismo empírico al entender que estas pasiones no son sólo producto de la mente que

[1270] Citado por Mari en: MARI Antoni, *Euforión: espíritu y naturaleza del genio*, colección Metrópolis, editorial Tecnos S.A., Madrid, 1989, p.170.
[1271] JARQUE Vicente: "Johann Wolfgang Goethe, G.W.F. Hegel, Friedich Schiller, Friedrich Hölderlin", en: BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de las...* op. cit. p. 241.

reacciona ante un estímulo, sino expresión de la «Mente Individual» que es la «Mente del Hombre» genérica y que pretende una reabsorción en el Todo (su origen) que acabe con la fragmentación entre el hombre y los otros hombres, entre el hombre y la naturaleza e, incluso, entre los «distintos seres» (el racional, el contemplativo, el intuitivo, etc.), que encierra el propio ser en su interior."[1272]

Continuando con esta temática, citamos las palabras de Werner Sumowski al hablar del significado de la figuras humanas en la obra de Friedrich: "Thus the reserved figure alone with the landscape as projection of the absolute within represents a state in which the unity of nature and spirit in God is attained. Such an occurrence is frequently documented as a primal experience in literature of the time, in Tieck, for example, in Runge, in Theodor Schwarz, who feels himself becoming immaterial when gazing at the sea, or in Wilhelm von Kügelgen, who at one point describes his oneness with a nature become transparent."[1273] Pero no es Kügelgen el único que se siente unir con el todo, Byron dijo: "Are not the mountains, waves, and skies, a part/ Of me and of my soul, as I of them?"[1274]

Friedrich es sin género de dudas mi autor favorito a comparar. Sumado a todo lo que se ha dicho de él en las numerosas páginas antecedentes, tenemos esta observación de Briganti que, una vez más, nos conduce a las evidentes similitudes entre la obra y la actitud el pomerano, y aspectos determinantes del paisajismo chino:

[1272] RAQUEJO Tonia: "El romanticismo...", op. cit. p. 246.

[1273] Citado por SCHMIED Wieland, op. cit. págs. 24 y 25: "Así, la figura reservada, sola, con el paisaje como proyección del interior absoluto, representa un estado en el que la unidad de la naturaleza y del espíritu de Dios es conseguido. Semejante ocurrencia está frecuentemente documentada como una experiencia primordial en la literatura de la época, en Tieck por ejemplo, en Runge, en Theodor Schwarz, quien sentía que se volvía inmaterial cuando contemplaba el mar, o en Wilhelm von Kügelgen, quien en un momento describe su unidad con una naturaleza que se vuelve transparente."

[1274] Citado por Hawes en HAWES Louis, op. cit. p. 1: "¿No son las montañas, olas, y cielos, una parte/ de mí y de mi alma, como yo de ellos?"

> His vision of isolation as the inescapable destiny of man stemmed not from an *a priori* judgment or thought but were the fatal contents of his predilection for the functions of sensation and intuition. Although inspired by nature –he was almost exclusively a painter of landscapes-, his solitary and soliloquizing painting has one thing in common with the work of Blake, Runge and Flaxman: the break with the illusionistic, picturesque elements of baroque origin in the quest for a simple, essential, linear style, symbolic and ideal. […] His religious sense becomes a deep, silent communion with nature, a patient, monastic exercise of attentive observation and impartial transcription of the mystery hidden in the very appearance of things. His innermost emotions, deep and elusive, are projected onto nature.[1275]

Si bien el taoísmo filosófico carece de dioses en las pinturas de paisaje, no están exentas de numerosos motivos simbólicos que hacen alusión a las virtudes del taoísta y a la comunión con el todo (como se ve en el capítulo dedicado a simbología), experiencia de iluminación propia del hombre espiritualmente superior. En la misma tónica, Friedrich transmite un aura de conexión religiosa y espiritual a su trabajo, de fusión con Dios. Su obra *La cruz de las montañas,* o *Altar de Tetschen*[1276] (fig.66) marca un antes y un después en la

[1275] BRIGANTI Giuliano, op. cit. págs. 9 y 10: "Su visión de aislamiento como el destino inevitable del hombre, no era consecuencia de un juicio o pensamiento *a priori*, sino que era el contenido fatal de su predilección por las funciones de sensación e intuición. Aun cuando se inspiraba en la naturaleza –casi siempre fue en exclusiva un pintor de paisajes-, su pintura solitaria y de soliloquio tenía algo en común con el trabajo de Blake, Runge y Flaxman: la ruptura con los elementos ilusionistas, pintorescos, de origen barroco, en la búsqueda por un estilo simple, esencial, lineal, simbólico e ideal. [...] Su sentido religioso se convierte en una profunda y silente comunión con la naturaleza, en un paciente y monástico ejercicio de observación atenta y de trascripción imparcial del misterio oculto en la simple apariencia de las cosas." Hay que matizar que para Lépront, la pintura de Friedrich es al parecer una búsqueda de la naturaleza ideal que existía en el paraíso original; no estoy muy segura de estar de acuerdo con esta idea. Así lo explica la autora: LÉPRONT Catherine, op. cit. p. 66 : « Et c'est aussi pourquoi sans doute certains paysages frediciens sont empreints d'une telle nostalgie : ce ne serait pas la nostalgie de l'unité Dieu-Nature-Homme, telle que la postulait Novalis, telle que Caspar David Friedrich, bien que son pari pictural l'infirme, l'affirme dans ses écrits : il s'agirait de la nostalgie originelle du paradis perdu. » ("Y es por ésto también que sin duda ciertos paisajes friedrichianos están impregnados de una cierta nostalgia: no será mas que la nostalgia de la unidad Dios-Naturaleza-Hombre, tal y como la postulaba Novalis, tal como Caspar David Friedrich, aun cuando su apuesta pictórica lo invalida, lo afirma en sus escritos: se trataría de la nostalgia original del paraíso perdido.")

[1276] Fue concebida en principio para el rey protestante de Suecia, no como pintura de altar sino como paisaje, simbolizando en sus rayos el emblema real del sol. Es una réplica de 1808 del original de 1807.

crítica y consideración hacia la obra de este artista, en la que trabajara laboriosamente por muchos meses.

Siguiendo las peculiares ideas que le caracterizaban, Friedrich decidió mostrar el cuadro dotándolo de cierto efectismo místico al iluminar brevemente la estancia y ubicándolo sobre un fondo negro, consiguiendo que se lo considerara más como una obra para un altar, que como un cuadro de paisaje, a pesar de las opiniones encontradas de Ramdhor[1277]. Y este es un punto muy adecuado a nuestros intereses porque entronca con la cualidad casi prodigiosa de los paisajes taoístas.

Sobre este trabajo de Friedrich comenta Honour: "La cruz de las montañas de Caspar David Friedrich podría confundirse a primera vista con un ejercicio en la tradición de las perspectivas sublimes del siglo XVIII, la representación de un crucifijo de los que suelen erigirse en los países católicos como monumento conmemorativo o como lugar de peregrinación. Pero aunque la suave hierba de la cima del monte, los oscuros abetos y las nubes iluminadas por el resplandor del ocaso estén representados con meticulosa fidelidad a la naturaleza, transmite una sensación de quietud ensimismada, una tranquilidad sobrenatural casi alucinante."[1278]

La comunión con el todo puede hacerse no sólo mediante la captación y posterior representación de un gran espacio natural, sino a través de uno de sus más simples elementos. La idea de simbolizar en una pequeña brizna de hierba, en una hoja de loto, el todo universal y la energía vital que lo invade, se aprecia en las obras chinas dedicadas al

[1277] Volver a ver la querella Ramdhor en la página 322 de esta tesis, dentro del capítulo **1.2.2.3. Características de la pintura romántica de paisaje.**

[1278] HONOUR Hugh, op. cit. p. 29. Para la explicación de los símbolos empleados por el autor en esta obra, con sus propias palabras, ver ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. págs. 167 a 168.

género de bambúes, o a representaciones muy personales y expresivas de flores, animales, y otros motivos.

Esta manera de reproducir el macrocosmos dentro del microcosmos de un elemento unitario, también le es afín al Romanticismo europeo. Carl Grass decía en su obra *Algunas observaciones sobre pintura de paisaje* (1809): "La pintura de paisaje no abarca menos de todo aquello que se ofrece a nuestra vista, y gracias a ella, por así decirlo, contemplamos en el real un mundo nuevo. En el más pequeño de los motivos naturales que puede llegar a absorber su atención tampoco se olvida del conjunto de los tesoros de la naturaleza, y permanece con el mismo amor en los más pequeños objetos, sobre los que rompen los rayos de sol."[1279]

Leonardo es otro artista que refleja en sus trabajos la importancia del microcosmos en el macrocosmos, de seleccionar todos los motivos pictóricos naturales con la misma intensidad sin importar la jerarquía de éstos, su grandeza, o su poder. Todo aquello que conforma la realidad natural es susceptible de ser reproducido, estudiado, admirado: "His range of activities and his insatiable thirst for knowledge seems never to have come in conflict with that awe-inspiring power of concentration that made him study one plant, one muscle, one sleeve or indeed one geometrical problem as if nothing else would ever concern him."[1280]

Esta capacidad de concentración, y la habilidad por dedicar semejante atención a una minúscula parte del todo universal, o de la magia de la naturaleza, está próxima en intención

[1279] Citado por Arnaldo en CARUS Carl Gustav, op. cit. págs. 31 y 32.
[1280] *Leonardo Da Vinci... op. cit. p.* 3: "Su rango de actividades y su insaciable sed de conocimiento parece no haber estado nunca en conflicto con ese poder impresionante de concentración que le hizo estudiar una planta, un músculo, una manga o incluso un problema geométrico como si nada más le hubiera concernido jamás."

al hábito taoísta de dedicar largas horas de contemplación a los futuros temas pictóricos que vibran en la naturaleza.

Sirvan de muestra de este breve apartado estas obras: Thomas Cole *La cruz en la soledad* (fig.152) , y de Fan Kuan at. A*ntiguo templo en montañas nevadas* (fig.153)

PINTAR LA ESENCIA, NO LAS APARIENCIAS

Y llegados a este punto pasamos a repasar una de las ideas más fascinantes del arte chino, concernientes a la captación del *qi*, y a la unión con el todo. Si lo que prima en esta clase de arte es la visión espiritualizada de la naturaleza y la aprehensión de unos principios inmateriales sobre un formato material, para así lograr un vínculo emocional entre obra y espectador, era lógico llegar a la conclusión de que la representación estrictamente fiel de la apariencia observada no era fundamental.

De esta manera, el artista oriental desdeña la copia calcográfica del modelo, porque prefiere que éste pase por el tamiz de la emotividad humana; esta idea se hace manifiesta en China desde muy pronto, y de ahí el rechazo a nuestras académicas leyes de perspectiva, al empleo del claroscuro para modelar sombras, o al facsímil de los panoramas vistos: “Though the object we represent may not resemble the real thing, we dare not deny it life if it has the deeper life flowing from the artist’s mind down to the brush’s tip and mingling with the ink as if it were his own life-blood.”[1281] O según esta otra expresión del mismo autor:

[1281] CHIANG Yee, *The Chinese Eye…* op. cit., p. 105: “Aunque el objeto que representamos puede no parecerse a la cosa real, no nos atrevemos ni a rechazar su vida, si posee la vida más profunda que fluye de la mente del artista hacia la punta del pincel y que se mezcla con la tinta como si fuera su propia sangre.”

"In Chinese paintings you may be troubled, not only by illogical colours and forms, but also by unnatural disposition of objects; in this case the artist has looked at his subject with a poet's eye."[1282]

Además, existe otro dato que completa las razones por las que el oriental prefiere centrarse en lo esencial: su sagaz perspicacia desestima la copia mimética de la apariencia no sólo por motivos espirituales, sino porque pronto es consciente de la imposibilidad de reproducir sobre un medio plano aquello que goza de volumen en la vida real.

Para exponer en detalle hasta qué punto es éste un pensamiento capital en el arte chino, veamos qué tienen que decir al respecto algunas de sus figuras culminantes: dijo Guo Xi, en el siglo XI que *si el artista pintara estas montañas tal como son, el resultado no sería distinto de un mapa*.[1283] Mi Yuren (1075-1151, hijo de Mi Fu) decía que la pintura era *delineaciones de la mente* (ver su obra *Montañas nubosas*, fig.154), y en su misma época Guo Rexu afirmaba que la pintura eran *impresiones de la mente*. Otra frase del gran pintor chino relacionada con la importancia de centrarse en la esencia de las cosas, es la siguiente: "Al pintar una escena, dejando de lado su tamaño y amplitud, un artista debe concentrar su espíritu en la naturaleza esencial de su trabajo. Si no consigue llegar a lo esencial, no logrará presentar el alma de su tema. La disciplina debe dar dignidad a su pintura. [...] Por lo tanto, cuando un artista se dedica perezosamente a su trabajo y no logra dibujar desde lo más profundo de su alma, su pintura es débil y blanda y carece de decisión. Su falta es la de no concentrarse en lo esencial."[1284]

[1282] CHIANG Yee, *The Chinese Eye*… op. cit., p. 103: "En las pinturas chinas puede ser que te perturben no sólo los colores y las formas ilógicas, sino también la disposición no natural de los objetos; en este caso el artista ha mirado a su sujeto con el ojo del poeta."
[1283] RACIONERO Luis, op. cit. p. 71.
[1284] Ibíd. p. 64.

Y citemos a Su Dongpo, quien comenta: “Discutir sobre la pintura basándose en la mimesis de la Naturaleza es infantil”[1285] o en otra versión: “Juzgar una pintura por su verosimilitud/ denota el nivel mental de un niño./ Si un poema se escribe/ como debe ser escrito,/ puedo asegurarte que ese no es un poeta.”[1286]

La *verosimilitud*, como criterio artístico, alcanzó sus cotas más bajas en la dinastía Yuan, adquiriendo el término de *xing su* (“forma-parecida”), y como toda teoría o postura llevada al extremo, este rechazo por lo verosímil terminó por volverse demasiado exagerado, siendo desacreditado el autor de obras de tal estilo, casi de inmediato: “The insistence on seeing a painting as a structure of distinct marks made by a moving hand, and in reading this structure as a direct expression of the artist’s inner self, [sic] the artist having in effect inscribed himself onto the picture surface, deflects attention from properly pictorial values, which (as outlined in the opening chapter) come to be regarded as philistine concerns.”[1287]

Esta marcada despreocupación por el verismo, se ve reflejada desde el principio en las opiniones de grandes maestros de la pintura y de la literatura china. La convicción de que la pintura de paisaje debe ir más allá de las meras apariencias es una de las características más llamativas de la pintura de paisaje taoísta, y son numerosos los testimonios a este respecto. Volvamos a citar a Su Dongpo, quien dijo: “«Mis bambúes no tienen secciones. ¿Pues qué hay de extraño en eso? Son bambúes nacidos en mi corazón, y no los que mis

[1285] KITAURA Yasunari, op. cit. p. 250.
[1286] RACIONERO Luis, op. cit. p. 171. También tenemos la versión de Lin, de estas frases de Su Shi, en: LIN Yutang, op. cit. p. 126: “Juzgar un cuadro por su verosimilitud/ revela el nivel mental de un niño./ Si un poema debe escribirse/ tal como un poema debe escribirse,/ de seguro él no es un poeta.”
[1287] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 114: “La insistencia en ver una pintura como una estructura de distintas marcas hechas por una mano en movimiento, y en leer esta estructura como una expresión directa del yo interior del artista, [hace que] el artista, efectivamente, habiéndose incluido a sí mismo sobre la superficie de la pintura, desvíe la atención de los valores propiamente pictóricos, que (como fue apuntado en el primer capítulo) vienen a considerarse como valores filisteos.”

ojos se han contentado con percibir desde afuera».”[1288] Gernet también nos advierte sobre la convicción de los grandes artistas orientales en este principio de no copiar:

> De la misma manera en que no son los hechos en sí mismos los que hacen la historia, sino el dinamismo natural que le es inmanente y que la intuición del historiador debe penetrar, el verdadero objeto de la pintura no reside en la reproducción material de lo visible, sino en la aprehensión de las metamorfosis del ser. El capítulo 17 del *Mengqi bitan*, consagrado a la pintura y a la caligrafía, contiene un célebre párrafo en que Shen Gua llega a proclamar la independencia de la creación pictórica respecto a las exigencias vulgares del parecido. El valor de la obra de arte le viene en efecto de la intuición que va más allá de las cosas y finalmente de lo que la obra trasluce del espíritu, la cultura y la calidad humana de su autor.[1289]

Zhang Yenyuan (847 d.C.), dejó dicho que: “Lo que más se debe evitar al pintar objetos es esta preocupación de realismo en la superficie y el color; la obra queda elaborada, pero pierde espontaneidad. Lo que interesa no es obtener dibujos incompletos, sino completos; si ya es completo, ¿por qué completarlo? Porque [en realidad] no está incompleto. Si uno no sabe que ya está completo, en realidad es que no entiende (*liao*).”[1290]

El deseo del taoísta por recoger la esencia de las cosas lo lleva a menospreciar los meros duplicados pictóricos del modelo. Al artista no le interesa la reproducción exacta de éste, sino su *resonancia*, su eco, "El chino nunca copiará; evocará la masa, el perfil, un detalle, sin preocuparse de la perspectiva, del parecido, de la simetría, de la geometría. La costumbre de dibujar un concepto, de *pintar una idea*, ha estrechado mucho la relación entre la caligrafía y la pintura. [...] El parecido importa poco en el arte chino y menos aún en la

[1288] SU Dongpo, op. cit. p.15.
[1289] GERNET Jacques, op. cit. p. 302.
[1290] RACIONERO Luis, op. cit. p. 170.

copia de la naturaleza; es un arte todo de sugestión, evocación, generalización, simbolismo. "[1291]

Por ello, a los orientales les fue ajeno durante mucho tiempo el significado y el valor de la pintura realista occidental: "El realismo europeo significa para los chinos crear una imagen *finita* de la realidad, que es *infinita*. La Naturaleza nunca debe acomodarse a la perfección humana, que está condenada a ser limitada. El no-hacer taoísta es ser reverente ante esa condición humana. En este sentido, trazar una línea tiene un significado completamente diferente para un chino y un europeo: para aquel no se trata de delimitar el contorno de las cosas, sino de evocarlas, a pesar de que la palabra china *hua*, «dibujar», significa precisamente delimitar."[1292]

Es curioso recordar ahora que uno de los primeros autores que habilita espacios sin terminar en su obra, y que de hecho fue famoso por dejar a medio terminar muchas de ellas, es Leonardo. Boorstin tiene algo que añadir en este sentido que tiene cierta relación con el tema que estamos tratando, con la sugerencia:

> Esa cualidad «inacabada» de la obra de Leonardo[1293] es un aspecto esencial de su personalidad de artista, que se autodenominaba discípulo de la experiencia. Mientras que la

[1291] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 61.
[1292] KITAURA Yasunari, op. cit. págs. 151 y 152.
[1293] Se refiere al empleo de la técnica del *sfumato*, o esfumado, característica de Leonardo que consiste en pasar de un área de color a otra, o de una sombra a una luz y viceversa con tal suavidad de degradación que no se aprecia a simple, vista el proceso de degradación. La sutileza con que esta técnica dota a la obra, acabada o inacabada, creó escuela durante la vida y tras la huella de Leonardo. En palabras de Boorstin, en su obra BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 373: "La *Mona Lisa*, *La última cena* y otras pinturas «inacabadas» compensan con su calidad la falta de cantidad. Durante sus años de juventud en Florencia, Leonardo pintó el *San Jerónimo* y la *Adoración de los Magos*, esta última composición de gran tamaño. Ambas quedaron sin terminar, cuando a los treinta años se trasladó a Milán. Allí realizó la maravillosa *Virgen de las rocas*, notable por el *sfumato*, la misteriosa neblina que se convirtió en el rasgo característico de la pintura de Leonardo. Los escritos científicos de Leonardo quedaron eclipsados por el *sfumato* que domina su pintura. Pues la ciencia del arte había hecho «la obra del pintor... más noble que la de la naturaleza, su amante»."

> revelación y el dogma podían ser concisos y claros, la experiencia se estaba siempre revisando. Las obras más características de Leonardo y sus creaciones preferidas a lo largo de toda su vida fueron cuadernos de notas y dibujos fragmentarios que expresaban su genio más espontáneamente que sus pinturas acabadas. No es sorprendente que muchos de sus croquis fantasiosos de grandes monumentos nunca llegaran a concretarse en el bronce, pues él disfrutaba más con el primer encuentro que con la ejecución laboriosa.[1294]

Continuando con esta noción de no establecer límites, de dejar un espacio de sugerencia abierto en la obra, queremos volver a Friedrich, quien dijo: "[...] la imagen sólo debe insinuar; y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla. La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse."[1295]

La gestación del arte como sentimiento en el Romanticismo, y no como mera copia, es definitiva. Uno de los críticos más importantes del momento que se encarga de potenciar la dimensión de esta nueva posición frente al arte, es Ruskin, quien tantos escritos legara a favor de Turner y de otros artistas. Ya no se trataba de *copiar* (reproducir con igual grabo de similitud algo), o de *imitar* (representación idealizada de algo), conceptos rechazados por Ruskin, sino de algo más que nos explica Raquejo: "Ya hacia finales del siglo XVIII esta opción [la imitación] no resultaba satisfactoria para los artistas (pensemos en Joham Heinrich Füssli, o en la obra inicial de Turner y otros tantos paisajistas) porque, al ser más sensibles hacia los elementos incultivados y abruptos, los resultados de su selección no mostraban

[1294] BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 373.
[1295] citado por Arnaldo en ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 60.

una naturaleza depurada de sus «imperfecciones», sino que más bien las exageraban en función del nuevo ideal que era lo *sublime*."[1296]

Cosgrove identifica la necesidad romántica de ir hacia la esencia de las cosas con una tendencia universal: "This idea of seeing to the essence or heart of an object is one which has been reiterated by many thinkers at different times and places but in the nineteenth century it was as we have seen directed very specifically at landscape and nature."[1297]

Para que apreciemos hasta qué punto llegan a veces a coincidir los planteamientos sobre estos conceptos de energía, universalidad, esencia, etc., entre chinos taoístas y románticos, pongamos nuevamente de ejemplo a Ruskin, quien comentaba: "Y el objetivo del gran paisajista inventivo debe consistir en dar la verdad mucho más elevada y profunda de la visión espiritual, y no la de los hechos físicos [...] [sino llegar a una presentación que] sea capaz de producir en el espíritu del espectador lejano precisamente la impresión que la realidad habría producido [...]"[1298]. Curiosamente, Sullivan se cuestiona la cercanía de las ideas de Ruskin con las de la pintura china, y se pregunta qué habría pensado éste de los grandes paisajes chinos: "What would Ruskin have thought? Might he have found in the great Fan K'uan something of what he found in Turner –the grandeur, the depth of the feeling, the truth to nature? It is pertinent to ask this question, because in some ways Ruskin's attitude toward art, and particularly toward landscape painting, was very Chinese."[1299]

[1296] BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de las ideas...* op. cit. p. 398. Una diferencia fundamental entre Ruskin y muchos artistas románticos es que para el crítico el artista no debe su obra a alguna clase de fuente espiritual o mística, establece unas bases de carácter científico, racional, y en esto difiere sobremanera de los planteamientos románticos.

[1297] COSGROVE Denis E., op. cit. p. 243: "Esta idea de ver la esencia o el corazón de un objeto, es una de las que han sido reiteradas por muchos pensadores en épocas y lugares diferentes, pero en el siglo XIX fue -como hemos visto- dirigida muy específicamente al paisaje y a la naturaleza."

[1298] RUSKIN John, op. cit. p. 247 y 248.

[1299] SULLIVAN Michael, *Symbols of eternity...* op. cit. p. 4: "¿Qué habría pensado Ruskin?. ¿Podría haber encontrado en el gran Fan Kuan algo de lo que encontró en Turner –la grandeza, la profundidad de sentimiento, la verdad de la naturaleza?. Es pertinente hacer esta pregunta, porque de alguna

Entre los numerosos artistas románticos que se dedicaron al paisaje, quien aplicó con mayor denuedo los conceptos evolutivos del paisaje fue Turner, quien llevara hasta la propia materia la pérdida de las fronteras realistas, en especial hacia el año 1837: "A partir de ese momento realizó la serie de obras más famosas y conocidas, en las que se emancipó definitivamente de la representación realista del paisaje para desembocar en una vía nueva y fascinante, la de la visión fantástica y evocadora, que supera el dato fenoménico y lo proyecta sobre una dimensión espiritual."[1300] En Turner, la copia de modelos anteriores de paisajes, obedece no al simple mimetismo sino a una interpretación de tales obras, al modo oriental: no copia, *interpreta* de forma personalizada:

> Además de la «*Imitación*» ideal –creación de formas perfeccionadas que, por definición, incluían la expresión de las «cualidades y causas» de las cosas- Reynolds había preconizado también la imitación artística, la asimilación de las cualidades de los maestros del pasado mediante la copia de su estilo. También en esto fue seguido por Turner. [...] Esta imitación no respondía en Turner a una falta de imaginación, ni a la actitud de alguien que, sintiéndose inferior, se compara a los que son mejores que él, como a menudo ha venido sucediendo, simplemente seguía las enseñanzas y el ejemplo de Reynolds y demostrando su creatividad en cualquier objeto que copie. Los resultados obtenidos tienen un sello indiscutiblemente turneriano (aunque no se asemejen en calidad al modelo).[1301]

Su obra *Avalancha en los Grisones* (fig.94), hecha sin modelo real puesto que jamás visitó tal lugar, causó un fuerte impacto y fue severamente criticada, al igual que otras obras suyas, por lo impreciso de su técnica y el empleo abrupto de los pigmentos, anunciando ya lo que sería parte de su sello personal como pintor. Sobre él nos dice Honour: "La pintura de

---

manera la actitud de Ruskin hacia el arte, y particularmente hacia la pintura de paisaje, era muy china." Ruskin sí sintió la influencia de la *japonaiserie* en Paris y Londres.

[1300] *Turner y Constable*… op. cit. p. 98.

[1301] SHANES Eric, op. cit. p. 10.

Turner [...] comunica convincentemente una sensación de identificación del artista con la naturaleza, y con la naturaleza como fuerza destructora además de creadora."[1302]

Y así dejamos este interesante primer principio taoísta, cerrando el ciclo con la obra de Mi Fu *Montañas y pinos en primavera* (fig.2), para investigar acerca del segundo principio: la transmisión del mensaje.

2.4.2. LA EMPATÍA, Y EL CONCEPTO DE LO *SUBLIME*

La transmisión al espectador o *empatía*, es el segundo principio básico de la pintura china. Si no hay comunicación la obra está vacía, hueca, sin sentido. Se necesita de ese intercambio artista-obra, obra-espectador, puesto que ésa es la finalidad de la pintura realizada. En el cruce de emociones catártico que el artista hace entre la naturaleza y el papel no hay intermediarios, ni críticos, ni segundas opiniones, no, hasta exhibir la obra. Muy a menudo, la gran obra de paisaje induce a amigos y poetas a escribir versos que vayan en consonancia con la impresión generada por el paisaje, y que expliquen poéticamente la visión desnuda del artista sobre la naturaleza, plasmada en la obra. Así, no es raro encontrar piezas maestras de la literatura china y de la caligrafía enclavadas en un mismo soporte. Resumamos: "El primer canon de la estética taoísta es conseguir resonancia entre preceptor y percepción, entre la obra de arte y quien la recibe. En Occidente esta armonía estética se llama empatía."[1303]

La empatía se establece primero con el medio, con los elementos que son objeto de observación. Una vez que se ha aprehendido la esencia del objeto percibido, el artista pasa

[1302] HONOUR Hugh, op. cit. p. 36.
[1303] RACIONERO Luis, op. cit. p. 37.

sus impresiones al papel, y desde él se establece un vínculo posterior con el observador. Esta *resonancia* de la imagen artística, no es mas que el eco del todo universal al que pertenecemos, según los taoístas.

De seguro que estas reveladoras palabras de Guo Xi nos hacen entender hasta qué punto el paisaje ha de ser evocador y producir un flujo sentimental entre él mismo y el observador: "Es una consideración común entre los hombres que han de existir paisajes en los que uno pueda viajar, paisajes en los que uno pueda observar y paisajes en los que uno pueda habitar. Cuando cualquier pintura alcanza una de estas dimensiones, entra en la categoría de lo pre-excelente."[1304] Para el propio autor de estas palabras era mucho más importante quedarse con aquellas pinturas en las que se puede habitar o pasear, es decir, son capaces de impeler a la necesidad real de vivir esos momentos de goce con la naturaleza, de evocar en el ser humano la profunda necesidad de conectar íntimamente con el medio natural del que forma parte, no en vano, Guo Xi fue el gran maestro de la *distancia profunda.*

La pintura de paisaje se convierte en un puente de unión entre los sentimientos del ejecutante hacia el *tao*, presente en la naturaleza, y el individuo que percibe la obra. Se da un fluir de sensaciones entre uno y otro, y de esta suerte lo que en principio podría ser juzgado como una simple visión del paisaje, pasa a transformarse en un objeto casi de culto, capaz de arrebatar al espectador hacia cotas espirituales elevadas aun cuando carezca de la oportunidad de disfrutar de la montaña, al natural:

> No tenemos acceso a las campiñas, el amante del bosque y de los arroyos, el amigo de la niebla y del vaho, los disfruta tan sólo en sus sueños. ¡Qué delicioso, entonces, tener un paisaje pintado por

[1304] RACIONERO Luis, op. cit. p. 63.

> unas manos diestras! Sin salir de la habitación, al momento se encuentra entre arroyos y barrancas; el gorjeo de los pájaros y los gritos de los monos son débilmente percibidos por sus sentidos; las luces en las colinas y los reflejos en el agua, arroban sus ojos como espejuelos. ¿No es cautivadora y placentera tal escena para su mente y su corazón? Esta es la razón por la que el mundo valora el significado verdadero de la pintura de una montaña.[1305]

Las anécdotas sobre artistas ilustres que en algún momento mantuvieron un vínculo empático de gran trascendencia con algo, son más o menos comunes en oriente, y son parte de la imagen idealizada o no del artista taoísta, capaz de "hablar" con la esencia de las cosas, y de transferirla al papel:

> What the Chinese artist ventures to do is, first of all, to make things lively for the spirit. A few anecdotes draw from the actual life of the artists themselves will vindicate the truth of my statement. Mi Fei, [Mi Fu] a famous painter in the Sung dynasty, once came across a big lump of most ugly stone in the county of Wu-wei, Anhwei, which fascinated him so much that he ceremonially paid a tribute to it and endeared it as his elder brother. Because of his rare empathetic faculty whereby he enlivened inanimate things with sheer magic, he was able to paint them with an excellent charm of life. Another poet-painter, Su Tung-po, loved to paint bamboo with a single continuous stroke from root to top. When asked by Mi Fei [Mi Fu], «Why is the stem no broken at the joints?», he answered in a query, «Is the tingle of life in the growth of its stem going that way?»[1306]

[1305] RACIONERO Luis, op. cit. p. 62.

[1306] FANG Thomé, op. cit. p. 138: "Lo que el artista chino se aventura a realizar, primero que nada, es hacer las cosas vívidas mediante el espíritu. Unas cuantas anécdotas extraídas de la vida misma de los propios artistas reivindicará la verdad de mi declaración. Mi Fei, un famoso pintor de la dinastía Song, una vez se tropezó con un gran trozo de la más fea roca en el condado de Wuwei, Anhwei, que le fascinó tanto que le pagó ceremonialmente un tributo y le hizo granjeársela como su hermano mayor. Por su extraña facultad empática por la que reanimaba objetos inanimados, como por pura magia, era capaz de pintarlos con un excelente hechizo de vida. Otro poeta – pintor, Su Dongpo, amaba pintar el bambú con un solo y continuo trazo desde la raíz a la punta. Cuando fue preguntado por mi Fei, «¿por qué el tallo no está roto en los nudos?», él contestó con una pregunta, «¿Lo hace de esa manera el estremecimiento de la vida que está en el crecimiento de su tallo?»". Para un excelente estudio en profundidad de la obra publicada por Mi Fei sobre la historia de la pintura, ver: VANDIER-NICOLAS Nicole, *Le Houa-Che de Mi Fou (1051 – 1107), ou le carnet d'un connaisseur a l'époque des Song du Nord,* Bibliothèque de L'Institut des Hautes Études Chinoises, volume XVI, Presses Universitaires de France, Paris 1964.

LA RELACIÓN ENTRE LA EMPATÍA, Y EL CONCEPTO DE LO SUBLIME

Hay una razón para incluir en este capítulo dedicado al *qi* y a lo universal, el concepto de *sublime*. Están siendo vinculados los términos *qi* y *sublime*, porque en la teoría estética occidental aquello a lo que se aplica la palabra *sublime* tiene la capacidad de trascender empáticamente al observador, para producirle una emoción, un sentimiento elevado, diríamos incluso magnificado. Puntualicemos que: "Empathy means that when a spectator is introduced to a painting there is a brief moment, before he consciously begins to think, when unconsciously he almost identifies himself with the picture."[1307]

El elemento *sublime* pervive en el alma del individuo; no causa una impresión fugaz porque su contenido posee una cualidad especial, un lenguaje íntimo que transmite a nuestras fibras más sensitivas un mensaje místico. Este sentimiento suele ir dirigido a la aprehensión de lo religioso, o de la huella divina en la naturaleza, que es el fin último de la obra paisajista de muchos románticos, como Friedrich. Y se debe a todo ésto que, a título personal, haya decidido equiparar –aunque no igualar- *qi* y *sublime*, como dos vías emocionales de aproximación a lo absoluto y a un sentimiento espiritual superior.

Pero antes de meternos de lleno en este apartado, conviene hacer una importante precisión sobre la aparente sobriedad emocional de los paisajes chinos frente a los dramáticos ejemplos románticos. Pareciera que la pintura en China estuviera carente de la fuerza expresiva que se da en Europa, pues estamos acostumbrados a ver en numerosas

[1307] PRIEST Alan, op. cit. p. 26: "Empatía significa que cuando el espectador es introducido en una pintura, existe un breve momento, antes de que conscientemente comience a pensar, en el que inconscientemente casi se identifica con la pintura."

ocasiones arrebatadoras escenas en las que los instintos y pasiones del ser humano inundan los paisajes europeos, o éstos son triste reflejo de las mismas.

En el caso de la pintura oriental y especialmente en la pintura de paisaje, tales representaciones tremebundas no tienen cabida porque son diametralmente opuestas al canon taoísta de la vida, como lo explica muy bien Rowley: "En la expresión de las emociones los chinos se diferencian aún más de nosotros que en la destilación de la personalidad. La riqueza de contenido de la pintura occidental ha descansado de forma tan ostensible en la representación del amor, la alegría, el dolor, la ira y el valor, que hace que la pintura china nos parezca un arte carente de emociones. Las emociones eran siempre sospechosas porque hacían a los hombres esclavos de sus apetitos y pasiones y les impedían alcanzar un estado espiritual puro y noble"[1308], por ello, para los chinos, "La técnica más eficaz para resaltar la brutalidad de las acciones violentas consistía en hacer que las figuras humanas adoptasen el ritmo de la naturaleza, de forma que las emociones –que nosotros normalmente asociaríamos con formas saltarinas, brazos muy abiertos o posturas contorsionadas- se confundan con las reacciones que nos embargan a la vista de rocas prominentes, aguas que se precipitan desde las alturas y árboles retorcidos"[1309].

Con todo lo expuesto quiero concluir que el paisaje chino, es para los orientales tan sublime como lo es el paisaje romántico para un hombre de la época. En ambas muestras se consigue alcanzar una trasgresión de lo meramente plástico y formal, hasta llegar al corazón del observador, que se siente vibrar ante la imagen, generándose en el interior del individuo una serie de emociones que están destinadas a elevarle espiritualmente.

[1308] ROWLEY George, op. cit. p. 35.
[1309] Ibíd. p. 36.

La definición de sublime, que ya viéramos con anterioridad, fue postulada por Longino en su tiempo[1310] antes de ponerse de moda en los siglos XVIII y XIX, y estaba ya vinculada a la idea de universalidad y de naturaleza:

> Cuando un hombre sensato y versado en la literatura oye algo repetidamente y su alma no es transportada hacia pensamientos elevados, ni al volver a reflexionar sobre ello tampoco queda en su espíritu mas que meras palabras, que, si las examinas cuidadosamente, se convierten en algo insignificante, entonces se puede decir con toda seguridad que no es algo verdaderamente sublime, ya que sólo se conservó mientras era escuchado. Pues, en realidad, es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición y su recuerdo es duradero e indeleble.
>
> [Y añade unas páginas más adelante,]
>
> [...] la naturaleza no ha elegido al hombre para un género de vida bajo e innoble, sino que introduciéndonos en la vida y en el universo entero como un gran festival, para que seamos espectadores de todas sus pruebas y ardientes competidores, hizo nacer en nuestras almas desde un principio un amor invencible por lo que es siempre grande y, en relación con nosotros, sobrenatural. [...][1311]

Lo sublime se mantuvo latente en las conciencias filosóficas de los occidentales hasta ser recuperado con fuerza por los prerrománticos y el Romanticismo. Entonces, se precisó que lo sublime era *la capacidad de entusiasmar y elevar el espíritu*:

> En el siglo XVIII, junto con el Romanticismo que se acercaba al arte y a la poesía, las cosas atractivas pero que eran a la vez aterradoras, como ocurre por ejemplo con el silencio, la melancolía y el pavor, entraron a formar parte de la estética junto con la sublimidad. En el arte y la poesía del siglo XVIII se originó un

[1310] Siglo I, y retomada siglos después por varios autores, con controversia incluida acerca de su paternidad.
[1311] LONGINO, *Sobre lo sublime*, Biblioteca Clásica Gredos, editorial Gredos S.A., Madrid 1979, págs.157 y 202.

> dualismo que no había existido anteriormente: la sublimidad y la gracia. Dicho de otro modo: la sublimidad y la belleza. La sublimidad se convirtió en el lema principal de la poesía, y más tarde también de las bellas artes. Resultaba tan atractiva, o quizás más, como la belleza. La sublimidad se definía como la capacidad de entusiasmar y elevar el espíritu, unido a la grandiosidad del pensamiento y la profundidad de las emociones.[1312]

Lo que en principio fue un adjetivo exclusivo de lo divino y lo épico, cercano estrictamente a las clases cultas y a los eruditos, se extendió más allá con el advenimiento del Romanticismo hasta los comerciantes y el vulgo, que podían acceder a la literatura y a las corrientes expuestas en ella, gracias a una *democratización*[1313] del concepto *sublime* y de los sistemas de impresión a gran escala, que dieron como fruto entre muchos otros al *Spectator* de Addison (desde 1710), familiarizándose de esta forma el pueblo llano con el término que nos ocupa y con su iconografía.

Un poco después que Addison, Burke diría que: "La infinidad es otra fuente de lo sublime, sino pertenece mas bien a la última. La infinidad tiene cierta tendencia a llenar el ánimo de aquélla especie de horror deleitoso, que es el efecto más propio y la prueba más segura de lo sublime. Apenas hay cosas realmente infinitas por su naturaleza que puedan ser objeto de nuestros sentidos; pero como la vista no es capaz de percibir los límites de algunas, nos parecen infinitas, y producen los mismo efectos que si lo fuesen en la realidad"[1314]. Fue el mismísimo Burke quien diría que *La sublimidad artística se origina en el dominio de la ficción.*[1315]

[1312] TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. págs. 204 y 205.
[1313] Término de Cosgrove, en, COSGROVE Denis E., op. cit. p. 227.
[1314] BURKE Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia et alt. (col. de arquitectura 2, nº 19), 1985, 1ª ed. Murcia, p. 135.
[1315] Ibíd. p. 20.

Lo inmenso es casi de manera automática, sublime. Y la vista se transformó en el órgano ejecutor de la sublimidad, que es aprehendida por éste durante el transcurso de la observación de una pintura. Las asociaciones entre los grandes paisajes naturales -avivados por la literatura, el *Grand tour*, y otros medios-, y lo divino, desembocaron inevitablemente en una representación pictórica extraordinaria, que casaría con la teoría de lo sublime, siempre que se cumpliera con las cualidades largamente descritas y comentadas por los críticos de ésta (Addison, Burke, Kant, etc).

Lo sublime entendido según los prerrománticos y románticos, tiene mucho que ver con la idea que destila Burke sobre tal noción:

> La pasión que produce lo que es grande y sublime en la naturaleza, cuando estas causas obran con mayor fuerza, es el *asombro*; y el asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso está el ánimo tan lleno de su objeto, que no puede dar entrada a otro alguno, ni por consiguiente raciocinar sobre el que le ocupa. De aquí nace el grande poder de lo sublime, que lejos de ser producidos por nuestros raciocinios, los anticipa y nos lleva arrebatadamente a ellos por una fuerza irresistible. El asombro es el efecto de lo sublime en su más alto grado: los efectos inferiores son la *admiración*, la *reverencia* y el *respeto*.[1316]

Dejando a un lado el ingrediente de temor exaltado de esta definición, el resto se acopla en gran medida a los sentimientos que forman parte de la contemplación de la naturaleza según el sentir taoísta: admiración, la reverencia, el respeto, y cuanto se ve implicado en el proceso de captación de algo sublime.

Con posterioridad a Burke, Kant también publica su ensayo *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, en una línea similar a la de su antecesor, y comienza

[1316] BURKE Edmund, op. cit. p. 110.

por establecer las diferencias entre las nociones de sublime, y de bello, atribuyéndole a la primera ciertas connotaciones, visibles en el paisaje, que pasamos a referir: "La vista de una montaña, cuyas cimas nevadas se yerguen por encima de las nubes, la descripción de una tormenta enfurecida, o la descripción del imperio infernal que hace *Milton* suscitan complacencia, pero con horror. [...] Las altas encinas y la sombra solitaria en el bosque sagrado son sublimes [...] La noche es *sublime* [...]"[1317]

La noción de lo terrible, asociada al paisajismo romántico (como por ejemplo en la obra de Thomas Cole *El puente del miedo* fig.155), no se aplica en igual medida a todos los artistas. Sí es cierto que un buen número de representantes del paisajismo romántico representaron escenas en las que las fuerzas de la naturaleza, indomables y todopoderosas, se desatan contra el hombre que asiste inerme al espectáculo sobrecogedor[1318], jugando con dosis maniqueístas de placer y de atracción, contenidas en lo mórbido; de hecho, algunas imágenes tremebundas aluden a pasajes de la Biblia, conectando así Dios y naturaleza, en un mismo cuadro aún mediante sensaciones de temor. Esto se asocia también a la idea de que lo sublime sólo puede ser producido por aquello que sobrecoge en algún tipo de grado el alma, y es pues natural que el paisaje dramático posea los elementos expresivos necesarios para lograr tal reacción en el espectador, a diferencia de las escenas bucólicas campestres cuyo encanto está muy lejos de provocar alguna clase de conmoción emocional.

Pero no creamos que la vivencia del horror, o del terror, son estadios sublimes, según Valeriano Bozal:

[1317] KANT Immanuel, op. cit. p. 31.
[1318] Cosgrove lo define así: "Holly fear, gloom and majesty, seriousness, infinity, exaltation, vastness and grandeur". En, COSGROVE Denis E., op. cit. p. 226: "Temor divino, tinieblas y majestad, gravedad, infinitud, exaltación, enormidad y grandeza".

> La sublimidad desaparece en aquel instante en que nos veamos afectados directamente por la violencia de la tempestad, en el momento en que desaparece nuestra posición de espectadores. La sublimidad natural surge en la contemplación, pero no en cualquier contemplación, pues nosotros podríamos contemplar pintorescamente la tormenta o el firmamento, advertir los detalles, los pequeños motivos, y la sublimidad no resiste lo pequeño, sólo lo simple y grande puede ser su vehículo. La contemplación de lo sublime lo es de esa grandeza que pone en nosotros la idea de lo absoluto, una contemplación en la que nos perdemos como el sujeto individual que somos, como fuerza, para vernos, en ese horizonte, como nada.[1319]

Volviendo momentáneamente a Burke, los conceptos relacionados con la noción de "sublime" o de "sublimidad" expuestos por él[1320] en 1757, nos recuerdan vivamente la idea de *Pathos* griego, de sufrimiento como forma de arte superior por su expresividad y por su capacidad de *conmover*. En algunos románticos encontramos esta tendencia a reproducir una naturaleza terrorífica, justiciera, como en aquellas obras dedicadas a temas bíblicos o mitológicos, pero ésto difiere en general de la noción de sublime más ponderada y más real, como exponía Bozal: sublime es la sensación de estar ante la grandeza de lo absoluto, de trascender emotivamente nuestro yo ante lo inmenso y lo universal, elevando nuestro espíritu, no aterrorizándolo.

Pudiera decirse que existe una cierta conciencia purgante en tales planteamientos estéticos, pues a través de la visión de obras en las que lo sublime incite a semejantes reacciones, se produce una catarsis del espectador quien, siempre desde la palestra y a salvo de la realidad pintada, libera algo de estas pasiones contenidas, al inmiscuirse en cierto nivel con la obra, saneando así su alma. Sublimes son los silencios, las catedrales góticas, la oscuridad, la montaña colosal, la tormenta, la tragedia, las visiones, y lo interior. El

[1319] BURKE Edmund, op. cit. p. 20.
[1320] Existen escritos anteriores al de Burke relacionados con lo *sublime*, como los de John Dennis publicados entre 1693 y 1704, a su vez influenciado por Longino.

concepto de transmisión del *qi* en China que estamos analizando junto a la cualidad de lo *sublime* en Europa, carece de la tortuosidad del término occidental.

La sublimidad de un paisaje chino no reside en su capacidad de amedrentar al espectador, sino de transmitir un sentimiento casi siempre de exaltación jubilosa y de unión panteísta, si bien también tenemos ejemplos chinos de paisajes retorcidos, tristes, e incluso claramente tenebrosos. Mas al ser el paisaje oriental mayoritariamente expansivo y majestuoso, los artistas seleccionados para los fines comparativos que nos ocupan aun cuando no adolecen de este matiz romántico tan notorio, igualmente cuentan con enormes dosis de majestuosidad (Friedrich en *El Watzmann* fig.156), de alegría (Turner en *Derwentwater, con las cataratas de Lodore y Dowdale* fig.157), de vacuidad (Turner en *El promontorio azul* (fig.244), de virtuoso detalle (John Martin en *El bardo* fig.68) de densas nieblas (Friedrich en *El caminante ante el mar de niebla* fig.122), de omnipresente naturaleza (Thomas Cole en *Escenario montañoso* fig.132), y de otras características que consiguen aproximar posiciones entre oriente y occidente, como venimos demostrando.

Incluso el *pathos* de Friedrich es mucho menos agresivo que el de las temáticas trágicas de tantos contemporáneos suyos: es una sensación de temor silente, ambigua, respetuosa, casi lírica. En Turner, los espacios reservados para el temor son sobrepasados por el peso del expresionismo cromático y lumínico, por la sugerencia en las magníficas acuarelas, que deja una puerta abierta a las preguntas y a la participación del espectador, como en la pintura china.

Veamos algunos ejemplos de pinturas románticas que bien pudieran considerarse sublimes, o cercanas al primer principio taoísta comentado, así como varias muestras chinas en las que podamos percibir algo de esa huella universalista, y de su energética

manifestación llamada *qi*. La obra de Cole suele ser considerada sublime y bella, como uno de sus cuadros: *Mañana soleada en el río Hudson*. Paulson dice que "It would seem that Cole has translated the infrastructure of psychological landscape into Burke's aesthetic categories, or vice versa. But he has also, without a doubt, translated theses into their cultural equivalents. On the foreground promontory is an altar, and this induces a reading of the promontory position, the sublime mountain, the impossible gap between, and the beautiful valley as Covenant (a crucial concept for any American painter), Wilderness, and Promised Land."[1321]

En el trabajo de Thomas Cole, *El hundimiento de las aguas de diluvio* (fig.158), la masa rocosa es la protagonista de todo el trabajo. Pareciera que ha habido alguna clase de cataclismo terrenal, que ha trastocado las formaciones montañosas. El hecho es que éstas testifican el componente sentimental de la roca como paisaje sublime, y conectan muy bien este cuadro con la pintura china llamada *Viviendo en las montanas de jade flotante*, de Qian Xuan (fig.101), y de Li Tang el trabajo titulado *Viento susurrante entre pinos y valles* (fig.159), y de Fan Kuan *Bosques y cascada en otoño* (fig.160)

Para los chinos, para los que la montaña es en sí misma el símbolo sagrado taoísta en la naturaleza terrestre, las representaciones pictóricas con grandes montañas como las vistas hace un momento añaden una cualidad mística a la obra. El la pintura de Qian Xuan existe un componente extra que añade más valor aún: se trata de la recreación de un paraíso taoísta con todas las características, que se describen en el capítulo dedicado al

[1321] PAULSON Ronald, op. cit. p. 11: "Pareciera que Cole ha trasladado la infraestructura del paisaje psicológico a las categorías estéticas de Burke, o viceversa. Pero sin ninguna duda, también ha trasladado éstas a sus equivalentes culturales. En el promontorio del fondo está un altar, y ésto induce a una lectura de la posición del promontorio, de la sublime montaña, del imposible desfiladero (hueco), y del hermoso valle como Alianza (un concepto crucial para cualquier pintor americano), Desierto, y Tierra Prometida."

tema. Las montañas, en verdad colosales e inexpugnables, están aludiendo a un ambiente divino, idealizado, al contrario del trabajo de Cole en el que estamos ante los restos de la cólera de Dios.

Todos los trabajos mencionados unos párrafos atrás poseen un denominador común: el predominio de la masa y de la grandiosidad. La imagen a continuación, coincide en megalomanía y en virtud sublime: las rocas enormes, tremebundas, también se ven en *El puente del miedo*, de Thomas Cole (fig.155). Es una escena rocosa como fuente simbólica de sublimidad, y hace fácil para el observador atento que se sienta imbuido del temor que produce la escena, al proyectarse en ella. La tormenta desencadenada en una esquina, es el preludio de un grave mal, salvable a travesando el peligroso puente.

Caspar David Friedrich es el paisajista romántico que mejor se adapta a las nociones de lo sublime, como se ha ido destilando en estas páginas. Para Arnaldo: "Sobre la base de los motivos de la naturaleza nórdica, Friedrich se propone como tarea –son sus palabras- *la interpretación espiritual de un tema en pintura de paisaje*. Y, precisamente, la *grandeza* y la *sublimidad*, que son motivos preferentes en este pintor, se reconocen expresamente en sus cuadros como rasgos del paisaje alemán."[1322] A continuación mencionamos varios de los cuadros más significativos del artista, relacionados con la estética de lo sublime.

La inmensidad de la mole rocosa de la pintura de Friedrich *El Watzmann* (fig.156) bien parece reflejar lo inabarcable, muy en la línea de la idea kantiana acerca de lo sublime en la que lo desmedidamente grande concentra en grado sumo la sublimidad. Schuster describe la obra de Friedrich, *El Watzmann,* como una *metáfora de la majestad inaccesible*

[1322] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 84. De Friedrich y de otros artistas se nos dice que: "La ambición y el logro de Friedrich y Constable son los mismos que los de Wordsworth: las formas de la naturaleza hablan directamente cuando se libera su fuerza al ordenarlas en la obra de arte."

de Dios[1323]. Esta obra está realizada a partir de un boceto a la acuarela de su alumno favorito, y de algunos apuntes rocosos del propio Friedrich. La extraña formación rocosa a la mitad de la obra, con árboles, puede ser una tumba, repitiendo el esquema de claroscuro que se aprecia en *Esquife en el Elba en la bruma de la mañana* (fig.113). El triángulo domina todo el cuadro, ya en la composición general, ya bien fragmentado en diferentes elementos, y: "High mountains can be just as majestic, and unapproachable as the polar sea. The gradual slopes and sharp cliffs of the Watzmann are quite reminiscent of the pyramid of tumbled, jagged floes in *The Polar Sea*. The perpetual ice of the glaciers is perhaps even more sublime and remote than that of the frozen sea […] In the early nineteenth century the Watzmann was frequently celebrated as a symbol of the divine, and undoubtedly that is how Friedrich wished us to see it."[1324]

Amanecer en el Riesengebirge (fig.146) puede ser añadida a la lista de obras de Friedrich relacionadas con lo sublime, Dios y la totalidad. Está considerada como una obra muy espiritual, de paisaje idealizado, y se ha comentado mucho la separación entre el valle inferior, aún adormecido bajo la densa capa de niebla –el cual parece extenderse como un auténtico mar dando sensación de infinito-, y el sol naciente sobre las alturas, con todo su simbolismo, ante la cruz que es tocada por una mujer. Schmied analiza así esta pintura:

> In addition to its religious content, we must not overlook the picture's patriotic dimension. The high mountains were frequently employed as a symbol of freedom by the early Romantics. The wanderer who reaches such heights has stripped off the constraints of the present, escaped all arbitrary political boundaries. The mountain

[1323] *Caspar David Friedrich...* op. cit. p. 46.
[1324] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 111: "Las grandes montañas pueden ser simplemente majestuosas, e inaccesibles como el océano polar. Las pendientes graduales y los acantilados afilados del Watzmann recuerdan bastante a la pirámide de los témpanos tumbados y dentados en *El Océano Polar*. El hielo perpetuo de los glaciares es quizás aún más sublime y remoto que aquél del océano congelado [...] A principios del siglo XIX el Watzmann era frecuentemente celebrado como un símbolo de lo divino, y sin lugar a dudas es como Friedrich desearía que lo viéramos."

> landscape lands before him like the endless breadth of the sea, which no one can conquer. Here he confronts the awesome power of nature, in which –as the cross on the craggy summit reminds us- we can recognize the divine plan of the Creator.[1325]

Según Argullol, en esta pintura de Friedrich: "La efectividad trágica que el choque iconológico provoca es total; los dos escenarios, el de la inmensidad de las montañas y el del drama íntimo de las imágenes humanas, se superponen transmitiendo visualmente al espectador del cuadro el sentimiento friedrichiano de la *duda cósmica* y de la *Sehnsucht*."[1326]

Por la importancia de esta creación del pomerano, muchos son los críticos que ha reparado en ella y han dejado constancia de sus valiosas opiniones. Honour comenta sobre ella: "La turbulencia espiritual de *La cruz en las montañas* se halla mitigada en este sereno y calmo paisaje con blancas brumas que se ciernen sobre los esteros, una majestuosa vista aérea en la que la pureza de la luz y la infinitud del horizonte parecen próximas a Dios. Expresa también una actitud ante la naturaleza típicamente romántica, afín quizás a la *Naturphilosophie* de Fitche y al «misticismo de Jena» [...]"[1327]

En *Monje junto al mar* (fig.81), también de Friedrich, se aprecia una sensación de sublimidad en la inmensa vastedad de las aguas, en el espacio casi infinito de la escena retratada, que hace sentir al monje como un simple accesorio de la majestuosidad natural, poniendo el acento que humaniza tan desolada imagen, y que nos recuerda incluso la finitud

[1325] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 71: "Además de su contenido religioso, no debemos pasar por alto la dimensión patriótica de la pintura. Las grandes montañas eran frecuentemente empleadas como un símbolo de libertad por los primeros románticos. El vagabundo que busca semejantes alturas ha eliminado las represiones del presente, ha escapado de todas las fronteras arbitrariamente políticas. El paisaje de montaña yace tras él como el aliento infinito del mar, que nadie ha conquistado. Aquí confronta el impresionante poder de la naturaleza, en el que –como la cruz en la cima escarpada nos recuerda- podemos reconocer el plan divino del Creador."
[1326] ARGULLOL Rafael, op. cit. p. 61.
[1327] HONOUR Hugh, op. cit. p. 34.

humana. La teoría de Burke parece adecuarse de manera sorprendente a esta obra, veamos: “La simplicidad de la línea, la desaparición de los detalles pintorescos, la escala de las figuras, el contraste entre éstas y el espacio blanco, virgen, en que su linealidad las presenta, son todos rasgos formales de aquella sublimidad que Burke ha descrito pormenorizadamente. La inmensidad del espacio se logra con un tratamiento formal adecuado, pocas pero simples líneas pueden presentarlo o insinuarlo, no con motivos anecdóticos o una reconstrucción pintoresca.”[1328]

En las obras de este artista, como por ejemplo en *Abadía en el robledal* (fig.141), la presencia arquitectónica centrada en construcciones de carácter neogótico enlaza con el sentimiento nacionalista y con el religioso, dando casi siempre un marcado carácter moralista a la escena. La idea de fondo es la de elevar el espíritu con la visualización de estas edificaciones sagradas, en tierra casi inhóspita, como yacimientos sacrosantos y únicos de la suprema deidad entre la vastedad de la naturaleza. Lo ultraterreno, lo cósmico, lo espiritual, se dan cita en estas pinturas que Friedrich encapsula en tímidos formatos, sorprendentes, y teñidos por la constante presencia de la muerte, mas no como amenaza sino como recordatorio de la caducidad de la vida.

Y por último queremos hablar brevemente de la creación de Turner, *Glaciar y fuente del Arveyron, Chamonix* (fig.161) sobre la que nos comenta Hawes: “His *Glacier and Source of the Arveyron, Chamonix*, exhibited in 1803, boldly places the viewer in the midst of a vast mountain wilderness, fiercer than anything seen in earlier art. The scene is dense with jagged forms stated with an aggressive forcefulness –not only in the case of the mountains and glacier, but also the battered foreground trees which rise up and out of the picture in a

[1328] BURKE Edmund, op. cit. p. 23.

startling way. Wildness reigns unmodified, and the mood of the whole scene is one of sublime desolation."[1329]

Según el libro de Eitel sobre *fengshui*, "Todo aquello que existe sobre la tierra no es más que una forma transitoria de aspecto de alguna agencia celestial. Todo lo terrestre tiene en el cielo su prototipo, su causa primordial, su agencia rectora en el cielo. Al contemplar las bellezas de la naturaleza, la variedad de las colinas y llanuras, la luz y las sombras, el filósofo chino ve en todo ello un simple reflejo apagado de ese escenario mucho más espléndido representado como un fresco en la belleza etérea del estrellado firmamento del cielo."[1330]

OTRAS TEORÍAS Y COMENTARIOS SOBRE LA EMPATÍA, EN EL ARTE DE OCCIDENTE

Lo *sublime* no es la única noción relacionada con la empatía en el arte occidental. Existen otras ideas más cercanas a la idea de transmisión sentimental, que van a ser explicadas enseguida.

La necesidad de conmover al espectador de alguna manera es una idea antigua en el arte[1331]; en el siglo XV Alberti hablaba loablemente de la pintura histórica porque "[...] produce en el espectador una impresión profunda porque las emociones que ve representadas en ella van desde ese momento a despertarse en sí mismo; así reirá, llorará y

[1329] HAWES Louis, op. cit. p. 12: "Su *Glaciar y Fuente del Arveyron, Chamonix*, exhibido en 1803, valientemente coloca al observador en medio de una vasta soledad montañosa, más fiera que nada visto en el arte anteriormente. La escena es densa, con formas dentadas colocadas con una fuerza agresiva –no sólo en el caso de las montañas y del glaciar, sino también en el fondo de árboles golpeados que surgen arriba y fuera de la pintura de una manera sobrecogedora-. Lo salvaje, inalterable, reina, y el carácter de toda la escena es de una desolación sublime."

[1330] EITEL Ernest J., op. cit. págs. 22 y 23. Estas ideas nos recuerda mucho al *mundo de las ideas* de Platón.

[1331] Que ya se viera reflejada en la escultura griega clásica, con la exaltación del *pathos*.

se estremecerá a semejanza de los que en esta pintura muestran alegría, tristeza y miedo. Por esto, Alberti da mucha importancia a la capacidad del pintor para explicar una acción y para expresar las emociones por el gesto y la expresión del rostro."[1332]

Siguiendo la cronología empleada mayoritariamente en esta investigación, del Renacimiento saltamos al Romanticismo, o a sus manifestaciones previas. La empatía como flujo de sensaciones entre personas, fue incluida por Burke en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*[1333], bajo la acepción de *simpatía*, a la que dedica su sección XIII. Esta *simpatía* es descrita como identificación con los sentimientos de otros; de ella puede derivarse algo sublime, o no. Según Burke, "[...] la poesía, la pintura, y otras artes que mueven los afectos, comunican las pasiones de unos pechos a otros, y son bastantes para mezclar el deleite con la infelicidad, con la miseria, y con la muerte misma."[1334] y de ahí, pasa a comentar la conexión con la tragedia y el goce que a veces produce. El término burkiano de *simpatía* está muy cerca de lo que entendemos por conmoción, por algo que nos conmueve, y que puede ser para goce o para sufrimiento.

Esta curiosa palabra sobre la que estamos discutiendo, *empatía*, posee otra acepción en Europa que debe su existencia al alemán Theodor Lipps[1335], palabra clave de su teoría de la percepción estética. Dicho en alemán, *Einfühlung*, se traduciría como "sentir en" (*Endopatía* o *proyección sentimental*). La *Einfühlung* consiste en transmitir al objeto de arte nuestros sentimientos, y de éste al espectador, consiguiendo de esta manera el acercamiento entre ambos y el inmediato reflejo de emociones en el espectador. Según

[1332] BLUNT Anthony, op. cit. p. 23. El mismo fin perseguía la pintura religiosa barroca: despertar en el ánimo del observador un sentimiento religioso concreto, fruto de esa visión exaltada de la vida de un santo, de la crucifixión, etc.
[1333] Para otros teóricos de *lo sublime* ver: TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. p. 205.
[1334] BURKE Edmund, op. cit. p. 98.
[1335] *Einfühlung*: "proyección sentimental", tal y como la entiende Lipps, y mantenida por Worringer.

Worringer, “El problema de la proyección sentimental se remonta al romanticismo, cuya intuición artística anticipó la concepción básica de la estética vigente en nuestros días.”[1336] Para Worringer, *einfühlung* es: “El goce estético es un autogoce objetivado. Gozar estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento.”[1337] Recuérdese que el romanticismo emplea los opuestos placer y dolor, belleza y sublimidad, mientras que para Lipps lo importante no son las categorías sentimentales, sino el hecho de que haya motilidad sentimental.

No podía existir una definición más cercana a la transmisión empática del *qi* de la pintura taoísta; aunque no se trate en el caso occidental de una energía vital, sino de sentimientos sublimes y emocionalmente elevados, al fin y al cabo éstos son concordantes con lo que la captación del *qi* y de la totalidad oriental produce en el observador. Es más, sí tenemos ejemplos de autores románticos que hacen mención expresa de una energía natural, como se ha visto en citas pasadas.

La empatía, es pues el concepto estético chino que por su contenido e intencionalidad, más se acerca a la categoría de lo *sublime* en el Romanticismo, así como a la teoría alemana romántica de la *Einfühlung*. Pero hay que matizar que: “A certain type of the psychological theory of Einfühlung developed by the German aestheticians may be somewhat tinged with subjectivism inasmuch as it has been worked out in the historical setting either of psycho-physical dualism, according to there is a barrier between mind and body, and therefore between subject and object, or of scientific materialism in which the

[1336] WORRINGER W., Abs*tracción y Naturaleza*, Breviarios nº 80, Fondo de Cultura Económica, 4ª ed. 1997 (1ª ed. 1953), Madrid, p. 18, nota 2. Para saber más de la obra de Worringer y de su teoría, acudir a: DE LA ENCINA Juan, *Worringer*, Philosophica Complutensia nº 17, ed. de Ana María Leyra, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2002, 1ª ed.
[1337] Ibíd. p. 19.

inanimate object is the centre of interest. There is no such intricacy in Chinese thought. We live in a universe of comprehensive harmony wherein the intrusive bifurcation is entirely ruled out."[1338] Con todo, observaremos pronto que la cercanía entre esta teoría y la oriental, es mucha. Una obra de arte sublime posee la capacidad de transmitirnos una fuerte emoción, de hacernos vibrar de algún modo, de perturbar nuestra alma porque ha logrado conmovernos, se ha producido el milagro de la transmisión sentimental.[1339]

El caso occidental que mejor se adecua a la noción de empatía china, es sin duda alguna el de Friedrich. En una carta dirigida al profesor Schulze le comenta: "[...] El efecto o, hablando en alemán, la *Wirkung* de un cuadro, testifica mucho a su favor; siempre que el efecto se proponga la verdad y la verdad atienda a la nobleza. Si el cuadro opera anímicamente en el espectador; si traslada su ánimo a una hermosa afección, ha satisfecho esa primera exigencia de toda obra de arte."[1340]

Además, Friedrich está haciendo alusión sin saberlo a varios conceptos característicos de la pintura taoísta: la verdad y la nobleza tras la obra del artista, y por supuesto se puede rastrear en él una marcada intención de superar la imagen plástica y recurrir a una respuesta fenomenológica[1341] en el observador: La mayor parte de las

[1338] FANG Thomé, op. cit. p. 139: "Un cierto tipo de teoría psicológica de Einfühlung desarrollada por los estetas románticos puede estar matizada por el subjetivismo, puesto que se ha estado elaborando en el escenario histórico tanto del dualismo psico-físico, de acuerdo al que existe una barrera entre la mente y el cuerpo, y por lo tanto entre sujeto y objeto, como del materialismo científico en el que el objeto inanimado es el centro de interés. No existe tal complejidad en el pensamiento chino. Vivimos en un universo de armonía comprensiva en el que tal bifurcación intrusiva está totalmente descartada."

[1339] Para tener una idea exacta de la empatía entre individuos según el taoísmo, ir a ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. págs. 95 a 96.

[1340] ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 167.

[1341] En el sentido que se da a este concepto en la filosofía de Husserl, que *partiendo de la descripción de las entidades y cosas presentes a la intuición intelectual, logra captar la esencia pura de dichas entidades, trascendente a la misma consciencia*. Diccionario de la R.A.E. 2001.

cualidades de su trabajo, y su manera de vivir el arte, parecen hermanadas con las de la estética taoísta.

Ahora bien, piénsese que la convicción romántica en el poder de transferencia emotiva de la naturaleza no era una idea peregrina, sino que estaba firmemente asentada en las mentes de famosos artistas de la época, además de Friedrich: "Here is where the utopian hope of Runge comes into play –the hope that landscape, in which the ego objectifies itself, lending specific contours to vague emotions, might offer a new means of artistic communication, a common stock of forms and symbols through which subjective experience might be projected onto the external world and be read back, in turn, from its objectified forms."[1342]

Y añade Arnaldo sobre este planteamiento de la creencia romántica en la capacidad emisora de la naturaleza: "Tanto Friedrich como Runge opinaban que la obra de arte ha de «mantener la conversación» con el que la contempla [...] y reverberando una y otra vez el sino del sentimiento provocado. De ese modo participa el espectador del proceso de realización del sentimiento al que se aplica el pintor [...]"[1343] Tal empatía es guiada en numerosas ocasiones, por ejemplo en los cuadros de Friedrich, por figuras de espaldas al observador: "Estas figuras condicionan y encauzan la atención del espectador, induciéndole a asumir en la propia mirada un modo de contemplación vivido en el interior del cuadro. La identificación con

[1342] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 23: "Aquí es donde la esperanza utópica de Runge entra en juego – la esperanza de que el paisaje, en el que el ego se objetiva a sí mismo confiriendo contornos específicos a emociones vagas, se podrían ofrecer nuevos medios de comunicación artística, un grupo de formas y de símbolos comunes a través de los que la experiencia subjetiva pudiera ser proyectada en el mundo externo y ser reinterpretada, de vuelta, desde sus formas objetivadas."
[1343] ARNALDO Javier, *Estilo y naturaleza...* op. cit. p. 71.

la figura que contempla consigue acotar para el espectador el posible antojo de la mirada, y, ante todo, le facilita la impresión espontánea de verse englobado en el cuadro."[1344]

LA IMPORTANCIA DE LA RESONANCIA, O DE LA SUGESTIÓN, PARA CREAR EMPATÍA

Es hora de abordar cómo se produce la llegada de los sentimientos procedentes de la obra, hasta el observador de la misma. La etapa final del procedimiento empático necesita de un receptor preparado, para el que se está creando un espacio ambivalente de diálogo con la pintura. Esta área, en ocasiones indefinida, recurre al empleo de lo vacuo, de lo etéreo, como elemento discursivo estético que basa su interés en su capacidad de sugerencia.

También se ha departido sobre esta peculiaridad del arte oriental, y de la transmisión del *qi*, en términos de *resonancia*. Es decir, lo que llega al espectador es una especie de eco musical, producto de la vibración energética del objeto admirado que, lejos de ser una reminiscencia apagada de la esencia original de la que emana, consiste en un vibrante recuerdo de ésta, que concede al observador la posibilidad de participar activamente con sus emociones personales en la captación y reelaboración del elemento original.

Hemos hablado en los primeros capítulos de esta tesis de las brumas, las neblinas, del uso del vacío por su potencial empleo, de la importancia de sugerir[1345] veladamente las cosas para invitar a la imaginación del que ve la obra a tomar parte en ella, y ahora de la noción de resonancia. Pues bien, en occidente también se vierten comentarios que recalan en las

[1344] ARNALDO Javier, *Estilo y naturaleza...* op. cit. p. 72.

[1345] Guo Xi, decía en el siglo XI: "El vaho azulado y el sendero blanco excitan el deseo de caminar hacia allí; la caída del sol en un arroyo sereno hace surgir el deseo de contemplarlo; la vista de ermitaños y ascetas aviva el deseo de vivir con ellos; las rocas y los arroyos, animan a vagar entre ellos. La contemplación de buenas pinturas nutre estos deseos. Los lugares se hacen reales y el significado de estos cuadros es delicioso." En: RACIONERO Luis, op. cit. p. 68. La sugestión que no sólo algo indefinido, sino un buen paisaje con todas sus características puede producir en el espectador, es de un gran valor.

mismas ideas, fruto de las ideas de algunos autores románticos, como Cozens. Este artista británico nos legó una interesante teoría acerca del paisajismo, haciendo mucho hincapié en la importancia de la imaginación, idea no novedosa, pero sí estudiada en mayor profundidad por él, y en las posibilidades sugestivas de la pintura: "What distinguished Cozens from his similarly inspired predecessors was the modern artist's willingness to leave forms ambiguous in the belief that their suggestive and emotional resonances would accordingly be enhanced."[1346]

Ya hemos visto que las nubes y las brumas tienen en la composición del cuadro un lugar especial por su cualidad de sugerencia, de dejar sin terminar algo para que el observador cierre la obra, y por las connotaciones filosóficas que estos elementos tienen. Pues bien, en el Romanticismo alemán es muy habitual encontrar referencias poéticas o pictóricas a la bruma a la niebla, etc., como veremos en la obra de Caspar David Friedrich. Parece conveniente traer a colación una breve nota de Tonia Raquejo en este sentido:

> Cuando Coleridge dice que la imaginación disuelve, difumina y disipa, recuerda a los comentarios que Wordsworth hizo también sobre la imaginación a la que comparó con el vapor y la bruma, dos componentes siempre presentes en los cuadros de Turner a partir de la década de los años treinta y que tiene el efecto de abstraer las imágenes a veces apenas reconocibles. Curiosamente, para el pintor alemán Caspar D. Friedrich la niebla era también un elemento fundamental a la hora de despertar la imaginación en el espectador del cuadro. Piénsese en la importancia que ésta tiene en una de sus obras más representativas del Romanticismo: *El monje frente al mar* (1812).[1347]

[1346] *Landscape Drawings…* op. cit. p. 26: "Lo que distingue a Cozens de sus predecesores, inspirados similarmente, era el consentimiento del artista moderno a dejar las formas ambiguas en la creencia de que sus resonancias sugestivas y emocionales, serían en consecuencia aumentadas."

[1347] La cita original es de SHAWCROSS (ed): *Biografía literaria,* cap. XII, pág. 202, citada primero en PÉREZ CARREÑO, Francisca: "Arte e ilusión", págs.. 252- 263, y luego citada por RAQUEJO Tonia, en: "El romanticismo..." op. cit. p. 256, nota a pie de página.

El propósito del artista romántico no es tanto el de representar una escena con tintes de realidad como el hacer creíble la experiencia mística o espiritual del cuadro mediante efectos determinados, si es necesario: “La intención no recae, sin embargo, sobre la ilusión de una naturaleza inmediata, de una visualidad común de lo real, sino, antes bien, sobre la sugestión de lo extraordinario, de un paisaje cuyo horizonte de probabilidad sirva precisamente de estímulo a la imaginación del espectador.”[1348]

Carus también se expresa en la misma línea de los orientales al decir que: “[...] cuando contemplamos la Naturaleza o una obra de arte, captamos los objetos como representaciones, poniéndolos en relación con nuestra conciencia, sólo que con ello nuestro Yo también se relaciona con un nuevo ámbito del mundo externo (esto es, entra en un estado interno diferente); con lo cual, la sensación que se suscite tiene que ser armónica con una atmósfera concreta, con una determinada resonancia (Stimmung) que se manifieste en la vida de la Naturaleza a través de ese fenómeno, o bien se corresponda con el sentimiento del que proceden, como de una misma unidad interna, la representación y luego la configuración real de la obra.”[1349] Y también dice Carus: “Pero así como la pulsación de una cuerda hace vibrar a otra, afinada con ella aunque más grave o más aguda, también en el ánimo y en la Naturaleza las excitaciones afines han de evocarse mutuamente, y en esto la individualidad del ser humano vuelve a aparecer como parte inseparable de un todo más elevado.”[1350]

Y Schiller pone su grano de arena con sus ideas particulares, que nos explican Rosen y Zerner: “Para Schiller, sólo por su capacidad de despertar emoción y representar ideas, pueden elevarse al rango de las artes mayores la pintura y la poesía paisajísticas.

[1348] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 60.
[1349] CARUS Carl Gustav, op. cit. págs. 80 y 81.
[1350] Ibíd. p. 82.

Nosotros queremos, decía, que el arte del paisaje actúe en nosotros como lo hace la música. La emoción se despierta gracias a la analogía de los sonidos y los colores con los impulsos emocionales. Las ideas se estimulan en la imaginación del lector o del espectador mediante la forma de la obra de arte, y esta forma *controla* la respuesta imaginativa."[1351]

Sin pretenderlo, volvemos a acudir a Friedrich para reforzar nuestra posición frente a esta interesante analogía con el arte oriental:

> [...] muchos de los medios estilísticos de la pintura romántica participan de eso que, en sentido lato, podemos denominar el *non finito* del ideal. La importancia de la *Wirkung*, del efecto empático sobre el espectador al que aludía Friedrich, y el interés por estimular la fantasía nos hacen reconocer el alcance del modelo genético en la estética romántica, en la que la vida de las formas está supeditada, en buena medida, a su psicologización: el circunstante se halla implicado en el cuadro para ser constructor efectivo en un tema que recibe, si así se quiere, como una dinámica de posibilidades no realizadas.
>
> En el cuadro [...] de dejan «dimensiones abiertas» al arbitrio del espectador, que invitan a relacionar y a proseguir el desarrollo del tema en la imaginación. Las dimensiones abiertas se prolongan en el espacio de la vivencia de la obra a modo de una «propuesta» que estimula la posición activa del sujeto [...][1352]

El propio Friedrich dejó dicho que: "El arte no debe en modo alguno proponerse el engaño, y ejecuciones de tal dimensión [copias estrictas de la apariencia natural] *constriñen la imaginación del* espectador; la imagen sólo debe insinuar, y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla. La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su

[1351] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 61.
[1352] ARNALDO Javier, *Estilo y naturaleza*... op. cit. p. 134.

sentimiento, lo que ha de reflejarse. Descubrir el espíritu de la naturaleza y penetrarlo, acogerlo y transmitirlo con todo el corazón y el ánimo entregados, es tarea de la obra de arte."[1353] Pareciera que estas palabras han sido pronunciadas por un pintor taoísta, el grado de concordancias entre estas frases y las de cualquier pintor chino de paisajes, es inmensa.

Para completar esta información, se pueden ver las obras siguientes en relación a lo descrito en esta sección: de Yan Wengui *Miríada de árboles sobre extraños picos* (fig.162), de Xia Gui *Una pura y remota vista de ríos y montañas* (fig.163) y *Charlando con un invitado en el acantilado del pino* (fig.164), y de Friedrich tres obras: *El caminante ante el mar de niebla* (fig.122), y *Esquife en el Elba en la mañana brumosa* (fig.113).

LA EMPATÍA, ENTRE LA ACCIÓN DEL ARTISTA Y LA DEL ESPECTADOR

El artista occidental es consciente de que para conseguir su fin, la transmisión de sentimientos, ha de trabajar de una forma específica: "Ni que decir tiene que cuando un artista pretende dar placer pinta de manera que produzca una cierta experiencia. Pinta de manera que produzca una experiencia placentera. Pero mi tesis consiste en afirmar que también cuando el artista se propone producir contenido o significado, que es su propósito principal, pinta de manera que también produzca determinada experiencia. Lo hace así porque ésta es la forma de transmitir el significado pictórico, y esto es así por la naturaleza del significado pictórico."[1354] Como se observa, la intencionalidad de transmitir una experiencia concreta por parte del artista hacia el observador es también uno de los pilares del arte europeo, y en especial de los periodos que nos ocupan en esta tesis. El autor continúa comentando este tema de la siguiente forma:

[1353] ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 53.
[1354] WOLHEIM Richard, op. cit. p. 56.

> Pero, cuando pasamos del más simple al más complejo de los dos casos en los que el artista pinta con el fin de producir una experiencia –es decir, cuando la experiencia está determinada a transmitir significado y a ofrecer comprensión-, entonces su dependencia de su propia experiencia al pintar –su dependencia de sí mismo como espectador- es mayor. Fundamentalmente, su interés en la experiencia es tal que, según mi expresión anterior, mantiene la pintura en marcha; es decir, asegura que la experiencia que se calcula ha de producir en los demás concuerde con la condición mental, o con la intención, desde la cual lo está pintando. Puesto que la experiencia tiene un papel tan importante en la formación del cuadro, tiene que ser erróneo pensar que la intención está formulada como un facsímil interior del cuadro en ciernes. Pues, si existiera este facsímil interior, el artista no tendría entonces más que copiarlo, la experiencia del artista mientras pinta el cuadro tendría un influjo demasiado pequeño en el cuadro. La retroalimentación, que es lo principal en esta experiencia, se vería rechazada en la práctica.[1355]

Estas interesantísimas teorías nos ayudan a comprender el proceso de creación de la obra de arte y su forma de ser transmitida al espectador. Pero para producir empatía, para lograr esa comunicación en ese triángulo que es artista – obra – espectador, se requiere de una disposición de ánimo y por supuesto en muchas ocasiones de una cultura predeterminada que facilite el acceso a los códigos artísticos de la pintura. Es obvio que hay empatía a todos los niveles del arte y entre toda clase de público, pero es más probable que aquéllos que sintonicen con las ideas estéticas del artista, o con sus vivencias personales, comprendan mejor el mensaje de la obra. No se alcanza el resultado idóneo si se ve una obra de cualquier manera, y ésto también tiene que ver en el desenvolvimiento de la empatía en la obra de arte occidental:

> Cuando nos colocamos para mirar un determinado paisaje, no existe una única manera expresiva de verlo, aun cuando parezca que todo el mundo lo ve igual. Pero, cuando nos colocamos para mirar cuadros sobre paisajes –por ejemplo, cuando miramos dos de los

[1355] WOLHEIM Richard, op. cit. p. 57.

> más grandes, como son *El gran vedado, cerca de Dresde* (Gemäldegalerie, Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde) de Caspar David Friedrich, o esa desgarradora obra maestra de Constable que se titula *Castillo de Hadleigh* (Yale Center for British Art, Yale University, New Heaven, Conn.)-, existe una manera correcta y una manera incorrecta de mirarlos, y en cada caso la manera correcta garantiza una experiencia que concuerda con las intenciones cumplidas del artista.[1356]

Y llegados a este punto me gustaría apostillar con una precisión muy importante que hace Wolheim al respecto: "Hay que entender la intención de tal manera que incluya los pensamientos, las creencias, los recuerdos y, sobre todo, las emociones y los sentimientos que tuvo el artista y que le hicieron pintar como lo hizo."[1357] Es decir, la empatía va a partir de una obra que es un cúmulo de vivencias personalísimas del artista y que no podemos circunscribir a la mera habilidad técnica puesto que el sedimento de tal empatía está enraizado en lo más profundo del artista: su corazón, su alma, sus emociones todas, en función de lo que ha vivido.

No podemos olvidarnos de lo que consigue por sí sólo el destinatario final de la obra: el espectador. En oriente, a éste se le exige que no permanezca impávido frente a la pintura, que se esfuerce por terminar el ciclo iniciado en la naturaleza, la cual le será asequible a su corazón en función de su estado de ánimo y de su formación: "The painter showed the power of nature in operation so that the initiate might, by gazing at the picture with understanding, share the artist's communion. And what of the observer? If the artist must submit to classification, should the audience escape? Chinese painting, like the music of the West,

[1356] WOLHEIM Richard, op. cit. p. 108.
[1357] Ibíd. p. 109.

dares to demand a reciprocal effort from the observer who, depending on his state of grace, can comprehend the *divine* or the *mysterious*, the *marvellous* or the merely skilful."[1358]

En las palabras de Chiang podemos apreciar hasta qué punto es importante la empatía entre la obra y el espectador. Es más, nos da una avezada pista del camino hasta la comprensión de la obra de arte: nuestra propia disposición de ánimo.

> La comunión por simpatía de las mentes es necesaria para apreciar el arte y se debe basar en concesiones mutuas. El espectador debe cultivar la actitud apropiada para recibir un mensaje, del mismo modo que el artista debe saber cómo impartirlo. [...] Para una persona sensible a lo artístico, una obra maestra se convierte en una realidad hacia la que nos sentimos atraídos por lazos de camaradería. Los maestros son inmortales porque sus amores y temores viven en nosotros una y otra vez. Lo que nos atrae es más el alma que la mano, el hombre que la técnica; cuanto más humana es la llamada, más profunda es la respuesta.[1359]

El inmortal Guo Xi también se ocupó de este aspecto de la obra de arte que estamos estudiando: "Hay también diferentes maneras de contemplar el paisaje. Si uno se aproxima a él con el espíritu lleno de simpatía propio de un amante de la naturaleza, su valor es alto; pero si uno se aproxima con los ojos del orgullo y la extravagancia, su valor es bajo."[1360] O bien podríamos seguir el consejo que nos da Chiang: "[…] if we as onlookers empty our mind of preconceptions and open them freely to the artist's persuasion, we may ourselves feel the

---

[1358] SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, op. cit. p. 104: "El pintor mostraba el poder de la naturaleza en operación, de manera que el iniciado podía, mediante la contemplación comprensiva de la pintura, compartir la comunión del artista. ¿Y qué hay del observador?. Si el artista debe someterse a clasificación, ¿debería escapar la audiencia?. La pintura china, como la música en occidente, se atreve a demandar un esfuerzo recíproco al observador que, dependiendo de su estado de gracia, puede comprender lo *divino* o lo *misterioso*, lo *maravilloso*, o lo simplemente *habilidoso*." Estos adjetivos hacen referencia a las categorías estéticas descritas por Jing Hao, que se citan en la página 298 de la **primera parte** de esta tesis.

[1359] Palabras de Okakura Kazuzo (1862-1913) citadas en, RACIONERO Luis, op. cit. p. 234.

[1360] Ibíd. p. 62.

life of Nature flowing from the painted scroll. To the Chinese mind this is the test of true Art."[1361]

Incluso la propia forma en que se presentan gran parte de los paisajes chinos, ésto es, en rollos horizontales, predispone desde el primer momento al espectador a interactuar con la obra de arte, que debe desvelar pacientemente entre sus manos: "One means by which the painters convey their intimacy with their subjects is to invite, to entice, the spectator into entering and becoming for a time part of the picture. The spectator must himself unroll and roll these horizontal scrolls, an action which immediately calls the muscles of his eyes into play."[1362]

El convite comunicativo con la obra, se completa con el paseo a que se nos induce a través de numerosos cambios en la orografía del paisaje, siendo el espectador uno con la escena. En palabras de Linn: "We find ourselves in the painting rather than outside looking at it."[1363] Esta frase revela una de las características de la pintura china que han sido comentada: su capacidad para integrar al observador en la escena y hacerle compartir la experiencia del pintor.

Esta integración en la escena, que igualmente se produce en el arte europeo de una u otra manera, ha sido observada por Spengler, que nos expone con precisión cómo el

[1361] CHIANG Yee, *The Chinese Eye…* op. cit. p. 108: "[…] si nosotros espectadores vaciamos nuestras mentes de preconcepciones y las abrimos libremente a la persuasión del artista, nosotros mismos podemos sentir la vida de la Naturaleza fluyendo del rollo pintado. Para la mente china esta es la prueba del verdadero Arte."
[1362] PRIEST Alan, op. cit. p. 23: "Uno de los medios por el que los pintores transmiten su intimidad con sus temas, es el de invitar, seducir al espectador a entrar y a hacerse parte de la pintura por un tiempo. El espectador por sí mismo, debe desenrollar y enrollar estos rollos horizontales, una acción que inmediatamente requiere de la participación de los músculos de sus ojos."
[1363] LINN John William, op. cit. p. 182: "Nos encontramos en la pintura mas que fuera, mirando hacia ella."

observador es capaz de introducirse en la obra hasta formar parte de ella, insertándose anímicamente en el espacio pictórico:

> Mas considerad luego la pintura occidental a partir de Leonardo, esto es, a partir del momento en que llega a la plena conciencia de su misión. Ved cómo logra recoger el espacio único infinito, en el cual la obra y el espectador son dos puntos de la dinámica universal. El sentimiento fáustico de la vida en toda su plenitud, el apasionamiento de la tercera dimensión, hace presa en la forma del cuadro, superficie coloreada, y la transfigura por modo inaudito. La pintura no existe por sí misma, ni tampoco se dirige al espectador, sino *que lo arrebata e incluye en su esfera propia*. [...] Los horizontes lejanos profundizan el cuadro en el infinito; el colorido de los objetos próximos está tratado de manera que anula y suprime el plano ideal que, a modo de cortina, pudiera separar del cuadro al espectador, y amplifica tanto el espacio del cuadro, que el espectador se siente incluso en él. No es el espectador quien elige el punto de vista desde el cual la obra produce su mejor efecto; es el cuadro mismo el que impone al espectador el lugar y la distancia necesarios" puesto que nosotros "[...] «nos sumergimos en» el cuadro, es decir, que la fuerza del espacio plástico nos arrebata y nos incluye en el cuadro. Así queda afirmada la unidad del espacio cósmico.[1364]

2.4.3. EL *YIN* Y EL *YANG*, O EL MANEJO DE LOS CONTRARIOS

Toda obra de arte es una estructura, un organismo.[1365]

EL *YIN* Y EL *YANG*, LA TEORÍA DE LOS CONTRARIOS

Desde sus inicios la civilización china surge como agricultora; a este hecho se le atribuye el surgimiento de una forma de pensamiento vinculada intensamente a la tierra como madre productora y generadora de vida, a la que se adscriben los ciclos característicos

[1364] SPENGLER Oswald, op. cit. tomo I, págs. 417 y 418.
[1365] WÖLFFLIN Heinrich, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Espasa Calpe (Espasa-Arte nº 1), 1985, Madrid, p. 199.

del año solar, es decir, las estaciones, así como los beneficios que se derivan de ellas (cosechas, etc.)[1366].

La Tierra y el Cielo generan a una simbología dualista, marcada paralelamente por la división de las funciones entre lo masculino y lo femenino, por ejemplo: debido a las condiciones climáticas chinas, en invierno las labores femeninas primaban sobre las masculinas porque el hombre debía refugiarse en la casa; con la llegada del verano éste salía al campo a laborar la tierra y entonces adquiría el papel protagonista. De esta forma tan sencilla, se suceden las personificaciones *yin* (femenina) y *yang* (masculina) de todas las manifestaciones de la naturaleza y del hombre:

> Inherent in this understanding of the Tao and its workings is a vision of universal order that gave structure to people's daily lives in traditional China. All natural phenomena were understood in terms of *yin* and *yang*. The transformations of the seasons (winter being the season of *yin*, summer the season of *yang*) and the differences between genders (*yin* = male, *yang* = female) were explained by the fluctuations of theses two forces. In addition, the shifting patterns of energy that characterize such phenomena as the cycles of the Five Phases (or Five Elements: wood, metal, fire, water, and earth) were also believed to be governed by the shifting balance between *yin* and *yang*.[1367]

[1366] Esta idea de ciclo, de movimiento vital y de transformación de las cosas es vista así por Álvarez: "Lo primero que constata el hombre, es que la vida, tanto de los seres de la naturaleza como la humana, está en continuo cambio y transformación. Este cambio y transformación, visto en su aspecto superficial y fenoménico, crea una polaridad y continua antinomia: lo bueno y lo malo [sic], lo positivo y negativo, el dolor y la alegría, la vida y la muerte, etc. Tal polaridad constituye un dato existencial innegable. Para el chino, esta polaridad no es más que la manifestación de las fuerzas Yin-Yang, y es absolutamente real, y no una ilusión como lo es para otras filosofías orientales, sobre todo indias." En, ALVAREZ José Ramón, op. cit. p. 94.

[1367] LITTLE Stephen, op. cit. p. 14: "Inherente a este entendimiento del Tao y su dinámica es una visión de orden universal que daba estructura a la vida cotidiana de la gente en la China tradicional. Todo fenómeno natural era entendido en términos de *yin* y *yang*. Las transformaciones de las estaciones (el invierno siendo la estación del *yin*, el verano la estación del *yang*) y las diferencias entre los géneros (*yin* = masculino, *yang* = femenino) eran explicadas mediante las fluctuaciones de estas dos fuerzas. Además, se creía también que los patrones cambiantes de energía que caracterizan tales fenómenos como los ciclos de las Cinco Fases (o Cinco Elementos: madera, metal, fuego, agua, y tierra) eran gobernados por el balance cambiante entre *yin* y *yang*."

De estos dos aspectos surgen los principios básicos de la filosofía taoísta: el *yin* y el *yang*. Las raíces chamánicas del taoísmo van a dotar al *yin* y al *yang* de un amplio espectro de cualidades; el *yin* representará lo femenino, la pasividad, la humedad, la dulzura, la luna, y el *yang* será lo masculino, el sol, la fuerza, el calor, la actividad. Éstas no son mas que las características más básicas de cuanto se identifica con ambos principios. Para que la realidad esté equilibrada y la vida siga su curso, ambas fuerzas deben estar compensadas. Se dice en el *Zhuang Zi*:

> -«El Yin y el Yan se corresponden mutuamente- dijo Gran Armonía Imparcial-, y mutuamente se cubren y se gobiernan. Las cuatro estaciones se suceden una a otras, y unas a otras se engendran y se destruyen. De ahí viene el deseo y la aversión, la atracción y el rechazo, y también por ello son constantes el unirse y separarse de los machos y las hembras. Seguridad y peligro se suceden mutuamente, desgracia y felicidad mutuamente se engendran, lentitud y celeridad una a otra se tocan; y así es como se producen uniones y separaciones.[1368]

Yin y *yang* son dos realidades de un todo común, desde el que han sido creadas. Siempre deben entenderse como interdependientes, y no como unidades separadas y enfrentadas, o como dice Watts, *el principio yin-yang no es, por tanto, lo que corrientemente llamamos dualismo sino, en todo caso, una dualidad explícita que expresa una unidad implícita*.[1369]

Lee ve diversas clasificaciones recreadas a partir de la pareja *yin* – *yang*: "Ancient Chinese culture, prompted perhaps by the dual aspects of agricultural life and the perception of extreme contrasts in topography, evolved a philosophy that segmented nature in terms of

[1368] ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. p. 268.
[1369] WATTS Alan, op. cit. p. 70.

yin and yang, dark and light, winter and summer. All phenomena in the universe could be structured in terms of basic polarities in the following classifications: biological/social (i. e. life-death, masculine – feminine); geographical (i. e. mountain – valley, north – south); and cosmological (i. e. heaven – earth, sacred – profane). To harmonize the opposing tendencies of the two principles, the idea of center or primal unity evolved."[1370]

La evolución de la teoría *yin – yang* se le atribuye a un autor concreto, aunque como muchos otros conocimientos orientales, la idea de *yin* y *yang* se ha ido forjando con el paso del tiempo. Muchas de las veces se trata de creencias populares que han adquirido fuerza paulatinamente; cierto es que, además de estar ligada en lo más profundo al taoísmo, la idea de estos dos polos energéticos fue tomada por otras escuelas de pensamiento: "La filosofía china (por lo menos en toda la parte conocida) está dominada por las nociones de Yin y de Yang. Todos los intérpretes lo reconocen así. Todos, también, consideran estos emblemas con ese matiz de respeto que se tributa a los términos filosóficos y que obliga a ver en ellos la expresión de un pensamiento erudito."[1371]

Lo que nos llama la atención de todo ésto, es la relación que esta singular pareja tiene con el arte taoísta, que es enorme, empezando porque éste es un reflejo plástico y espiritual de la presencia de los dos principios en la naturaleza. Lee ha rastreado el surgimiento de esta teoría del *yin* y del *yang* y la ha vinculado al nacimiento de la pintura de

[1370] LEE POLLOCK Nancy, *Landscape Representation in China in the Cultural Context of the Early Han Empire,* thesis department of Art History, Master of Arts, University of Oregon, September 1977, p. 2: "La antigua cultura china, impulsada quizás por los aspectos duales de la vida agrícola y la percepción de los contrastes extremos de la topografía, evolucionó hacia una filosofía que segmentaba la naturaleza en términos de yin y yang, oscuridad y luz, invierno y verano. Todo fenómeno en el universo podía estructurarse en términos de polaridades básicas en las siguientes clasificaciones: biológica/ social (vida-muerte, masculino-femenino); geográfica (montaña –valle, norte – sur); y cosmológica (cielo – tierra, sagrado – profano). Para armonizar las tendencias opuestas de los dos principios, evolucionó la idea de un centro o de una unidad primordial."

[1371] GRANET Marcel, *El pensamiento chino*, col. La evolución de la humanidad, UEHA, México 1959, p. 79.

paisaje. No se piense, en la época que describe la autora a continuación, en paisajes en sentido estricto, sino en sencillos fondos decorativos que acompañan a escenas centrales donde el hombre es el protagonista. Veamos qué nos aporta la información de esta experta:

> The yin – yang and Five Elements theories were articulated by early Taoist philosophers and systematized by Tsou Yen in the fourth to third centuries B.C. This ancient naturalistic world view became the foundation for the syncretic philosophy and much of the visual arts of the Western Han dynasty. Representations of landscapes in which all realms of being were integrated into an extended view of the natural environment appeared in the Western Han. Essential to these representations is the portrayal of mountains of mountainous terrain. The treatment of the mountain landscape in early Han art emerged out of a cultural climate which included parallel developments in literature, landscape architecture, cartography, and city planning, all of which reflected the political concerns and aesthetic tastes of the rapidly expanding empire. This paper will deal with Western Han landscape representations not only as indicators of stylistic developments, but also as indicators of an emerging world view. The rise of landscape representation as an art form in China went hand in hand with the rise of autocracy. The early attempts to portray panoramic views of the landscape embodied a composite of diverse traditions satisfying other – worldly concerns while signifying the authority of the emperor and the wealth of his vast domain.[1372]

También en poesía podemos ejemplificar una alusión al *yin* y al *yang*, que nos muestra el inmenso peso que estos elementos tienen en todo el genio creativo chino:

[1372] LEE POLLOCK Nancy, op. cit. págs. 3 y 4: "Las teorías del yin – yang y de los Cinco Elementos fueron articuladas por los primeros filósofos taoístas y sistematizadas por Zou Yen entre los siglos IV y III a. C. Esta cosmovisión naturalista antigua, se convirtió en la base de la filosofía sincrética y de muchas de las artes visuales de la dinastía Han Occidental. En los Han Occidental aparecieron representaciones de paisajes en las que todas las esferas del ser fueron integradas en una visión extendida del entorno natural. Esencial para estas representaciones, es la representación de montañas o de terrenos montañosos. El tratamiento del paisaje de montaña en el arte de principios de los Han emergió entre un clima cultural que incluía desarrollos paralelos en la literatura, la arquitectura del paisaje, la cartografía, y el planeamiento de ciudades, todos de los cuales reflejaban las preocupaciones políticas y los gustos estéticos del imperio que rápidamente se expandía. Este escrito tratará con las representaciones de paisajes de los Han Occidentales no sólo como indicadores de desarrollos estilísticos, sino también como indicadores de una cosmovisión emergente. La aparición de la representación del paisaje como una forma artística en China, fue mano a mano con el surgimiento de la autocracia. Los intentos tempranos de representar vistas panorámicas del paisaje, encarnaban un compuesto de diversas tradiciones que satisfacían preocupaciones alejadas del mundo, a la vez que expresaban la autoridad del emperador y la riqueza de su vasto dominio."

El monte Chung-Nan [*Zhongnan*] (Wang Wei)

Cumbre suprema[1373], cerca de la Ciudad-celeste[1374],
De monte en monte se extiende hasta el mar.
Contempladas, las nubes blancas no son ya sino una;
Penetrados, los rayos verdes de repente se esfuman.

Coronado de astros, gira el pico central;
Abrazándose Yin y Yang ondeaban los valles.
Descender y buscar un lecho para la noche.
Por debajo el arroyo, hablemos al leñador.[1375]

La referencia clásica y fundamental al *yin* y al *yang* se halla en el *Yi Jing* (editado en España varias veces con el título, *I Ching*), traducido como *Libro de las mutaciones*, o *Libro de los cambios*, o *Libro de las adivinaciones*. Este compendio nacido de la reunión de materiales provenientes de diversas épocas, se emplea básicamente como libro de oráculo, y su sistema de exégesis está asentado en la combinación del binomio generatriz *yin* y *yang*, al igual que en computación, ceros y unos, continuidad o discontinuidad. El *yin*, o línea partida (cuerda), representa –como ya se ha dicho- lo blando, la debilidad, la sombra, la Tierra, la madre; el *yang* se simboliza por la línea continua, y representa la fuerza -pues es la cuerda que no se rompe-, el Cielo, la luz, el espíritu, la actividad, lo masculino. Fruto de la combinación de estas líneas continuas o discontinuas en una entidad específica de seis líneas, es el hexagrama. Las mutaciones o cambios se encarnan en los hexagramas. El *Yi Jing* contiene una gran cantidad de hexagramas, y cada uno de ellos tiene una interpretación.

Pero regresemos al *yin* y al *yang*. Aunque parezca un tanto redundante, quisiera dejar muy claro este aspecto de la pareja que no ocupa: “El *yin* y el *yang* no sólo no deben

[1373] Se refiere igualmente a otro de los nombres que recibe la montaña.
[1374] Nombre de un astro, y capital de los Tang.
[1375] FLORES Miguel Angel (selección), op. cit. 75.

considerarse opuestos sino que tampoco es correcto pensar que corresponden a un sistema de valores. Lo fuerte no es «mejor» que lo débil, ni la luz mejor que la oscuridad. No se trata de un sistema moral-aunque pudiera ser utilizado a estos efectos- sino metafísico y cosmológico."[1376] Ésto también ha sido comentado por otros autores, como Granet: "Los más sencillos y permanentes de estos antagonismos y de estas solidaridades han sido traducidos en la concepción que hace del Yin y del Yang una pareja antitética y no obstante unida por la más perfecta de las comuniones."[1377]

Se trata de hacer entender al occidental que la unión de estos dos polos no puede verse desde una lectura maniqueísta, puesto que en China no hay idea de Dios ni de diablo: "The interplay of Yin and Yang does not portray two contending, antagonistic forces such as God and Satan, but two complementary facets of the Totality: instead of *opposition*, there is *co-operation* and alternance. The fundamental dualism of other cultures was unknown in China, and nothing but the synthetic result of the union of Yin and Yang had any basic reality –and the task of the Son of Heaven [el emperador] was to see to it that human society reproduced with ritual exactitude this cosmic interplay and resulting harmony."[1378]

Para complementar la definición del *yin-yang* traemos a colación una sentencia de Racionero: "La realidad es un equilibrio continuamente cambiante. No existen seres o situaciones claramente delimitables, sino juegos de fuerzas que van variando de intensidad y

[1376] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 17.
[1377] GRANET Marcel, *El pensamiento chino*, col. La evolución de la humanidad, UEHA, México 1959, p. 207.
[1378] DE RIENCOURT Amaury, op. cit. p. 81: "La interacción de Yin y del Yang no representa a dos fuerzas contendientes y antagonistas como Dios y Satán, sino a dos facetas complementarias de la Totalidad: a pesar de la *oposición*, hay *cooperación* y alternancia. El dualismo fundamental de otras culturas era desconocido en China, y nada más que el resultado sintético de la unión del Yin y del Yang, tenía una realidad básica –y la labor del Hijo del Cielo [el emperador], era verla para que la sociedad humana reprodujera con exactitud ritual esta interacción cósmica, y se creara armonía."

en su interacción producen el cambio de todas las cosas, ya sean seres o situaciones. En crecimiento, decadencia o resistencia, el universo es siempre una tensión."[1379]

Ahora bien, *yin* y *yang* son por supuesto parte de una totalidad superior en la que están insertos. El todo, es a lo que aspira el hombre[1380], y puede ser alcanzado a través de la pintura, como hemos estado estudiando. El *Tao* se alcanza cuando se queman las etapas precedentes, y una de ellas es sobrepasar a los contrarios: "Para experimentar el *Tao* es preciso trascender los contrarios, o sea, eliminar las diferencias a todos los niveles, no solamente el lingüístico. Procediendo de esta manera, el «hombre perfecto» habrá logrado una estabilidad, fruto de la comprensión de la no-diferencia entre su yo y el mundo."[1381] Sin embargo, no puede producirse esta comunión con el *Tao* si no son comprendidos *yin* y *yang*:

> La vacuidad mental, que constituye una de las metas intermedias del camino budista, no es más que uno de los requisitos preliminares para el fin que pretende alcanzar el taoísta: captar la ley del Tao significa comprender la armonía entre los opuestos, sus oscilaciones y la acción del vacío en lo que aparece y se percibe como opaco, lleno. Es cuestión, ante todo, por tanto, de equilibrio, y esto es lo que el artista tratará de plasmar. El *Tao* tiene multitud de espíritus y desciende en las cosas como descienden los ríos por las colinas.[1382]

Así llegamos a tener una visión clara del tercer principio de la pintura china. Su interpretación en la obra de arte se refiere en gran parte al análisis plástico formal de la misma: distribución de blanco y negro, masa y vacío, masculino y femenino, etc. Es decir, la obra debe poseer equilibrio, tanto a nivel emocional como formal, o como otros refieren

[1379] RACIONERO Luis, op. cit. p. 47.
[1380] Por cierto que en el *Zhuang Zi* se hace mención expresa de las fuerzas *yin* y *yang* del hombre en el siguiente contexto: "Si el hombre se alegra en demasía, menoscabará su Yang; y si es demasiado su enojo, su Yin sufrirá daño. El detrimento del Yin y del Yang perturba el orden de las cuatro estaciones, y rompe la armonía de los grandes fríos y los fuertes calores." ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. p. 114.
[1381] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 36.
[1382] Ibíd. p. 69.

sobre este principio: debe tener "idea y composición"; se puede decir que la aplicación del principio *yin – yang* a la pintura china, supone el encuentro con una armonía formal de todas las partes del conjunto, o lo que en occidente conocemos por *euritmia* de la obra de arte.

La relevancia de estos principios generatrices del taoísmo (*yin* y *yang*) en el arte chino, se ve reflejada especialmente en la relación existente entre la tinta negra, y el pincel. De hecho, "el negro de la tinta de China simboliza la profundidad y el *vacío* espiritual del budismo *Ch'an* [*Chan*]; el carácter *hsuan* [xuan] significa *negro* y «esencia inagotable del mundo»."[1383] Paralelamente, el pincel se identifica con la montaña, y la tinta se asocia al río o al agua, dos elementos de la naturaleza que corresponden a los dos ideogramas del carácter chino para la palabra paisaje: *shanshui*.

Del pincel nace el trazo, unidad estética y expresiva primordial, y sobre éste, el pincel y la tinta, comenta Ocampo: "El trazo surge de dos elementos plenos de connotaciones en la estética china: el pincel y la tinta. Trascendiendo ampliamente el mero aspecto de medios materiales están implicados en el orden cosmológico: el pincel responde al Yang, principio asimilable a lo masculino, la tinta al Yin, principio femenino, e inclusive la relación entre pincel y tinta era aludida como una relación sexual."[1384] Fong ha expuesto incluso la relación entre el pincel, la pincelada, y el soporte que alberga la pintura:

> The very simplicity of the instrument, as well as the physical nature of its application, inevitably determined the characterization of its function in Chinese cosmogonic terms: the blank wall, silk, or paper came to represent an undifferentiated oneness; the first stroke establishes a primary yin and yang relationship; the second stroke combines with the first to create all kinds of new yin and yang situations, each successive combination begetting stroke after stroke,

[1383] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 55.
[1384] OCAMPO Estela, op. cit. p. 29.

> until the multitudinous are reconciled and reunited into a harmonious whole.[1385]

Esta relación entre el soporte (el papel) y la tinta, es otra manifestación dual de la unión entre *yin* y *yang* que empapa toda la estética de la pintura china, y muy especialmente se aprecia en el juego vacío - lleno (blanco - negro). La tinta sería nuevamente el elemento *yin* femenino, y el luminoso papel el masculino *yang* y a su vez como no-ser (*wuwei*). Al igual que las entidades originarias *yin* y *yang*, sus representaciones a todo nivel, como el papel y la tinta[1386], están imbuidas de energía y de vitalidad, no son formulismos simbólicos sino auténticas manifestaciones *vivas* de tales entidades.

Todo sujeto participante en la pintura de paisaje se jerarquiza en función del *yin* y del *yang*; incluso el tipo de formato entra en el juego dual: los rollos verticales expresan mejor las relaciones cielo y tierra, por lo que se suponen *yin*, mientras que los horizontales que deben verse de derecha a izquierda lentamente, se consideran *yang*. Entre los protagonistas principales del paisaje están las montañas, que veremos en detalle, los árboles, y las aguas[1387]. En consonancia con lo anteriormente expuesto: "En un paisaje, en un jardín las

[1385] FONG Wen C., et Alt., op. cit. p. 3: "La auténtica simplicidad del instrumento, así como la naturaleza física de su aplicación, inevitablemente determina la caracterización de su función en términos cosmogónicos chinos: el muro blanco, la seda, o el papel, vienen a representar una unidad indiferenciada; la primera pincelada establece una relación primaria yin y yang; la segunda pincelada se combina con la primera para crear toda clase de nuevas situaciones yin y yang, cada combinación sucesiva es engendrada pincelada tras pincelada, hasta que lo multitudinario es reconciliado y reunificado en un todo armonioso."

[1386] Quisiéramos incluir a modo de anécdota unas palabras de Leonardo que parecen recordar esta clase de relación vital entre ambos materiales: "El papel, viéndose muy manchado por la tinta, se lo reprocha: entonces ella le enseña que gracias a las palabras escritas en él, su supervivencia está asegurada." En: VALERI Umberto (selec.), op. cit. p. 36.

[1387] Las imágenes acuáticas pueden ser de diverso tipo, según su carácter: "Streams are also divided into certain categories –'Flowing-stream', 'Hidden' and 'Hanging waterfalls', 'Folded-spring', and so on" CHIANG Yee, *The Chinese Eye…* op. cit. p. 164 ("Las corrientes también están divididas en ciertas categorías –'Arroyo-fluido', 'Oculto' y 'Cataratas colgantes', 'Manantial-recogido', etcétera".)

rocas forman el esqueleto y manifiestan su carácter yin, mientras que los ríos o el agua, las arterias y el yang como energía o fuerza complementaria."[1388]

La mejor manera de ver la aplicación de *yin – yang* en la pintura de paisaje, es a través de ejemplos. Antes de comparar algunas obras de oriente y de occidente, apreciemos en este trabajo titulado: *Pinos esparcidos y acantilados retirados*, de Cao Zhibai (fig.165), el análisis desde la óptica de los contrarios. Nos hallamos ante una pintura de proporcionada presencia de *yin - yang*. A diferencia de otras pinturas, ésta está hecha mayormente dibujando, y no empapando o pintando la superficie del papel. Tiene mucho de caligráfica, como si fuera un poema desvirtuado hasta alcanzar la dimensión de pintura; véase la similitud aparente entre la caligrafía superior, y el resto de la obra. Es muy simple, y en ella tenemos los elementos propios del *Tao* con sus componentes *yin* y *yang*: la montaña, la cascada, el cielo, y los árboles, además de las relaciones ya explicadas entre tinta y papel, pincel y tinta, vacíos y llenos.

LA MONOCROMÍA

En el arte chino del paisaje el empleo de la paleta monocromática es uno de los signos de calidad de una gran pintura, y por abrumadora mayoría las pinturas más importantes fueron realizadas sólo con tinta negra. La interrelación descrita de la tinta negra con el concepto *yin – yang*, y el rol que éste tiene en la simbolización de papel y tinta es muy interesante, pero otros factores influyen en que la tinta negra esté por encima de la policromía:

[1388] CERVERA Isabel, *Arte y cultura...* op. cit. p. 150.

> La pintura china en su apogeo (en la época de los Song y de los Yuan) privilegió la tinta en detrimento de los colores porque la tinta, por una parte, debido a sus contrastes internos, parece lo suficientemente rica como para expresar los infinitos matices de la naturaleza y, por otra parte, porque, al combinarse con el arte de la pincelada, ofrece una unidad que, como hemos dicho, resuelve la contradicción entre dibujo y color, entre representación del volumen y ritmo del aliento. Por su doble cualidad, a la vez una y múltiple, la tinta, al igual que el pincel, es considerada como una manifestación directa del universo originario. Desde este punto de vista, al usar la tinta, el pintor no se propone tan sólo reproducir los efectos de la luz, sino sobre todo captar la luz en la fuente de donde mana. La mirada del pintor se vuelve hacia adentro, de modo que, tras una lenta asimilación de los fenómenos exteriores, los efectos de la tinta que suscita no son más que la expresión matizada de su alma.[1389]

El empleo de la técnica monocroma en la pintura taoísta también reflejaba en cierto grado las ideas expresadas por Lao Zi en el *Tao te Ching* [*Dao de Jing*], donde se decía que *los cinco colores ciegan la vista del hombre*[1390], y rescatemos la convicción taoísta en la misión sagrada del artista como captador de esencias, no de realidades físicas, por lo que: "This simple attitude toward life and understanding of its essence began to find its pictorial equivalent in the black-and-white (i.e., ink-monochrome) landscape painting initiated by Wang Wei."[1391]

Es ineludible que la clásica bifurcación taoísta, blanco – negro = vacío – lleno, afecte al empleo del color, que se torna monocromático: el uso de la tinta negra con todas sus degradaciones y suaves matices, y su capacidad de generar ligeras variedades de color así como transformar su efectividad plástica y estética según el tratamiento que haga el autor (tinta más o menos condensada, pincel rugoso, trabajo sobre húmedo, etc), es causa

[1389] CHENG François, op. cit. p. 73.
[1390] LAO TSE, op. cit. p.113.
[1391] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 288: "Esta simple actitud hacia la vida y hacia el entendimiento de su esencia, empezó a encontrar su equivalente pictórico en las pinturas paisajistas en blanco y negro (monocromas) iniciadas por Wang Wei." Wang Wei vivió entre 699 y 759.

suficiente para hacer de la tinta negra la absoluta favorita de los artistas taoístas, de los *wenren*, y de los pintores *chan*: "Según la convicción de los *wen-jen* [*wenren*], nada debe distraer de la belleza de la tinta que, con su riqueza infinita en escalas tonales, revela mucho más que lo que el artista le resulta posible con el uso de los «cinco colores» a los ojos sensibles y cultos."[1392]

Esta idea de la relación entre la tinta negra y la pintura de categoría superior, pudiera encontrase expuesta, en afinidad de espíritu, en la obra de Burke *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, donde analiza la gama de colores que mejor le va a una obra *sublime*, y aconseja evitar colores como "amarillos, azules, violados, muchos dorados, etc. Incluso recomienda que al pintar edificios sublimes han de emplearse "[...] colores obscuros y tristes, como el negro, bruno, purpúreo oscuro y otros semejantes", y evitar "lo brillante y risueño". Igualmente, "Una montaña inmensa, cubierta de un musgo verde y brillante, es nada en este respecto en comparación de otra oscura y opaca: el cielo nublado es más grandioso que azul y claro: y la noche más sublime y respetuosa que el día."[1393] Puede notarse esta preocupación por el color desvaído en la obra de John Robert Cozens *Entre Chamonix y Martigny* (fig.92), en un intento por evitar una vista colorista.

La tendencia a la monocromía o *shimohua* (pintura a la tinta china), en la pintura china, también traerá consecuencias: "Since black ink must perform the function of the whole color spectrum, the ink must be «alive», that is, the ink must show effective tonal variations. No solid ink should be used in any part of a painting in order to avoid a static area. In calligraphy, though dark ink is commonly used, it is equally essential that there be tonal

[1392] KITAURA Yasunari, op. cit. págs. 252 y 253.
[1393] Todas las citas de este párrafo en, BURKE Edmund, op. cit. p. 146.

effect. Since Chinese ink is a highly transparent dye, the ink work must be clear and clean so as to avoid either an opaque or muddy appearance."[1394]

Por favor, no piense el lector que el oriental desdeña el color; además de existir géneros en los que la alegría cromática y policroma destaca bastante, como en el de *flores y pájaros*, o en general en la pintura con fines decorativos, la pintura a color existe como tal y constituye toda una categoría llamada *shisihua* o *zhesihua*, y bastantes paisajes de gran fama han sido elaborados en color, aunque es más común que se haga en blanco y negro. Por ello: "No one could accuse the Chinese of being deficient in a sense for colour; their reticence in this kind of painting must therefore be deliberate. It was an instinctive aversion to dwelling too much on the local colour of things, and their surface appearance."[1395] Como ejemplos, traemos al lector las imágenes de algunas pinturas de paisaje famosas de China: de Sheng Mou *Caballero remando en un río otoñal* (fig.166) y detalle (fig.167), y de Gao Kegong *Cantando en el otoño* detalle 2 (fig.168), y de Mi Fu *Montañas y pinos en primavera* detalle (fig.169).

La paleta de colores de las tintas chinas, era más reducida que los de la acuarela empleada en Europa. Las tintas chinas poseen ciertas cualidades: "The Chinese colors may be transparent or opaque. Transparent colors predominate because the Chinese painter does

[1394] KWO Da-Wei, op. cit. p. 99: "Desde que la tinta negra debe desempeñar la función de todo el espectro de colores, la tinta debe estar «viva», ésto es, la tinta debe mostrar variaciones tonales efectivas. Ninguna tinta sólida debería ser empleada en parte alguna de una pintura para evitar un área estática. En caligrafía, aunque la tinta oscura se usa comúnmente, es igualmente esencial que haya efecto tonal. Ya que la tinta china tiene un tinte altamente transparente, el trabajo de tinta debe ser claro y limpio para así evitar tanto la apariencia opaca como la turbia."

[1395] BINYON Laurence, *The Spirit...* op. cit. p. 82: "Nadie podría acusar a los chinos de tener un sentido deficiente para el color, su reticencia a esta clase de pintura debe ser, por consiguiente, deliberada. Se tenía una aversión instintiva a hacer mucho hincapié en el color local de las cosas, y en su apariencia superficial."

not want to hide the ink skeleton."[1396] Y si nos centramos en los pigmentos, descubriremos que sólo son de origen vegetal o mineral: azul azurita, verde malaquita, sombra, blanco de plomo, azul índigo, y amarillo indio. Los pigmentos forman parte de las diversas presentaciones que puede tener la tinta china, lo cual está bien para saber a qué atenernos al ver un cuadro chino, sin perder de vista que las muestras que están hechas estrictamente en negro y en sus degradados, serán apreciadas en mayor medida.

Queremos remarcar este hecho de la ausencia de policromía en la pintura de paisaje China más elevada, el color no es eliminado del todo sino sencillamente relegado: "As the brush-strokes became the distinguishing feature of the different masters, so colours naturally grew insignificant and unnecessary."[1397] Asimismo, la forma de aplicar los colores en China no es semejante a la nuestra: no se suelen aplicar sombras, gradaciones, ni efectos de volumen:

> Just as with form, so with colour our poets and painters pick out the basic impression only. You will have noticed that we apply our colours flat without gradations for shadow, drapery and perspective. If we notice that the most important characteristics of a willow tree are its gracefully drooping branches and delicate pale green colour, we shall be content if we can capture the rhythm of its swaying limbs and the essence of the green colour which our eye loved; we do not trouble to darken the under-branches or even to throw its shadow upon the ground below.[1398]

[1396] GRAHAM Mary L., op. cit. p. 23: "Los colores chinos pueden ser transparentes u opacos. Los colores transparentes predominan porque el pintor chino no quiere esconder el esqueleto de la tinta."
[1397] CHIANG Yee, *The Chinese Eye*... op. cit. p. 156: "Como las pincelas se convirtieron en la firma distintiva de diferentes maestros, los colores devinieron naturalmente insignificantes e innecesarios."
[1398] Ibíd. p. 101: "Al igual que con la forma, nuestros poetas y pintores sólo toman la impresión básica. Usted habrá notado que aplicamos nuestros colores planos, sin gradaciones de sombra, ropaje y perspectiva. Si notamos que las características más importantes de un sauce son sus ramas cayendo grácilmente y su delicado color verde pálido, estaremos contentos si podemos capturar el ritmo de sus miembros oscilantes, y la esencia del color verde que nuestro ojo amaba; no nos tomamos la molestia de oscurecer las ramas inferiores, o siquiera de arrojar su sombra sobre el suelo, abajo."

Ésta es una diferencia fuerte entre la pintura de paisaje oriental y la occidental. En Europa ésta siempre ha estado sujeta al colorismo, y a la consecución del volumen. En China también se hace paisaje colorista, pero jamás con la fuerza y saturación de colores que en occidente.

Todavía se puede añadir que la pintura mural europea, realizada mediante temple, posee ciertas igualdades con la pintura china que han sido ya reseñadas por ciertos autores: "Such pictures, by reason of their precise restriction to contour line and color, approximate the effect of many Oriental paintings, in which the forms are presented essentially in terms of line and color either applied flat or modeled in relief."[1399]

El aislamiento de los componentes de una obra que se da en un trabajo básicamente de expresión lineal, se contrapone a la sensación unitaria que se puede conseguir evadiendo tales constricciones plásticas y dejando que color y/o masa fluyan de forma más caótica hacia fuera. Sin embargo una pintura monocromática, como es la china en esencia, puede ser perfectamente pictórica o presentar elementos ambivalentes (líneas y masas) sin necesidad de cromatismo. Se dice que lo pictórico unifica más[1400], y es a su vez un medio de crear diferentes planos en la pintura.

Volviendo al empleo de la tinta negra para realizar las grandes obras del paisajismo chino, ello no sólo tiene una razón de ser en su profunda conexión con el concepto *yin yang* taoísta, es un mérito único de la tinta negra su capacidad de transmitir en sus numerosos matices y gradaciones la totalidad del universo. Asimismo, si se hace acopio de tintas de

[1399] ROWLAND Benjamin Jr., op. cit. p. 4: "Tales pinturas, por causa de su restricción precisa de la línea del contorno y del color, se aproximan al efecto de muchas pinturas orientales, donde las formas se presentan esencialmente en términos de línea y color, aplicadas o de manera plana o modeladas en relieve." (obras de Lorenzetti, entre otras)
[1400] Sobre ello, ver WÖLFFLIN Heinrich, op. cit. p. 40.

colores éstas nunca han de estar por encima del tema sino subordinadas a él, como queda ya establecido en la obra de Zhang Yanyuan titulada *Li dai ming hua* (siglo IX):

> Hierbas y plantas manifiestan su esplendor sin deber nada a los colores derivados del jaspe y del cinabrio. Nubes y nieves flotan o se arremolinan; su blancura nada debe al albayalde. La montaña es azul por naturaleza, sin recurrir al añil; así como el fénix es irisado, sin necesidad de los Cinco Colores. Por ello, basta al pintor con utilizar todo el poder de la tinta para realizar la «idea» (o la «esencia») de los Cinco Colores. En cambio, si se apega servilmente a los Cinco Colores, la figura de las cosas que representa se verá falseada.
>
> En pintura, se debe evitar el afán de realizar un trabajo demasiado minucioso y acabado en el dibujo de las formas y la notación de los colores, así como el hacer alardes de técnica, lo que privaría a ésta del secreto y del aura.[1401]

La monocromía, así como el *yin – yang*, también se relaciona con la idea de claroscuro, de luces y sombras. El claroscuro[1402] en la técnica china de la pintura no se define jamás por sus concomitancias con la realidad, difícilmente se puede dilucidar de dónde proviene la luz, no existe un foco concreto, y lo que interesa es proyectar el alma del paisaje. Es más. "In Chinese art, the principle of Yin and Yang is not confined to natural phenomena, *i.e.,* if the light comes from the east, then the shadow must be put on the western side. Like the theory of imaginary perspective, the Chinese conception of the source of light is also an imaginary one: the light may come from any direction or all directions, so long as it serves the purpose of bringing about a light-dark contrast in the composition, whether it be calligraphy or painting."[1403] En oriente, la luz[1404] (la luz del sol en especial) es un elemento *yang* masculino, y la sombra (y la luz de la luna), es un motivo *yin* femenino.

[1401] Citado por CHENG François en, "El taoísmo chino", op. cit. p. 82.

[1402] Sobre el insistente rechazo de los chinos en la antigüedad hacia el modelado y claroscuro, ver, SULLIVAN Michael, *Symbols of...* op. cit. p. 8.

[1403] KWO Da-Wei, op. cit. p. 72: "En el arte chino, el principio de Yin y Yang no está confinado a los fenómenos naturales, si la luz llega desde el este, entonces la sombra debe ser puesta en el lado oeste. Como en la teoría de la perspectiva imaginaria, la concepción china de la fuente de luz es también imaginaria: la luz puede venir de cualquier dirección o de todas las direcciones, mientras sirva

Dentro de la composición y distribución del claroscuro en una pintura china, nos encontramos con dos conceptos que definen muy bien el correcto equilibrio de ambos: *Mi*, y *Shu*. *Mi* se refiere a densidad o solidez (mancha), y *Shu* a vaguedad o vacío (veladura). La densidad se obtiene sobre todo por superposición de capas de ciertos elementos, como las hojas del follaje. *Let your painting be dense without muddiness; loose but not scattered*[1405], es el consejo que se nos da.

Aun cuando el resultado óptico de las obras de Leonardo, a excepción de sus dibujos, sea muy volumétrico y poco similar al oriental, conviene mencionarle. En su caso, el empleo del claroscuro obedece a una razón muy sutil puesto que es un medio para aunar la diatriba línea-color (masa), y atribuye al claroscuro una cualidad casi filosófica: el uso del *sfumato* y del juego volumétrico trata de poner de relieve que la sombra media entre lo espiritual y lo corpóreo, porque en un mismo cuerpo reside la luz del espíritu y la sombra –entendida como algo más bien negativo, o lo opuesto a la luz- en la masa corporal y en penumbra del

---

al propósito de ocasionar un contraste de claroscuro en la composición, tanto si se trata de caligrafía como de pintura."

[1404] Sobre el uso del sol en Turner, interpretado como un elemento masculino *yang*, nos dice Paulson: "Dennis [John Dennis, que precede a Burke en la noción de lo sublime], and later Burke, leave little doubt that the sun (like other sublime objects) is a symbol of the threatening father. As Freud pointed out, in most languages the sun is male as opposed to «Mother Earth». In terms of this verbal contrast, the basic Turner composition is a penetration of earth by sun, an overpowering («a pleasing rape») of the earth, which opens up before it." PAULSON Ronald, op. cit. p. 90 ("Dennis [John Dennis, que precede a Burke en la noción de lo sublime], y más tarde Burke, no dejan lugar a dudas de que el sol (como otros objetos sublimes) es un símbolo del padre amenazador. Como Freud ha señalado, en muchos lenguajes el sol es masculino y opuesto a la «Madre Tierra». En términos de este contraste verbal, la composición básica de Turner es una penetración de la tierra por el sol, de la irresistible ((«una violación placentera»)) tierra, que se abre ante ella.") Es igual el caso del *yin yang* chino: el *yin* es la presencia femenina de la tierra, y el *yang* es la presencia masculina del sol. Es probable que esta visión del sol como algo sublime en la obra de Turner, sea por influencia de Burke: "[…] with the sun he takes on the greatest of all natural authority symbols, removes its veil, makes it his own artistic subject/signature, and sees himself accordingly as creator/destroyer, parallel to its positive and negative aspects." PAULSON Ronald, op. cit. p. 91 ("[...] con el sol él emplea el más grande de todos los símbolos de autoridad natural, remueve su velo, y lo convierte en su sello personal artístico, y en consecuencia, se ve a sí mismo como creador/ destructor, paralelo a sus aspectos positivos y negativos.")

[1405] Citado en KWO Da-Wei, op. cit. p. 70, sin autor: "Deja que tu pintura sea densa sin turbiedad; perdida pero no dispersa."

elemento a representar. Y Spengler añade sobre el *sfumato* de Leonardo: "Su admirable *sfumato* es el primer síntoma de una negación de los límites corpóreos en pro del *espacio*. El impresionismo arranca de aquí. Leonardo empieza por lo interior, por lo espiritual y espacial, no por las líneas ponderadas de un contorno; y en último término –si es que, en efecto, lo hace y no deja el cuadro inacabado- pone la substancia [sic] cromática como una especie de hálito sobre el cuadro, que propiamente es algo incorpóreo e indescriptible."[1406]

Hay que añadir que Leonardo, a diferencia de los orientales, centra en el trabajo de claroscuro una buena parte de la carga estética de su trabajo, y para él es fundamental obtener un buen efecto de volumen (véase por ejemplo, su *Gioconda* fig.37), porque *las sombras tienen sus límites en ciertos puntos determinados. El que los ignore producirá trabajos sin relieve; y el relieve es la suma y el alma de la pintura*.[1407]

Para ilustrar convenientemente esta breve sección sobre la monocromía, invitamos al lector a ver la obra titulada *Paisaje*, de Cao Zhibai (fig.3), y Anónimo Song *Una posada al pie de la montaña* (fig.245). En la primera se puede apreciar el excelente trabajo de monocromía, cuyo contenido simbólico ya ha sido explicado. La perfecta distribución de negros, tintas medias, y claros del papel, muestran la habilidad del artista para componer con una gama tonal.

En Europa, la monocromía ha estado siempre vinculada a los bocetos y apuntes, o al grabado de paisajes. Podemos mencionar algunos panoramas muy interesantes, cercanos a la idea de paleta reducida del oriental, incluso varios óleos que deben su sencillez cromática a la moda de la grisalla. Los trabajos son: de Alexander Cozens *La nube* (fig.112), de Gilpin

[1406] SPENGLER Oswald, op. cit. tomo I, p. 354.
[1407] Citado por Clark en CLARK Kenneth, *Leonardo...* op. cit. p. 62.

Paisaje con acantilado y *árbol* (fig.246), y *Paisaje, un río entre colinas* (fig.247), de Thomas Cole *La cruz en la soledad* (fig.152), de Savery *Paisaje con cascada* (fig.249), y del Bosco *La tentación de san Antonio* (fig.128).

EL *YIN* Y EL *YANG* EN LA COMPOSICIÓN Y SUS ELEMENTOS: EL JUEGO DE MASAS

> *Since the Tao, which is invisible, is moving, cyclical, changing, balanced, harmonious, and never ending, it must be expressed visually by a composition that has similar traits.*[1408]

Yin y *yang* tienen que aplicarse en igual medida a la distribución de la masas y a la ubicación de los elementos compositivos de una pintura, como por ejemplo se observa en estas obras: de Cao Zhibai *Pinos esparcidos y acantilados retirados* (fig.165), y de Guo Xi *El nacimiento de la primavera*[1409] detalle 2 (fig.248). Composiciones típicas hay muchas, y sería muy largo de explicar todos los esquemas básicos, que se concentran mejor en tres determinados, explicados en el capítulo de las distancias (en **la tinta**), y que se verán más adelante.

[1408] GRAHAM Mary L., op. cit. p. 29: "Ya que el Tao es invisible, posee movimiento, es cíclico, cambiante, balanceado, armonioso, y eterno, debe ser expresado visualmente por una composición que tenga similar tratamiento."

[1409] Sobre *Primavera temprana* de Guo Xi, nos comenta Murck en su obra MURCK Alfreda, op. cit. págs. 36 a 37: "*Early Spring* is an elegant metaphor for the success of the New Policies [de Wang Anshi]. It depicts a dynamic, harmonious society and an ideal socio-political hierarchy. Court literary conventions prompt one to read in the composition a declaration that nature is flourishing in the warmth of spring just as the body politic is thriving under the beneficent, well-managed rule of the emperor. The painting might also be understood as an auspicious New Year's image or as a Daoist vision of the world emerging from the yin [yin y yang] of winter." ("*Primavera temprana* es una elegante metáfora sobre el éxito de las Nuevas Políticas de Wang Anshi]. Describe una sociedad dinámica y armoniosa, y una jerarquía ideal socio-política. Las convenciones literarias de la corte, sugieren a uno interpretar en la composición una declaración de que la naturaleza está floreciendo en la calidez de la primavera, al igual que el cuerpo político está prosperando bajo el mandato benéfico y bien dirigido del emperador. La pintura también podría ser entendida como una imagen auspiciosa del Año Nuevo, o como una visión taoísta del mundo emergiendo del yin [yin y yang] del invierno.") Es decir, reflejan la nueva era de prosperidad que el gobierno de Shenzong y Wang Anshi iban a traer.

Lo que venimos a decir, más o menos, es que la pintura ha de poseer una correcta composición[1410], y un equilibrio plástico. Ésto siempre se lleva a cabo pensando en la conexión profunda entre unos componentes y otros; por ejemplo: un árbol no puede ser pensado o presentado fuera de su conexión con la tierra de la que surgen sus raíces y de la que vive, el aire en el que se respira su fragancia, el cielo que toca con sus ramas, el agua que lo alimenta. Es el *todo*, la unidad por encima de la individualidad, el conjunto.

Y dentro de esa unidad que es el espacio de la pintura, el elemento compositivo taoísta por excelencia, es el espacio entendido como vacío. Pero no se trata de un espacio mensurable, sino de un área abierta, efecto que se consigue de maravilla en los rollos horizontales que se van mostrando poco a poco. El espacio pictórico es para los artistas de la pintura de paisaje Song, algo más que su área de trabajo: "They carried the whole thing over into the world of creative thought, where the limits of material representation no longer hold good. Space became to them something more than the distance between two points, or the absence of forms; it became the element in which their creations unfolded, a reflex or symbol of the limitless world of thought. They made no efforts tom define or to limit it, because it was the very substance out of which their pictures were made."[1411]

[1410] Decía Guo Xi: "Cuando vayas a pintar, debes crear una relación armoniosa entre el cielo y la tierra. ¿Qué queremos decir con cielo y tierra? Tomad, por ejemplo, un pedazo de seda de palmo y medio de largo. La parte de arriba debe corresponder necesariamente al cielo, mientras que la de abajo ha de ser la tierra. El artista debe ordenar sus ideas y diseñar su escenario ubicándole en el espacio que tiene ante sí." RACIONERO Luis, op. cit. p. 79.

[1411] SIRÉN Osvald, *Chinese Painting. Leading Masters & Principles, part I: The First Millennium, The Sung Period,* volume II, The Ronald Press Company, New York, 1956, p. 184: "Ellos colocaron el mundo entero dentro del mundo del pensamiento creativo, donde los límites de la representación material ya no se sustentaban. El espacio se convirtió para ellos en algo más que la distancia entre dos puntos, o la ausencia de formas; se convirtió en el elemento en el cual sus creaciones revelaron un reflejo o un símbolo del ilimitado mundo del pensamiento. No hicieron esfuerzos para definirlo o limitarlo, porque éste era la auténtica sustancia de la que estaban hechos sus cuadros."

En lo anteriormente dicho se entiende que el significado de *espacio* para el artista oriental, no es el mismo que el que posee para el artista occidental,

> We need hardly to dwell on the well-known fact, that the Chinese painters, and particularly those who worked in Indian ink, utilized space as a most important means of artistic expression, but it may be pointed out, that their ideas of space and methods of rendering it were far from the same as in European art. Space was not to them a cubic volume that could be geometrically constructed, it was something illimitable and incalculable which might be, to some extent, suggested by the relation of forms and tonal values but which always extended beyond every material indication and carried a suggestion of the infinite.[1412]

La característica espacial de la pintura china se basa, entre otras cosas según Kwuo, en el empleo de claros y de oscuros, y en el uso de la línea: "The spatial structure in Chinese painting is formed by the modeling of light and shadow, not by conforming to the sculptural spirit. Chinese ink painting has always been a product of abstract rendering. There is a spatial effect which is stimulated by the gestures and rhythmic indications of line. To put it in a more appropriate way, it is a calligraphically created space."[1413]

Otro aspecto del espacio interior de una pintura china, de su manejo del *yin* y del *yang* en él, es que se trata de un espacio sugerente, irreal, no conectado a las leyes

[1412] SIRÉN Osvald, *The Chinese on…* op. cit. p. 97: "No necesitamos insistir en el conocido hecho de que los pintores chinos, y particularmente aquéllos que trabajan con tinta india [con negro], utilizaban el espacio como un medio muy importante de expresión artística, pero debe señalarse que sus ideas sobre el espacio y métodos de representarlo, estaban muy lejos de la mismas en el arte europeo. El espacio no era para ellos un volumen cúbico que podía ser geométricamente construido, era algo ilimitado e incalculable que podía ser, hasta cierto punto, sugerido por la relación de las formas y de los valores tonales, pero que siempre iba más allá de todo indicio material y llevaba consigo una sugerencia de lo infinito."

[1413] KWO Da-Wei, op. cit. p. 66: "La estructura espacial en la pintura china está formada por el modelado de la luz y de la sombra, no por el sometimiento al espíritu de esculpir. La pintura en tinta china siempre ha sido un producto de representación abstracta. Existe un efecto espacial que es estimulado por los gestos y las indicaciones rítmicas de la línea. Para decirlo de una manera más apropiada, es un espacio caligráficamente creado."

geométricas de la perspectiva sino a aquellas del espíritu, donde el observador se siente incluido:

> [...] in Chinese landscape painting, the artist expresses and the viewer is invited to share in an expansion of the mind beyond the small body and the present instant of time; the self is felt to exist in a broader kind of space and time than is defined by points and instants. Landscape is a particularly apt subject because its space is not full of the geometric straight lines, right angles, and flat planes that make up the city with its buildings, streets, walls, and market squares: instead, it is rather like the space experienced by a blind man, much less external and abstract than its visual space.[1414]

Racionero ha sabido dar de una manera muy poética con una de las claves del espacio taoísta en el arte: "En profundo acuerdo con la visión de Lao-tse [Lao zi], los pintores taoístas tratan el espacio como un factor positivo; no como algo que queda por llenar y sobra, sino como el seno materno de las formas; el manantial preñado de potencia donde, por la danza vital de la energía, nacen todas las formas."[1415]

Y si hablamos de espacio en la pintura oriental, tenemos que repasar la cualidad mística, compositiva y trascendental de su elemento más funcional: el vacío. Es lógico que éste sea otra herencia más de la doctrina taoísta: "La magnífica representación del espacio en las pinturas chinas, especialmente en los paisajes, donde a menudo las montañas y otros

[1414] MARCH Andrew Lee, op. cit. p. 52: "[…] en la pintura china de paisaje, el artista expresa, y el espectador es invitado a compartir mediante una expansión de la mente más allá del pequeño cuerpo y el instante presente de tiempo; el yo siente existir en una clase de espacio y tiempo mucho más amplio que el definido por puntos e instantes. El paisaje es un tema particularmente apto porque su espacio no está lleno de líneas rectas geométricas, ángulos rectos, y planos lisos que levantan una ciudad con sus edificios, calles, muros, y plazas de mercado: en cambio, se trata más bien del espacio experimentado por un ciego, mucho menos externo y abstracto que su espacio visual."
[1415] RACIONERO Luis, op. cit. p. 53.

elementos están deliberadamente situados y dibujados para dar más énfasis al espacio, es un resultado directo de las ideas taoístas sobre el Gran Vacío."[1416]

En cuestión de sentido, el vacío chino artístico difiere del vacío en el arte europeo: "El vacío, en la civilización occidental, fiel a la disyuntiva de Parménides, simplemente no existe, es tan sólo propiedad del espacio cuyo cometido es el de contener a los seres. El arte taoísta y *Chan*, por el contrario, distribuirá las formas con el fin de que resalte el vacío. [...] El vacío atrae, sin ser temible como el abismo romántico, porque nos constituye."[1417]

En cuanto al uso del vacío como método estético, la escuela *Ma-Xia* china es la más importante. La característica básica de esta escuela es que en de sus cuadros se "rellenan" tres esquinas, y se deja una cuarta vacía para que el espectador la termine de "repletar" con su propia inspiración, o con sus sentimientos (ver otra vez la fig.105 con el esquema compositivo de las tres esquinas en base a Ma Yuan). La idea de las tres esquinas es originaria de Li Tang (c.1050 - c.1130), un artista anterior a Ma Yuan (c.1190 - c.1225) y a Xia Gui (c.1180 - 1244) que fue:

> [...] precursor de los pintores del sur, abandonó la búsqueda de la representación de las grandes mutaciones de la naturaleza, eligiendo momentos únicos, más intimistas, en los que el hombre se complace contemplándolos. Además, el nuevo formato adoptado por Li Dang permitía una lectura global de la obra, a diferencia de la lectura parcial de la obra que, por sus dimensiones, exigía el rollo vertical. El espectador capta en una primera visión la totalidad de los representado, pudiéndose desplazar con la vista fácilmente. [...] Li Dang creó una composición en diagonal –que adoptaron todos los pintores del sur- consistente en dividir la superficie por una diagonal, colocando los elementos más voluminosos en primer plano y en la parte inferior, liberando y valorando el espacio vacío resultante. Li

[1416] RACIONERO Luis, op. cit. p. 54.
[1417] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 69.

> Dang ocupaba la parte superior izquierda de la obra con picos montañosos, que serían suprimidos por sus discípulos.[1418]

Esta escuela *Ma-Xia* que se desarrolla entre la dinastía Song y en el transcurso de la dinastía Yuan, se caracteriza por usar el esquema de Li Tang, y por un perpetuo empleo del vacío así como de otro elementos:

> In a carefully constructed composition, the imperial presence is sheltered in a lower corner, tightly buttressed by the architectural and landscape elements around it, and the entire composition could be marked off by a straight diagonal line draw from the lower left corner to the upper right. Necessary motifs of the Ma style are the sharp, angular plum trees, the tall, dramatic pines rising into the night sky, the pale silhouette of distant mountaintops, and the dense mist that lies in heavy banks over the scene. The strongly defined interior space is an invitation to the imperial gaze that literally owns this palatial vista and whose presence is always somehow near at hand in all of the painting of the Ma family.[1419]

En el trabajo comparativo que Rowland llevó a cabo entre paisajes orientales y occidentales, citado en la introducción de este trabajo, coincidimos totalmente en el parangón establecido por el estudioso entre la obra de Friedrich *Dos hombres contemplando la luna* (fig.97)*,* y *Sabio contemplando la luna* de Ma Yuan (fig.250), ejemplo perfecto de la escuela *Ma-Xia*.

[1418] CERVERA Isabel, *El Arte Chino*... op. cit. p. 115.

[1419] AAVV, *Three Thousand...* op. cit. págs. 131 y 133: "En una composición cuidadosamente construida, la presencia imperial es resguardada en una esquina baja, apretadamente reforzada por los elementos arquitectónicos y paisajísticos alrededor de él, y toda la composición podría estar delimitada por una línea diagonal recta dibujada desde la esquina inferior izquierda hasta la esquina superior derecha. Los motivos característicos del estilo Ma [Yuan], son los ciruelos angulosos y afilados, los pinos altos y dramáticos surgiendo entre el cielo nocturno, la pálida silueta de las cimas montañosas distantes, y las densas nieblas que descansan en pesadas franjas sobre la escena. El espacio interior fuertemente definido, es una invitación a la contemplación imperial que literalmente posee esta vista palaciega, y cuya presencia está siempre, de alguna manera, al alcance de la mano en toda la pintura de la familia Ma."

Dejando a un lado las palabras de Rowland, a quien ya se citó en amplitud en la mencionada introducción, queremos incidir a título personal en la enorme cantidad de semejanzas que se aprecian en estas dos obras: una figura o varias nos adentran a través de su posición y de la dirección de su mirada en el paisaje, regido por la luna. Dentro de la composición, un árbol dominante extiende sus ramas sobre o cerca de las figuras, que miran hacia el infinito. El paisaje adquiere una condición metafórica, espiritual, donde se nos invita a unirnos en esta comunión nocturna. El espacio vacío de fondo, es el objetivo final de nuestras miradas, como recipiente hueco esperando a ser copado por nuestros pensamientos y sensaciones.

Por mi parte, encuentro que tienen grandes semejanzas compositivas las obras de Friedrich *Paisaje de montaña con niebla naciente* (o *Mañana brumosa en el Riesengebirge*, inacabado) (fig.251), y de Li Sheng (at.) *Viajando por los ríos Xiao y Xiang como en un sueño* (fig.89); en estas obras la vista está captada desde el mismísimo punto de vista, un poco elevado, a cuyos pies se extiende la gran área de monte y colinas. La distribución de masa arbórea así como de nieblas es de gran parecido, y los montes del fondo son igualmente semejantes. Aunque no se ha podido obtener una imagen a color del trabajo de Friedrich, y desconocemos si el original de Li Sheng es también colorista, las concomitancias de *yin – yang* son enormes.

También añadiré lo mismo de Wu Zhen *Atardecer de primavera sobre el río* (fig.252) y de Patinir *Paisaje con San Jerónimo* (fig.121). Da la sensación de que Patinir casi hubiera calcado la obra de Wu a la inversa (reflejando de derecha a izquierda la imagen), en concreto la masa central rocosa que ocupa su paisaje, que es increíblemente similar a la del artista oriental; Incluso los planos del panorama son semejantes: un primero en el que la vida humana acontece (en Patinir está el santo y también algo más allá están las edificaciones

del hombre, en Wu las casas y los puentes), un segundo que es ocupado primordialmente por las montañas en grupo, de tremendo peso visual, y un tercero en el que se aprecian más montañas, pero disminuidas.

El monte Hua de Wuang Lu, (fig.253). Esta obra guarda un inmenso parecido en su planteamiento general con el cuadro inacabado de Friedrich, *Mañana brumosa en las montañas*, o *Niebla matutina en la montaña* (fig.254). La estructura casi piramidal del trabajo del alemán es similar al primer plano del grupo montañoso trabajado en la pintura china, y en ambas imágenes el espectador tiene la sensación de estar situado en un espacio superior, elevado, casi aéreo, como suspendido de ninguna parte dando a la atmósfera una sensación de irrealidad y de misterio.

De esta obra de Friedrich nos comenta Arnaldo: "El pintor representa nítidamente la cumbre de la montaña, pero no un paisaje amplio. Monumentaliza ese fragmento de la naturaleza en un desarrollo piramidal de abajo arribe que tapa todo el resto. A su alrededor sólo asoman las copas de unos cuantos abetos, como un corro de figuras acutángulas sobre las que se superpone el triángulo de la cima."[1420]

En esta pintura, a nivel compositivo es de especial interés este comentario, que también acerca a Friedrich a la estética oriental: "La alusión al espacio se produce por la superposición de figuras planas diferenciadas, y por el contraste de términos. Pero, la composición es perfectamente bidimensional, no subordinada al cubo escenográfico. [...] emplea una inquietante pluralidad de puntos de vista; mima el detalle del dibujo incluso en

[1420] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 32.

los objetos más alejados, con lo que el conjunto adquiere los atributos de una fenomenalidad mental, de una vastedad aplastada sobre el plano de la representación."[1421]

La idea compositiva triangular[1422] tiene su razón de ser en el simbolismo que guarda con el triángulo sagrado de la trinidad. En la cima de la montaña se aprecia ligeramente la cruz. En realidad parece que el acceso a la cumbre nos está vedado, que realmente se trata de un lugar sagrado a cuya visión asistimos quizá, desde un mirador, o hasta desde el aire mismo uniéndonos a la atmósfera de misterio y de sugerencia que envuelve todo; en esta obra "[...] mist and clouds blend together, forming a single, nearly impenetrable wall. The picture consist of almost nothing but this single plane of vapor. That was what was revolutionary about it, and it must have shocked Friedrich's contemporaries as much as his message in the Tetschen Altarpiece, completed the same year."[1423]

En el trabajo chino, la elevación del observador es aún mayor que en el caso de Friedrich. Además, los dos han incluido gran cantidad de masas neblinosas, apoyando la idea de estar frente a un paisaje mayestático, que en el caso de Friedrich conmina a un

[1421] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p.32.

[1422] Friedrich fue un artista muy meticuloso en su hacer, preocupado por trabajar correctamente la técnica, admirador de las matemáticas y de la geometría. En su trabajo se nota la presencia de elaborados esquemas compositivos: "In many of Friedrich's pictures we discover a hidden geometry, and underlying scheme that assigns a place to every object. It governs everything from the deliberate contrast between verticals and horizontals to the tension produced by curves of varying tautness; from the most obvious symmetries and alignments to the most complex intersections and linkages; from parallel lines, displaced lines, crosses, and triangles to hyperbolas, parabolas, ellipses, and circles." En: SCHMIED Wieland, op. cit. p. 31 ("En muchas de las pinturas de Friedrich descubrimos una geometría oculta, un esquema subyacente que asigna un lugar a cada objeto. Gobierna todo, desde el contraste deliberado entre verticales y horizontales, a la tensión producida por las curvas de diversa tensión; desde las más obvias simetrías y alineaciones a las más complejas intersecciones y conexiones; desde líneas paralelas, líneas desplazadas, cruces, y de triángulos a hipérbolas, parábolas, elipses, y círculos.")

[1423] SCHMIED Wieland, op. cit. p. 60: "[...] la niebla y las nubes se mezclan juntas formando un único y casi impenetrable muro. La pintura consiste en casi nada mas que este único plano de vapor. Esto era lo que lo hacía revolucionario, y ha debido conmocionar a los contemporáneos de Friedrich tanto como su mensaje en el Altar de Tetschen, completado el mismo año."

sentimiento de religiosidad. La reducida paleta de colores de la obra del pomerano también añade un punto de acercamiento entre ambas pinturas.

Cetara, en el golfo de Salerno, es una obra de John Robert Cozens (fig.255), en la que se nos brinda un solo plano de enormes dimensiones: el gran macizo, a cuyos pies se despliega la ciudad, es un área de verdor, en la que los árboles crecen abrigando las laderas montañosas, dando un cierto aire paradisíaco a la escena. Una barca atraca en el puerto, entre otras embarcaciones ya ubicadas, al igual que en la obra de Wu Zhen, *Atardecer de primavera sobre el río* (fig.252).

La relación más interesante entre los vacíos, y las sugerencias provocadas por el espacio abierto y las masas de niebla en la pintura de paisaje europea, se aprecian sin duda alguna en la obra de Friedrich. Ya de entrada algo nos advierte en ciertas obras del autor que estamos ante una representación más allá de lo real, del paisaje descrito: "Indudablemente esas relaciones enigmáticas nos ponen sobre aviso de que existe una intención simbolista en estos paisajes, esto es, que no presentan el paisaje sólo con un carácter descriptivo. Pero *Niebla* es un cuadro especialmente osado, no tanto por lo que dice, cuanto por lo que oculta. [...] la penetración volumétrica del espacio es un ejercicio de la intuición en este cuadro. Se nos sugiere envuelto en esa densa bruma, pero no es un espacio percibido."[1424] Es inevitable que cite a continuación de la misma fuente las palabras de Friedrich que hablan del uso de la niebla en su obra: "Cuando un lugar se cubre de niebla parece mayor, más sublime, y eleva la imaginación, y tensa la expectación como ante una muchacha cubierta con un velo. Ojo y fantasía se sienten más atraídos por la brumosa lejanía que por aquello que yace nítido y cercano ante la vista."[1425]

[1424] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 27.
[1425] Citado por Arnaldo en Ibíd.

Una obra de Friedrich que recuerda vivamente al trabajo de Yan Wengui titulado *Miríada de árboles sobre extraños picos* (fig.162), es la conocida *El caminante ante el mar de niebla* (fig.122). La composición guarda curiosa similitudes entre ambas obras, en las que se observa el panorama de los picos montañosos emergiendo entre las poderosas nieblas. Sólo la figura que se encuentra centrada en la pintura de Friedrich añade un elemento disyuntivo en esta comparación. Nos comenta Arnaldo sobre la imagen del artista europeo: "Un recurso que frecuenta a menudo es la construcción del desarrollo espacial en profundidad por la mera adición de planos que se suceden, como estratos yuxtapuestos, hacia el fondo. Entre esos sucesivos términos paralelos deja indefinidos u ocultos muchos espacios de transición. De este modo, el escorzo nunca es transparente y la confusión de las partes intermedias se convierte en indeterminadas, esto es, no mensurables, las relaciones de distancia."[1426]

Además, a pesar de la primera reacción del espectador que tiende a dirigir al mirada hacia el mismo espacio que ve el personaje central, estamos ante una multiplicidad de puntos de vista, que también caracteriza muchas pinturas chinas. Esta separación de Friedrich de las pautas habituales compositivas de otros coetáneos, o de las reglas consideradas como clásicas de la perspectiva, en las pinturas de su tiempo, le hace merecedor de un estudio detallado y lo acredita nuevamente como el ejemplo más cercano al estilo oriental en temática paisajística.

LA MONTAÑA, GRAN ELEMENTO COMPOSITIVO *YANG*

El papel que desempeña la montaña en la concepción y desarrollo de la pintura de paisaje es enorme dada su gran simbología, y los ejemplos que el arte chino ha dado son

[1426] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. págs. 60 y 61.

numerosísimos y desde mucho tiempo atrás. Su impronta reside en su condición sacra, no sólo como sujeto primordial de la naturaleza, pleno de *qi*, sino como ente sagrado en sí mismo, cuyo culto se remonta hasta mil seiscientos años a. C.: "The worship of sacred peaks can be traced as far back as the Shang dynasty (c. 1600 – c. 1050 B.C.). Mount Song (Song Shan, the central of the Five Sacred Peaks), for example, was already worshipped as a god during the late Shang. Mountains were venerated in China as numinous pivots connecting the human and celestial realms. Mountains were also seen as places in the terrestrial landscape where the primordial vital energy (*qi*) that created the world was particularly strong and refines."[1427]

Esta condición sacra no es privativa de las montañas, se puede extender en cierto grado a sus componentes más simples: las rocas, que también están insufladas de *qi*. Además, las piedras con formas sinuosas son relacionadas con las grutas de los inmortales y con los paraísos en los que supuestamente residen. En consecuencia: "A rock is much more to a Chinese painter or sculptor than a mere piece of lifeless granite or limestone, and, in portraying it, he succeeds in breathing into it the spark of life. We talk about the «living rock», but to us this is little more than euphonious phraseology. To the Chinese artist the rock, the beetling cliff, the mighty mountain peak and the roaring torrent are living entities, each with a spirit of its own, which he tries to catch and set down in the media at his disposal."[1428]

[1427] LITTLE Stephen, op. cit. p. 17: "El culto a los picos sagrados puede ser rastreado hasta la mismísima dinastía Shang (1600 a.c –1050 d.c.). El monte Song (Song Shan, el central de los Cinco Picos Sagrados), por ejemplo, ya era adorado como Dios durante el periodo Shang tardío. Las montañas fueron veneradas en China como pivotes numinosos que conectaban lo humano con los reinos celestiales. Las montañas fueron a su vez vistas como lugares en el paisaje terrestre en los que la energía vital primordial (qi) que creó el mundo, era particularmente fuerte y depurada."

[1428] SOWERBY DE CARLE Arthur, op. cit. p. 154: "Una roca es mucho más para un pintor chino o para un escultor, que un simple trozo de granito o de piedra caliza sin vida, y al representarla, alcanza el éxito al insuflarle la chispa de la vida. Hablamos de «roca viviente», pero para nosotros ésto no es mas que fraseología eufónica. Para el artista chino, la roca, el acantilado golpeador, el pico poderoso

El deseo casi taxonómico de los artistas chinos de reglamentar y describir con detalle las características de la pintura de paisaje, y especialmente de aquéllos que legaron escritos sobre arte, produjo numerosos tratados atiborrados de datos acerca de cómo pintarlos, qué peculiaridades poseían cada uno, y un largo etcétera de pormenorizados comentarios sobre todo lo concerniente al arte del paisajismo. Las montañas en concreto, son estudiadas con fina crítica por Han Zhe en *Shanshui Chunquan Ji* o *Acerca del paisaje (*también traducido como *Un estudio completo sobre paisaje)* en 1121, donde describe cerca de una treintena de tipos de montañas según diversos puntos de vista[1429], además de tocar otras cuestiones relativas a tales masas rocosas. Guo Xi (siglo XI) es uno de los autores que se ha ocupado en profundidad de la montaña y de su correcta representación, sirvan de ejemplo este párrafo:

> Una montaña grande es tan majestuosa que se convierte en señora de multitud de otras, ordenadamente dispuestas a su alrededor. Se convierte en gran señora de colinas y laderas, bosques y valles, ya sean lejanos o cercanos, pequeños o grandes. Su apariencia es la de un emperador majestuosamente sentado en toda su gloria, aceptando el servicio de sus vasallos y dándoles audiencia, sin signos de arrogancia o altivez.[1430]

Y otro aspecto fundamental en la composición de las formas en general, que afecta en gran medida a la montaña (y a los árboles, etc.), es el tratamiento que recibe el objeto principal de una pintura y sus subordinados:

> In Chinese art, the major form in a composition is referred to as the «host», and the «guests» play a secondary role, mainly to

---

de la montaña y el torrente rugiente, son entidades vivas, cada una con su propio espíritu, que trata de capturar y de fijar en los medios a su disposición."

[1429] Para ésto, ver, MAEDA Robert Junji, op. cit. págs. 13 a 17.

[1430] RACIONERO Luis, op. cit. págs. 66 y 67.

> balance that major point of interest. However, the guests are not insignificant; on the contrary, they are necessary, as essential as the leaves are to a flower.
>
> In a landscape, the mountain form would be the host, whereas a cascade, trees, a hut, travelers, would all be considered as the guests, the subordinate objects. In a composition, the first step is to decide where, in the picture plane, to plant the host, which often will be the action line; then, where the rest of the forms, which carry lesser weight, should be arranged to balance or render contrast to the main form.[1431]

Estas dependencias establecidas entre el *anfitrión* y los *invitados*[1432] (*bin Zhu o Zhu ke*), son el primer paso en la consecución de una pintura: "In a landscape we speak of «first finding the positions for Host and Guests; let the largest mountain first draw the eye, let near objects stand out more vividly than distant ones; let anything which does not contribute to the painter's thought be summarily removed: better far a blank space than a superfluous detail»."[1433]

[1431] KWO Da-Wei, op. cit. p. 69: "En el arte chino, la forma principal en una composición se define como el «anfitrión», y los «invitados» juegan un papel secundario, mayormente para equilibrar al objeto principal de interés. Sin embargo, los invitados no son insignificantes; por el contrario, son necesarios, tan esenciales como las hojas lo son para una flor./ En un paisaje, la forma de la montaña sería el anfitrión, mientras que una cascada, árboles, una cabaña, viajeros, serían todos considerados como los invitados, los objetos subordinados. En una composición, el primer paso es decidir dónde colocar el anfitrión, en el plano de la pintura, que a menudo será la línea de acción; entonces, donde esté el resto de las formas que llevan un peso menor, debería producirse el equilibrio, o crear contraste con la forma principal."

[1432] En el famoso manual chino *Manual del jardín de la semilla de mostaza*, que a pesar de ser del año 1679 traemos a colación por su relación con el tema, se habla de la relación *anfitrión – invitado*, en los árboles: "Además, la composición expresaba el orden de la naturaleza, con una tensión entre el dar y el tomar, lo pasivo y lo agresivo, el anfitrión y el invitado. En un conjunto de árboles, el árbol «anfitrión» debe estar doblado con las ramas extendidas y el árbol invitado recto y delgado. Si se añade un tercer árbol, no debe ser exactamente paralelo. Tal grupo de árboles puede ser anfitrión en relación con otro grupo «invitado» en otro lado del cuadro. «Distíngase bien la forma en que se disponen las ramas, el *yin* y el *yang* de éstas; las que están delante y las que están detrás, las de la izquierda y las de la derecha; distínganse bien las tensiones creadas por algunas ramas que avanzan, mientras otras parecen retirarse». El principio de anfitrión-invitado de árbol a árbol puede aplicarse igualmente bien a la relación de roca a roca, montaña a montaña u hombre a hombre." Citado en BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 390. También existe una simbología similar en el tratamiento europeo medieval de la escala hombre-dios-santo, en las flores y animales alegóricos, etc. Se puede consultar la edición en inglés del manual completo en: SZE Mai-mai, *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*, Princeton University Press, Bollingen Series, 1992, 8ª edición (1º en 1977), London.

[1433] CHIANG Yee, *The Chinese Eye*... op. cit. p. 189: "En un paisaje hablamos 'primero de encontrar las posiciones para el Anfitrión y los Huéspedes; deja primero al ojo dibujar la montaña más grande,

Luego se conjuga ésto con otro aspecto a tener en cuenta en una composición: la relación *cielo* y *tierra (tian di)*. Esto se refiere a la conexión entre los elementos de arriba hacia abajo, como símbolo de la relación entre lo celestial (mundo espiritual) y lo terrenal (mundo físico), y es que: "In this principle, as in all others already treated, we can again detect the philosophical attitude of the artist who tries to give visible form to the age-old Chinese cosmological philosophy of Yang and Yin, of the identity of opposites."[1434]

Por último, el análisis de los aspectos *abierto* y *cerrado* de la obra (*kai he*) son una derivación del principio anfitrión-invitado ya comentado, e indican la interrelación de las partes con el todo. Es decir, se supone que ciertos elementos de la obra abren espacios, mientras que otros realizan la labor contraria; digamos que ambas clases de elementos trazan líneas compositivas que producen estos efectos de apertura y cierre. Es un concepto un poco difícil de comprender, puesto que tales relaciones no siempre están claramente expresadas en la imagen, los mencionamos por su relevancia en el análisis formal de la pintura china y en la composición de la misma.

En la pintura europea de paisaje, la montaña es renovada estéticamente gracias al Romanticismo, que ya no ve en ella el monstruo ominoso que fuera considerado siglos atrás (hecho explicado en el capítulo **1.2.1.1. El nacimiento del paisajismo: del *atrezzo* al género incipiente),** sino una encarnación del poderío creativo de Dios, que transpira sublimidad:

---

deja que los objetos más cercanos resalten más que los lejanos; permite que se remueva en seguida cualquier cosa que no contribuya a la idea del pintor: es mucho mejor dejar un espacio vacío que un detalle superfluo."

[1434] VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. p. 133: "En este principio, y en todos los demás ya tratados, podemos de nuevo detectar la actitud filosófica del artista que trata de dar forma visible a la antigua filosofía cosmológica china del Yang y del Yin, de la identidad de los opuestos."

> Lo *informe* de las montañas hacía de éstas, tradicionalmente, un objeto poco propicio para caracterizaciones formales significativas. De hecho, en el paisaje clásico nos encontramos con una naturaleza «civilizada», con componentes como rocas, arroyos, vegetación,..., «a la medida del hombre», y no, desde luego, con formaciones montañosas imponentes, sobredimensionadas o inhóspitas. La poética de lo sublime y de lo pintoresco hizo de la montaña en el siglo XVIII objeto de atracción, bien por su carácter salvaje, extraordinario o terrible, bien por su bizarro encanto, no, desde luego, por su *mensura* o por su claridad formal.[1435]

La seducción de los escenarios montañosos no tendrá que esperar tanto en el arte europeo, para ser objeto de uso. Antes de que el paisaje se convierta por sí mismo en el género autónomo ampliamente aceptado que fue en el Romanticismo, algunas figuras claves del arte flamenco y holandés, ya estudiadas, así como ciertos artistas italianos[1436] del Renacimiento, o bien hicieron acopio de montañas inmensas[1437], o bien incluyeron fondos de paisajes en sus obras, o incluso se utilizaron decorados pedregosos tales como grutas o cavernas. Un ejemplo magnífico de ello es la pintura de Leonardo *La Virgen de las Rocas*, (fig.42), en su versión conservada en la *National Gallery* en Londres. Marani nos comenta: "Aquí está presente esa visión del mundo y de la naturaleza que Leonardo había concebido

[1435] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 49.

[1436] Sobre el artista italiano del Renacimiento, Lorenzo Monaco, nos comenta White: "A finales de siglo, un artista como Lorenzo Monaco –al que apenas le interesaban los problemas del naturalismo puro o el realismo espacial- se encuentra entre las figuras más importantes en este sentido [menos observación de la naturaleza y mezcla de corrientes sienesa y florentina] debido a su habilidad técnica y a su alto grado de sensibilidad estética. Es esta última cualidad la que lleva a Lorenzo Monaco a una diferenciación en el empleo de los esquemas que, pese a su mayor brusquedad, recuerda a las prácticas chinas." WHITE John, op. cit. p. 109.

[1437] A este particular quisiera señalar que también existe una referencia italiana sobre la composición de un paisaje en la misma tónica que en oriente, como ha notado Sterling: "En 1580, Christophoro Sorte, dans ses Osservazioni nella Pittura publiées à Venise, conseille au paysagiste de représenter une rivière accompagnée de hautes montagnes et de la mer, lieux où elle naît et où elle s'écoule. Principe intellectuel mêlé au paysage, qui fait aussitôt penser au rouleau horizontal où se déroule avec une lenteur épique le parcours intégral d'un grand fleuve d'Asie. » STERLING Charles, op. cit. p. 77 ("En 1580, Christophoro Sorte, en sus Osservazioni nella Pittura publicadas en Venecia, aconseja al paisajista que represente un río acompañado de altas montañas y del mar, y de los lugares donde nace y donde desemboca. Principio intelectual mezclado con el paisaje, que hace en seguida pensar en un rollo horizontal que desenrolla con una lentitud épica el trayecto integral de un gran río de Asia.")

en los años florentinos: una luz cálida, solar, aunque contrastada por amplias zonas de sombra, cuya función, al igual que la de la perspectiva florentina, era unificar espacio y hombre, envuelve a éste en la totalidad del mundo y de los fenómenos naturales."[1438] Y sobre la obra nos dice Chastel:

> La atmósfera cubierta, que exalta y suaviza a la vez el relieve de las formas, aumenta la intensidad de la belleza. Si el momento de la gracia más expresiva exige la envoltura oscura, una gruta que despliega un campo oscuro alrededor de las figuras es como una morada ideal donde las formas obtendrán toda su seducción; colocando a los personajes divinos en ese cuadro fantástico, Leonardo, por una de esas transposiciones decididas a las que está acostumbrado, da a la escena tradicional el valor de un símbolo más general. Superpone su propia visión a la imagen piadosa; la luz azulada, que se filtra a través de los prismas minerales, parece sugerir un claro del mundo subterráneo más que un horizonte libre; unos glaciares aparecen en las lejanías, recordando la inmensidad de la naturaleza.[1439]

Pero lo que más nos interesa sobre este hermosísimo cuadro, es el peso que tiene el elemento rocoso en él. Clarck opina que: "In 1483 his love of fantastic rocks leads him to that peculiar freak of iconography, the *Virgin of the Rocks*. It may be that the cave illustrates some apocryphal legend, although Leonardo's copious writings on art do not suggest that this was the way in which his mind worked. It is more likely that the Gothic element in his character was excited by the prospect from one of the quarry caves in Monte Ceceri, and he resolved to make it the basis of his design."[1440]

[1438] MARANI Pietro C., op. cit. p. 58.

[1439] CHASTEL André, *Arte y...* op. cit. p. 428. Para la relación entre el paisaje rocoso de esta obra y la niñez de Leonardo, ver: CLARK Kenneth, *Leonardo...* op. cit. p. 40.

[1440] CLARK Kenneth, *Landscape...* op. cit. p. 58: "En 1483 su atracción por las rocas fantásticas le llevó a ese peculiar fenómeno de la iconografía que es la *Virgen de las rocas*. Puede ser que la cueva ilustre alguna legenda apócrifa, aun cuando los numerosos escritos de Leonardo sobre arte no sugieren que ésta fuera la manera en la que su mente trabajaba. Más bien parece ser que el elemento gótico de su carácter, fuera atraído por la vista de una de las cuevas de las canteras del Monte Ceceri, y que decidiera convertirlas en la base de su dibujo."

El paisaje agreste, rocoso, enmarca un suceso religioso que se sucede en él, en una naturaleza más bien fría. Se trata de una imagen idealizada de un lugar misterioso, que está cobijando a varias figuras santas. Recuerde el lector la exposición que se hizo de la similitud entre las escenas chinas de santos, ermitaños o inmortales taoístas en áreas rocosas, y las de los santos penitentes en la Italia renacentista en parajes de semejante estilo. Leonardo no es ajeno a esta moda, y ubica a su Virgen en un sitio que está claramente en la antípoda de la civilización, donde nada disturba la soledad de los protagonistas. Las rocas de la pintura de Leonardo componen estupendamente la obra -muy parecidas en su morfología a las rocas chinas-, y a pesar de su innegable preeminencia no se hacen pesadas, están muy equilibradas en su colocación dentro de la composición general.

Otros trabajos de Leonardo, esta vez dibujos, recuerdan por el estilo y la forma a las piedras orientales. En su dibujo *Un río corriendo entre un barranco pedregoso con pájaros en el fondo* (fig.39), podemos observar la curiosa similitud de las formaciones rocosas representadas con el trabajo de piedras que realizan muchos artistas chinos.

Casualidad o no, Leonardo centra su atención en este apunte de su cosecha artística más temprana, en las rocas cuya morfología erecta debe ser fiel imagen de algún lugar frecuentado por el artista. Nuevamente la técnica y el uso del espacio proporcionan un resultado cercano al arte oriental, así como la inclusión de árboles al borde del precipicio, tan utilizados en los paisajes taoístas. Para redundar aún más en la semejanza entre Leonardo y oriente, copiamos estas palabras sobre el dibujo leonardesco: “This study exemplifies his characteristic conception of rocks as the armature for the life of the world. Water, as the «vital humour of this arid earth», is perceived as a powerful agent for change, forging the deeply cut

ravine, splitting the rocks into ever smaller parts and disclosing the inner anatomy of the world."[1441]

En la misma línea está *Floración horizontal de rocas* (fig.40), dibujo que posee una gran sensación de ritmo debido a los movimientos tectónicos que han producido la estratificación de las rocas. Y también viene a colación el último dibujo, *Tormenta sobre un valle en las faldas de los Alpes* (fig.41) que, a pesar de dar una cierta importancia a la villa que se extiende a los pies de los grandes macizos, son éstos precisamente los indiscutibles protagonistas de la escena por la inmensidad de su proporción, por los picachos descomunales sobresaliendo por encima de las nubes. Hay algo de sobrenatural en este trabajo, de una naturaleza casi desmedida, un punto opresiva, a pocos pasos de engullir la pequeña población que resta indefensa bajo el manto de agua.

No podríamos continuar esta explicación sin aludir al asombroso paisaje de la obra de Joachim Patinir, *Paisaje con San Jerónimo* (fig.121); Patinir siempre le otorgó un lugar especial a la montaña. Las moles descomunales y estratificadas de sus escenas son en verdad fascinantes, e increíblemente parecidas a las chinas. Un dato curioso de esta pintura es que apreciamos que la ambientación del cuadro nada tiene que ver con el paisaje verídico al que se refiere la historia: Egipto. Ningún elemento de la pintura nos hace pensar en un ambiente oriental. Se ha discutido bastante acerca del origen de esta manera de dibujar sus montañas y rocas, Pons y Barret aseguran que son fruto de la inventiva del autor:

> Il inventera des aiguilles de pierre & des cratères tronqués, en coupe verticale. Des chemins tortueux, creusés dans la roche […] A

[1441] *Leonardo Da Vinci,* op. cit. p. 107: "Este estudio ejemplifica su concepción característica de las rocas como la armadura de la vida del mundo. El agua, como el «humor vital de esta árida tierra», es percibida como un agente poderoso de cambio, forjando el profundo corte del barranco, agrietando las rocas siempre en partes más pequeñas, y revelando la anatomía interior del mundo."

> l'entrée de la baie, comme une signature, Patinir a édifié un pain de sucre en quartz bleuté, cent fois plus haut que les flèches de toutes les églises qui crèvent le ciel de Dinant à Anvers.
>
> [...] voici que partout se dressent, jusqu'à l'envahir, sur la surface usée des terres ardennaises, ces fabuleuses aiguilles de quartz translucide, qu'en d'autres lieux, en d'autres temps, on n'eût pas manqué d'appeler, par dérision, des demoiselles.[1442]

Estos dos críticos creen que a diferencia de otros artistas de la época, Patinir nunca se trasladó a Italia ni cruzó los Alpes, e insisten en que las formaciones de roca son producto de la imaginación de Patinir: « Lui, Patinir, aura inventé, pour enrichir la terre, ces roches de cristal en forme de molaires, qu'il fera jaillir comme des cascades à l'envers, & grimper à la rencontre de ciel. »[1443] Y añaden más adelante :

> [...] il n'en est pas moins abusif d'évoquer les escarpements qui bordent ce fleuve pour expliquer les pitons rocheux qui, tels de gigantesques dolmens, surgissent çà & là dans ses paysages : les éperons calcaires de la région de Dinant sont sans rapport de formes et de volumes avec les surplombs fantastiques de la plupart des tableaux de Patinir. Ces structures tourmentées semblent plutôt l'héritage d'une symbolique chrétienne fort ancienne: on les retrouve dans certaines mosaïques & icônes byzantines, comme dans la peinture des premiers Siennois. & même si l'apparence des masses rocheuses s'est peu à peu modifiée, elle n'a pas perdu toute référence avec la montagne désertique où Moïse reçut la Loi.[1444]

[1442] PONS Maurice y BARRET d'André, op. cit. págs. 12 y 14, 15: "Inventará las agujas de piedra y los cráteres truncados, en corte vertical. Los caminos tortuosos, excavados en la roca [...] A la entrada de la bahía, como una firma, Patinir ha levantado un pan de azúcar en cuarzo azulado, cien veces más alto que las flechas de todas las iglesias que pinchan el cielo de Dinant a Anvers./ [...] he aquí que se levantan por todas partes, como una invasión, sobre la superficie trabajada de las tierras de las Ardenas, estas fabulosas agujas de cuarzo traslúcido, que en otros lugares, en otros tiempos, no han dejado de llamarse, por burla, las señoritas."

[1443] Ibíd. p. 22: "Él, Patinir, **habrá** inventado, para enriquecer la tierra, estas rocas de cristal en forma de molares, que **parecieran** brotar como cascadas a la inversa, y escalar al encuentro del cielo."

[1444] Ibíd. págs. 60 y 62: "[...] no es menos abusivo evocar los escarpados que bordean este río para explicar las crestas rocosas que, como si se tratara de gigantescos dólmenes, surgen aquí y allá en sus paisajes: los espolones calcáreos de la región de Dinant no tienen nada que ver con las formas y los volúmenes de los desplomes fantásticos de la mayor parte de las obras de Patinir. Estas estructuras tormentosas parecen más bien la herencia de un cristianismo simbólico muy antiguo: se las encuentra en ciertos mosaicos e iconos bizantinos, así como en las pinturas de los primeros sienenses. Incluso si la apariencia de estas masas rocosas se fue modificando poco a poco, no ha perdido toda referencia con la montaña desértica donde Moisés recibió la Ley."

Como vemos, se atribuye el estilo de las rocas de la obra patiniresca, a una posible influencia del arte bizantino; la apariencia de la montaña en las pinturas de Patinir también tiene que ver con una moda generalizada por el paisaje fantástico:

> La conception fantaisiste du paysage est internationale. Les Italiens des XIVe et Xve siècles, tels les Mantegna, les Botticelli, les Vinci, situaient les personnages de l'Ecriture ou de la légende mythologique dans des décors de rêve, tout en rocailles, aux formes étranges, irréelles. Ces thèmes introduits dans les Pays-Bas dès la fin du Xve siècle, notamment par Jérôme Bosch, furent repris par la plupart des peintres flamands de tableaux religieux au XVIe siècle. […] A côté de la conception décorative du paysage qui prévalait en Italie, ces artistes [los flamencos] ont développé une conception expressive, romantique et mystique. [1445]

Busquemos otro ejemplo de montañas elevadas, ahora en el Bosco, en su trabajo *Paraíso e infierno,* tríptico*: infierno* (fig.129). Nuevamente estamos frente a una obra del Bosco que, sin ser género de paisaje, sí presenta un aspecto a comparar con la estética china: la enorme masa rocosa de la derecha. Su aspecto es muy similar al de las rocas chinas, como por ejemplo al *detalle 1* extraído de *El nacimiento de la primavera*, de Guo Xi (fig.170).

También se ve mayor presencia de montañas y de paisaje en general en las dos obras del Bosco, conservadas en mal estado, *El arca de Noé en el Monte Ararat* (fig.30), y *La caída de los ángeles rebeldes* (fig.127). En el primero, el paisaje representado nos

[1445] THIÉRY Ivonne, op. cit. p. 2: "La concepción fantasiosa del paisaje es internacional. Los [paisajes] italianos de los siglos XIV y XV, tales como los de Mantenga, Botticelli, Vinci, situaban a los personajes de la [sagrada] Escritura o de la leyenda mitológica en decorados de ensueño, todo en rocalla, entre formas extrañas e irreales. Estos temas introducidos en los Países Bajos hacia fines del siglo XV, especialmente por el Bosco, fueron retomados por la mayor parte de los pintores flamencos de tablas religiosas del siglo XVI. [...] Junto a la concepción decorativa del paisaje que prevaleció en Italia, estos artistas [los flamencos] desarrollan una concepción expresiva, romántica y mística."

recuerda a tres obras concretas de la pintura china, por el empleo de las montañas: *Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang, el regreso de los pescadores*, de Mu Qi (fig.6), de Wu Zhen *La alegría de los pescadores* (fig.171), y de Gao Kegong *Nubes tardías en montañas de otoño* (fig.172). En los tres ejemplos chinos la clase de masa rocosa es muy similar: más bien sencilla, con gran cercanía de unas montañas con otras, y forma cónica.

En el caso de *La caída de los ángeles rebeldes* (fig.127), es curioso el paralelismo entre la foto de un paisaje real de la actual China (ver fig.173), porque las montañas del Bosco parecen casi calcadas de éste, a excepción de la ausencia de árboles en la obra del occidental. También guarda cierto parecido con la obra de Ma Yuan, *acompasando el canto con los pies* (fig.174), por la composición, el formato, y además la ubicación de las dos moles en el espacio pictórico.

Es sin duda la obra *Paisaje en la huida a Egipto*, de Brueghel el Viejo (fig.26), la que establece un tratamiento preferente al paisaje montañoso; los elementos alegóricos han sido claramente disminuidos en favor del paisaje, como protagonista paralelo a la historia que ocupa el lienzo. La naturaleza que protege a la familia de la Virgen María en su trayecto, es una naturaleza magnífica, como la que se aprecia en la obra de Tang Di, *Viajeros en las montañas de otoño* (fig.125), aunque en la segunda el elemento humano tiene una presencia tangencial, casi inocua, en la que la montaña es el componente divino de la pintura, justo al contrario que el trabajo de Brueghel.

Un espacio natural más amable es el observado en *Viajeros en montañas otoñales*, atribuido a Sheng Mou (fig.124), que comparte una perspectiva más cercana a la de Brueghel e igualmente trata de un tema de desplazamiento. El río de Brueghel como estadio intermedio entre el área este y el oeste en la obra se ve también en muchas obras chinas,

como por ejemplo en *Claro tras la lluvia en primavera*, de Ma Wuan (fig.175). Casualmente, la morfología de la cadena montañosa del fondo, a la izquierda, se asemeja a las rocas que se aprecian en la obra de Huizong *Los colores de otoño en las montañas y ríos* (fig.176), e incluso a nivel compositivo, a pesar de ser un formato vertical, todo el área izquierda recuerda mucho al trabajo de Brueghel. Otro ejemplo fantástico, quizá el más solidario con la obra del occidental, es el trabajo titulado *Montañas nubosas*, de Fang Congyi (fig.108), que si se desplaza la vista hasta el área derecha de la pintura y se ve confrontada con la de Brueghel, posee una estructura muy igualable.

La semejanza de las montañas representadas en ciertas obras europeas, y en las orientales, puede observarse en varias obras más, como por ejemplo entre la pintura del Bosco *El arca de Noé en el monte Ararat* (fig.30), y de Huang Gongwuang *Nueve picos tras nevar* (fig.177), en las que la imbricación de los montes se sucede de forma simultánea, recordando aquél origen escultórico de la pintura china de paisaje. En ambas creaciones se ha adoptado un punto de vista bastante elevado, de distancia profunda, y es tal el efecto que el cuadro del Bosco da la sensación de manifestar la curvatura terrestre. El mismo formato ayuda a que la sensación de similitud sea mayor.

También podemos apreciar concomitancias plásticas en la representación montañosa entre la obra de Friedrich *Monumento en memoria de Goethe* (fig.178), y de Huizong *Los colores de otoño en las montañas y ríos* detalle (fig.179), en las que la estructura de los montes forman panes de azúcar (como los brasileños) muy semejantes. E igualmente existe parecido entre *La garganta rocosa* (detalle) de Friedrich (fig.180), y *Gargantas montañosas cubiertas de nieve*, de Gao Keming (fig.181), ambos con árboles en las cimas. Los mojones gigantescos de piedra del alemán son del mismo estilo que los de Gao, algo más fragmentados si acaso.

Un increíble parecido presenta el paisaje de Keuninck *Paisaje montañoso con cascada* (fig.61), con el tipo de formaciones rocosas de las obras orientales, que es el caso del *Nacimiento de la primavera* detalle1 (fig.170), Guo Xi, y *Miríada de árboles sobre extraños picos* detalle (fig.182), de Yan Wengui, que se corresponden así mismo a la morfología de las montañas chinas reales, como se puede contrastar con la imagen Huangshan (fig.183). La estructura general del muñón rocoso de Guo y de Keuninck es muy próxima, y cercana a la apariencia real de las montañas orientales, con los árboles colgantes. En el caso de equiparar el paisaje del europeo con el de Yan, el parecido es aún mayor en la masa que ocupan los picachos pintados.

Met de Bles en *Las minas de cobre* (fig.130), ha realizado una plasmación de la montaña en la misma línea estilística de Leonardo en dos de sus obras: en *La Gioconda* (fig.37), y en *La virgen, el Niño y Sta. Ana* (fig.44). Ninguno de los tres cuadros es estrictamente paisaje, pero llaman la atención por la semejanza de las montañas del fondo con las moles rocosas chinas, como la que se ve en la vista completa del *Paisaje* sin título de Li Cheng (fig.184). Leonardo especialmente, se acerca mucho a sus homólogos orientales, mientras que Met también recuerda un poco a las floraciones rocosas más separadas de Patinir.

La roca de muchos cuadros europeos, de por sí, es bastante pareja a la oriental, hecho que se constata fácilmente en las obras que estamos viendo. Sirvan de muestras las facetadas piedras de Fang Congyi en *Montañas divinas y bosques luminosos* (fig.185), y la imagen de una roca real en China, en *Huangshan* (fig.186), en comparación con el paisaje de la pintura de Patinir *Paisaje rocoso con San Jerónimo* (fig.187). Las formas de los montes

dobles de Patinir, similares a los de la foto, testifican esta insistente cercanía plástica entre unos y otros, y no menos la forma de los montes reproducidos, semejantes a los de Fang.

La montaña es, pues, la gran protagonista de las semejanzas plásticas entre China y Europa, dentro de la pintura de paisaje. Las coincidencias estéticas son muy relevantes, y ponen de manifiesto que existen paralelismos indudables en este sentido.

Y para finalizar traemos a colación un trabajo chino que llama la atención por el casual parecido entre las cimas de las montañas retratadas, tanto por el oriental como por Cole: son *Escenario montañoso* (fig.132) de Cole, y *Picos apretados y densos bosques* dfetalle (fig.188), de Juran. Si se visualiza el trabajo de Juran al cien por cien y se comparan ambos picos, es llamativa la semejanza entre ambos, aunque no sean iguales.

2.4.4. LA COMUNIÓN CON EL MEDIO

Cuando se habla de *comunión con el medio* en el arte chino, no se piensa solamente en que el artista esté durante un periodo aislado en la naturaleza, o conviviendo con ella, antes de pintarla. Se especula con la *unión* del pintor con ésta en un momento o momentos determinados, en una hermandad espiritual entre hombre y naturaleza que permite conectar al ser humano, a niveles profundos, con la quintaesencia de las cosas, para así poder verterla con exactitud en el papel. Por ello, al buscar una contrapartida similar a la china en los artistas europeos que se dedicaban al paisaje, se hace hincapié no tanto en el hecho de que hayan o no convivido en medio de la montaña, con árboles y demás seres de la naturaleza, como en la capacidad que ha tenido el artista de aprehender el estado primigenio

de nuestro macrocosmos en cada una de sus múltiples manifestaciones, y en su posterior representación plástica. Es decir, lo que interesa resaltar es la equivalencia del artista occidental con el oriental en la *comunión* con el objeto a representar.

Cabe señalar que los artistas europeos también sintieron el llamado de la naturaleza de una forma u otra, y los románticos destacaron en este sentido como los más comprometidos con la sensibilización hacia ella, mediante la vivencia directa de la misma, como en el caso de Friedrich. Las implicaciones que el *Grand Tour* tuvo en la conciencia estética y en los sentimientos hacia el paisaje de muchos artistas del periodo romántico, se hace patente en los escritos que se refieren a ello, como se verá más adelante.

El *qi* es la energía vital que empapa el universo, la naturaleza, y cuanto está en ella. Interpretado como aliento cósmico, como la fuerza que fluye a través del todo, insufla de vida a las cosas y a su vez forma parte de la gran unidad universal. Para captar el *qi*, que transpiran los árboles, las montañas, ríos, animales, la naturaleza entera, el artista taoísta debe alejarse de la influencia de la sociedad, de sus normas, y vivir con el medio que desea comprender y representar: "La pintura busca una unión total con el universo, y el hombre sólo será un aspecto del mundo, lo mismo que las montañas, las flores, la cascada o el animal libre y salvaje."[1446] Esa naturaleza, a veces salvaje y agresiva y otras veces serena, o triste, es captada por los pintores taoístas siguiendo las reglas taoístas, encaminadas a hallar el *Tao*.

El artista, pues, se convierte en místico, en asceta, o sencillamente en un individuo solitario y errabundo que gusta de la soledad de la naturaleza. La importancia de buscar allí, en el recogimiento, la iluminación o la comunión con el universo, es otra característica del

[1446] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. págs. 36 y 37.

taoísta que lo separa del confuciano: "Si Confucio creía que la virtud de los ritos rigurosamente observados podía modificar la naturaleza íntima del hombre, Lao zi pensaba que la introspección mística era lo único capaz de provocar semejante cambio."[1447] Por eso es tan habitual ver en las pinturas chinas taoístas a sabios o a similares de condición (letrados, anacoretas, ermitaños, etc) internados en la montaña, meditando, con los que se identifica el pintor, y que hemos visto reflejados en las imágenes sobre la simbología del hombre en el paisaje[1448].

Jing Hao en su escrito, *Una conversación sobre el método* (*Bifa ji,* hacia 920), describe al comienzo un paraje en el monte ShenZheng, que lo subyuga por su belleza y que dibuja incontables veces, describiendo su experiencia visual y sentimental así:

> [...] me encontré bajo la sombra de una gran formación rocosa que se abría como un portal. La senda estaba cubierta de musgo y gotas de rocío y veíase una gran variedad de peñascos escarpados y de extraña apariencia envueltos en una atmósfera vaporosa. Avancé directamente hacia aquello y hallé que había una gran profusión de pinos gigantescos, algunos de cuyos troncos eran considerablemente anchos. Musgo verde cubría las cortezas, y los troncos escamosos se alzaban enhiestos hacia una gran altura que llegaba hasta los cielos. Allí donde un grupo de ellos formaba un bosquecillo, el aire era agradable y daba una sensación de vida y exuberancia. Otros se alzaban altivamente solitarios. De a ratos se veían las contorsionadas raíces, o bien un árbol aparecía suspendido sobre un torrente. Engalanaban las orillas y seguían el río, irrumpiendo en grietas de riscos y esparciendo el verde musgo. Quedé agradablemente sorprendido y pasé horas gozando del espectáculo.[1449]

Guo Xi expone de la siguiente manera el procedimiento interior del artista para alcanzar el estado anímico necesario para la creación de su obra: “El que desee pintar estas

[1447] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 36.
[1448] Comentadas en el apartado **2.3.5. la figura humana.**
[1449] LIN Yutang, op. cit. p. 88.

obras maestras de la creación primero ha de sentirse cautivado por su encanto; después ha de estudiarlas con mucha diligencia; que vague por ellas; que sacie sus ojos en ellas; y que después ordene estas impresiones claramente en su mente. Entonces, con ojos que ignoren la seda y con manos sin conciencia de la tinta y del pincel, pintará esta maravillosa escena con una energía y una libertad sumas y la hará suya."[1450] Por supuesto, existen muchas anécdotas acerca de pintores famosos y de su peculiar forma de compartir el espíritu de la naturaleza, veamos algunas:

> Los pintores chinos se dice vivían durante semanas y semanas en montes y bosques, entre animales, e incluso en el agua, con el fin de fundirse por completo con la naturaleza. Mi Fei [Mi Fu] llamaba hermana a una roca con una forma extraña; Fan K'uan [Fan Kuan] (alrededor del año 1000 d. De C.) a veces pasaba un día entero en un risco mirando a su alrededor para absorber la belleza del campo. Aunque el suelo se hallase cubierto de nieve, vagaba a la luz de la luna con la mirada perdida ante sí, para lograr inspirarse. Kao K'o-ming [Gao Keming] (siglo X d. De C.) amaba la oscuridad y el silencio, erraba por la espesura y pasaba días y días contemplando la belleza de montes y bosques, olvidado de su propia persona. Cuando volvía a su casa se retiraba a una habitación donde no le molestasen y dejaba que su alma rebasase los límites de este mundo. En este estado componía sus pinturas.[1451]

Es quizá Du Fu uno de los poetas que supo expresar mejor este estado interior desde el que el artista alcanza el *Tao*, bien para reproducirlo en poemas, bien en pinturas, como señala Chiang: "The poet Tu Fu was a wise observer when he remarked that «It takes ten days to paint a rock and five days to paint a stream»; he was thinking not of the time spent on technical labour, but of the long hours of inward meditation while the whole painting took shape in the mind. When an artist's idea is complete, and only then, he will pick up his brush

[1450] RACIONERO Luis, op. cit. p. 65.
[1451] Palabras de Giles citadas en: KRIS Ernst y KURZ Otto, op. cit. p. 109.

and give form to it in sure and rapid, though never careless strokes: he will have learned from continued practice to be the master of his instruments and not their slave."[1452]

A pesar de la importancia que tiene para el artista taoísta vivir e impregnarse de la naturaleza, sus obras las ejecuta en privado, en su taller u hogar, frente a la hoja de papel una vez que está colmado de la esencia de la naturaleza. El trabajo jamás se realiza *in situ*, "El artista chino no trabaja jamás al aire libre, con el lienzo delante. Contempla la naturaleza, penetra en ella, viaja para admirar los lugares más célebres y madura en su espíritu las impresiones recogidas, creando en su propio estudio."[1453]

En el caso occidental, ya Alexander Cozens aconsejaba en el *Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje* (1785), lo que sería uno de los aspectos cruciales de su teoría: la necesidad del artista de estar en contacto directo con su modelo, a pesar de ser transformado a placer más adelante en el estudio. La toma de apuntes de manera suelta apoya el trabajo inicial, usando acuarela en el momento histórico en el que esta técnica gozará por fin del prestigio suficiente como para ser tratada como una técnica emancipada de su pasado como segundona o auxiliar, logrando así encontrar otro punto de unión con la pintura china a nivel de materiales de trabajo. En su tratado dice Cozens: "[...] Componer paisajes por invención no es el arte de imitar la naturaleza individual; es más: es formar representaciones artificiales de paisaje según los principios generales de la naturaleza, fundados en la unidad de carácter, que es la verdadera sencillez [...]"[1454]

[1452] CHIANG Yee, *The Chinese Eye…* op. cit. págs. 177 y 178: "El poeta Du Fu fue un observador avezado cuando señalaba que 'toma diez días pintar una roca y cinco días pintar un río'; él no estaba pensando en el tiempo invertido en la labor técnica, sino en las largas horas de meditación interior mientras toda la pintura tomaba forma en la mente. Cuando la idea de un artista esté completada, y sólo entonces, levantará su pincel y le dará forma con seguridad y rapidez, aunque nunca con pinceladas descuidadas: habrá aprendido de la práctica continua a ser el maestro de su instrumento y no su esclavo."

[1453] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 67.

[1454] *Ilustración y Romanticismo*... op. cit. p. 272.

Por citar un ejemplo un poco más complejo, se sabe que Friedrich tomaba apuntes del natural o de otro tipo (por ejemplo los que nos han llegado de bloques de hielos para su posterior trabajo sobre *El mar glacial*) que luego pasaba a sus trabajos finales con gran laboriosidad, perdiendo en consecuencia espontaneidad en su factura, sin embargo Carus afirma que no empleaba semejante ayuda para su trabajo[1455]; Friedrich utilizaba imágenes observadas en el medio natural con frecuencia, si bien también añade espacios y elementos de su propia cosecha, dando como fruto un trabajo en parte real, en parte imaginario. Rosen y Zerner nos dicen que: "Sabemos que muchas de las obras de Friedrich no estaban pintadas del natural, sino que eran construcciones puramente mentales; incluso se podría decir que él mismo ponía en práctica el consejo metafórico que daba a otros pintores, y cerraba los ojos antes de empezar a pintar."[1456]

Para poder realizar esta tarea de pintar la naturaleza adecuadamente, el pintor taoísta prefiere los lugares solitarios, tranquilos, donde nada lo distraiga de su tarea de captación del *Tao*, del *qi* que lo empapa. Ya decía Guo Xi que *un artista debe identificarse con el paisaje y contemplarlo hasta que su significado le sea revelado*.[1457] Friedrich también se expresaba a favor de la observación de la naturaleza, al decir que *el artista debe estudiar la naturaleza en la naturaleza, y no en los cuadros*[1458].

Carus insistía igualmente en la necesidad de abrirse a la naturaleza para captarla, y expresarla: "[...] el artista debe aprender a hablar la lengua de la Naturaleza, y el único

[1455] Recordamos sus palabras, ya citadas con anterioridad en este trabajo de tesis, referidas a la metodología de Friedrich: *El no hacía nunca bocetos, cartones o esbozos de color para sus pinturas, pues sostenía (y seguramente no sin razón) que con tales auxilios la fantasía pierde siempre algo de su ardor. No empezaba un cuadro hasta no tener su imagen viva ante el alma.*
[1456] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 65.
[1457] RACIONERO Luis, op. cit. p. 66.
[1458] Citado en HONOUR Hugh, op. cit. p. 65.

auditorio en que puede recibir tal lección es la misma Naturaleza libre; es el bosque, el campo y el mar, el monte, el río y el valle, cuyas formas y colores debe estudiar desde entonces sin descanso, durante toda su vida, algo en donde no puede haber fin para el aprendizaje y el ejercicio [...]"[1459] Hasta Chateaubriand decía en 1795: "el paisaje debería ser *sacado* del *desnudo* si se quiere que exista un parecido que revele, por así decirlo, los músculos, los huesos y los miembros. Los estudios que no son del natural, copias de copias, nunca podrán sustituir al trabajo al aire libre."[1460] Y continúa el autor de la cita, Honour, diciendo: "Los paisajistas románticos siguieron esta práctica utilizando por regla general sus bocetos del natural para zonas de cuadros terminados más que para composiciones completas [...]"[1461]

El bullicio de las ciudades queda atrás, y la convivencia con lo natural, el aislamiento voluntario, producen un contundente efecto en el artista, que ve crecer en intensidad su relación con la naturaleza día tras día:

> Del mismo modo que describían la naturaleza usándola como espejo de su estado de ánimo, las mentes de los taoístas eran a su vez espejos, aguas remansadas reflejando la luz lunar, la nube pasajera o la flor en su caída. Para pulir el espejo de su mente los taoístas se apartaban a sus clásicos retiros montañosos, donde por la contemplación y la quietud vaciaban el espejo de las imágenes y escuchaban en silencio las armonías de todas las cosas.[1462]

Boorstin describe muy bien cómo es el proceso de visualización de la imagen de una pintura china,

[1459] CARUS Carl Gustav, op. cit. págs. 151 y 152.
[1460] HONOUR Hugh, op. cit. p. 66.
[1461] Ibíd. p. 66.
[1462] RACIONERO Luis, op. cit. p. 45.

> Pero, para captar la memoria eidética [que se refiere a la esencia, imagen muy vívida] y unir al pintor con el Tao de la naturaleza, la pintura tenía que ser espontánea, en vez de hecha con deliberación y por etapas. La memoria «fotográfica», la imagen eidética, como explica el psicólogo G. W. Allport, «a diferencia de la imagen-memoria visual revive la anterior impresión óptica cuando se cierran los ojos... con claridad alucinante». Al mirar hacia el interior para ver el tema que se va a pintar, los artistas chinos se preparaban con una buena y tranquila disposición de ánimo. Lo que le pintor dibujaba no era un pájaro determinado o un pino o un bambú, sino un compuesto combinado en la memoria. Podía haberse preparado para esto, buscando tranquilidad de ánimo y armonía con los ritmos y las renovaciones de la naturaleza, paseando meditabundo por el bosque o las montañas.[1463]

Para hacer una correcta interpretación del *Tao* primero hay que nutrirse de él, respirarlo, aprehenderlo, y después, con la actitud de relajación y concentración requerida, se procede a volcar esas sensaciones sobre la hoja de papel. Pero una obra en verdad taoísta no se debería llevar a cabo sin una correcta preparación emocional, y no pocos autores practicaban durante sus incursiones en la naturaleza, previas a la creación de una pintura, técnicas de relajación y de purificación, que eran más respetadas por los sacerdotes taoístas que pintaban, pues: "Estos métodos de purificación taoísta se practicaban en la soledad, en la montaña. El sabio se convertía en *sien* [*xian*], ermitaño, y vivía así entre el Cielo y la Tierra, como los Inmortales de las antiguas leyendas taoístas."[1464]

La conexión entre el sabio [*xian*] -el hombre virtuoso- y la naturaleza, está muy asentada en la mentalidad china. Guo Xi decía:

> ¿Por qué el sabio se deleita en la contemplación del paisaje? Por estas razones: en un retiro rústico puede enriquecer su naturaleza; puede deleitarse en el libre discurrir de los arroyos y en la

[1463] BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 387.
[1464] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 348.

> piedras; en el campo puede frecuentar la compañía de pescadores, leñadores y ermitaños., ver el vuelo de las grullas y oír el grito de los monos. El estrépito del mundo polvoriento y la cerrazón de las habitaciones humanas es lo que la naturaleza humana habitualmente aborrece; mientras que, por el contrario, lo que la naturaleza humana busca y raramente halla es la bruma, la niebla y los errantes espíritus de los montes.[1465]

En los artistas europeos, la convivencia con el medio se dio en desigual medida, a veces condicionada por lo extremo del clima, como en el caso holandés. Entre los artistas acostumbrados a pasear por la naturaleza, podemos aseverar el especial encanto e interés que suponía para Turner, Friedrich, Gilpin, y otros románticos. Y no dudamos de que Leonardo, en el Renacimiento, sentiría de manera similar tal atracción por lo natural, a juzgar por sus dibujos de piedras y espacios naturales.

Es evidente que la moda del *Grand Tour*, y la costumbre europea de tomar apuntes del natural, como hicieran tantos artistas románticos, implica cercanía con el motivo a retratar. No sólo se trata de ser afecto a los paseos por la montaña, y a maravillarse con los tremendos escenarios que la naturaleza ofrece desperdigadamente por el planeta; pintar un panorama romántico, que alcance el grado de *sublime*, requiere de un contacto estrecho con él. Aunque el occidental no conviva meses, como el oriental, con el motivo futuro de su trabajo, sí existe en el Romanticismo un gran interés por apreciar las excelencias de la naturaleza en su propio terreno.

EL RETIRO Y LA SOLEDAD

[1465] RACIONERO Luis, op. cit. p. 61.

Y ahora vamos a exponer con algo más de detalle las noticias que nos han llegado de ciertos artistas europeos y de su afición a pasear por el campo, a la soledad, al retiro. Leonardo era considerado una persona peculiar, un genio sin duda alguna, pero de personalidad introspectiva, y muy dado a la soledad. Su amor e interés por la naturaleza se mantuvo intacto en él toda su vida: "A pesar de su vida de ciudadano en Florencia, Milán o Amboise, Leonardo no perdió nunca su fascinación por la naturaleza, fuente de inspiración y estudio durante toda su vida."[1466] El propio artista diría en su *Tratado de pintura:* "¿Qué te mueve, hombre, a abandonar tu propia casa en la ciudad y a tus parientes y amigos, para ir, por montes y valles, a lugares campestres, sino la natural belleza del universo [...]?"[1467]

Friedrich, tenía una bien ganada fama de antisociable y errabundo, dada su afición a pasar por parajes solitarios, actividad que él mismo recomendaría a otros artistas. Este gusto por la soledad se aprecia igualmente en sus cuadros, muchas veces bastante sobrios, como *El monje junto al mar* (fig.81), de una simplicidad impactante. Incluso en su trabajo artístico, era una persona poco afecta a intromisiones de visitantes que sólo le desconcentraban, o a viaje alguno en compañía de otros que pudieran disturbar su concentración: "Friedrich necesitaba la soledad para su trabajo creativo. Cuando el escritor ruso Shukovsky le invitó a que le acompañara a Suiza, rechazó la oferta. «Debo estar solo y saber que estoy solo para ver y sentir por completo la naturaleza.»"[1468]

[1466] VALERI Umberto (selec.), p. X.
[1467] DA VINCI Leonardo, op. cit. p. 58 a 59.
[1468] *Caspar David Friedrich...* op. cit. p. 35.

Turner fue otra gran figura del arte famosa por sus excentricidades a la hora de disfrutar de la naturaleza y de capturar todas sus transformaciones y acciones, incluso las más violentas, como la tormenta.[1469] Arnaldo nos dice al respecto:

> La maestría de Turner para el tratamiento pictórico de atmósferas brumosas, tormentosas o turbulentas no es sino un componente primordial de unos estímulos artísticos que se recrean en la inmensa vitalidad, en la fuerza deslumbrante de los celajes y del agua. En buena parte de su obra la naturaleza es espacio de dramas heroicos, en ella se vislumbran acontecimientos históricos remotos, tradiciones sagradas, vivencias míticas y literarias eventos reales que abruman por su locución épica. En muchos casos, por supuesto, se desprovee de asociaciones literarias, pero, lo haga o no, la naturaleza dramática de Turner es siempre plasmación plástica de una experiencia sensible, de la observación directa y arrobada de las acciones de la propia naturaleza.[1470]

En Turner es muy recurrido el viaje físico y espiritual del artista romántico a través de sus obras, es decir: primero visita los lugares –recordemos su gran afición a viajar-, toma apuntes, y posteriormente reinventa en el estudio. En esta cita se puede apreciar mejor la imagen que se tiene de Turner, en relación con su modo de integrarse en la naturaleza para poder aprehenderla mejor. Su capacidad de concentración es legendaria:

> La *profundidad del pensamiento* de Turner, que explicaría el altísimo alcance de su obra artística, tendría aquí sus raíces: sólo integrándose plenamente en la naturaleza, estableciendo una comunicación en soledad con ella, puede el pintor arrancar sus secretos y llevarlos al arte. De ahí la intensa concentración, el carácter como ausente, en el que según sus contemporáneos quedaba Turner cuando se producían acontecimientos o fenómenos naturales que despertaban su interés. Y el hecho de que siempre, en todos sus viajes, llevara consigo los álbumes de dibujos, en los que

[1469] En este sentido, ver la anécdota referida sobre Turner y la tormenta en: TRÍAS Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, colección Ariel, Ariel, Barcelona 1988, pp. 21 a 23.
[1470] ARNALDO Javier, *Caspar David...* op. cit. p. 53.

> plasmaba el universo natural con la misma facilidad y capacidad de síntesis con la que otros hablan o escriben.[1471]

En la conocida obra literaria de William Beckford, *Memorias biográficas de pintores extraordinarios (Biographical memoirs of extraordinary painters)*, el personaje ficticio más admirado por el autor es sin lugar a dudas Og de Basan, que algunos identifican con James Barry, y otros con algunos de los Cozens (Alexander y su hijo John Robert). Este personaje, auténtico parangón del artista romántico, con una obra plástica sublime, es descrito así en una parte del libro, después de vivir un periodo en la naturaleza agreste, en soledad:

> Es de imaginar su sorpresa [la del amigo de Og, Andrew] cuando poco después identificó los rasgos tan familiares de Og de Basan cubiertos por una venerable y larga barba. Andrew, ansioso de que su amigo abandonara el estado semi-salvaje en el que se encontraba, inquirió las razones de éste para haber emprendido una expedición tan arriesgada.
>
> -Por amor al arte -replicó Og no sin afecto-. He observado a la naturaleza en su propio santuario, he visto a los vientos congregarse a mis pies para ir a desatar su furia sobre esas moradas despreciables. Tú has permanecido ocioso entre los pastores, payasos insensibles, mientras yo descubría el nacimiento de los ríos y contemplaba los seres salvajes que en ellos habita. Mira, toma estos papeles y observa las escenas que he captado.
>
> -¡Qué rocas! –exclamó el pintor conmovido-. ¡Cuánta fuerza hay en cada línea! [...][1472]

Estos comentarios, aún viniendo de un libro escrito en tono irónico, se refieren a la imagen que el autor tenía del artista romántico. Vicente Molina Foix lo define, personificado en Og, de la siguiente manera:

[1471] *Turner y el mar*, op. cit. p. 14.

[1472] BECKFORD William, *Memorias biográficas de pintores extraordinarios*, Alfaguara, Nostromo, noviembre 1978, Madrid, pp. 43 y 44.

> Og es el pintor que confía en las fuerzas ciegas de la inspiración y las busca no en el *drawing-room* sino en las cumbres y las florestas lúgubres. Es un artista comido de recelos y de infeliz conciencia, [...] Og se nos presenta como verdadero prototipo del artista de lo Sublime frente al Pintoresquismo de los amenos valles y campesinos orondos que su conformista colega Guelph retrata. Beckford, amigo íntimo y compañero de viaje del gran acuarelista Alexander Cozens, en el que algunos han querido ver el modelo de Og, ordena y sintetiza a lo largo de la doble biografía las nociones de Bello, Sublime y Pintoresco que habían popularizado en Inglaterra –antes de ser tomadas y trascendidas por la filosofía alemana- Burke y Gilpin, y argumenta tácitamente la superioridad del genio sobre la aplicación, de la salvaje naturaleza en caos sobre la tiranía de un orden reflejo y pautado.[1473]

Así pues, el artista romántico es el que se ha encontrado más cercano en espíritu y en actitud, a la vivencia de la naturaleza que lleva a cabo el artista oriental. En ambos se es consciente de la importancia de percibir lo natural desde su propio escenario, sin intermediarios, de individuo a medio, libre de los influjos de otras personas para poder captar, en solitud, la magnificencia de la naturaleza.

2.4.5. EL PINCEL

> *Si el pintor está en armonía con el Tao sabrá que el pincel y la tinta no son simples medios técnicos sino poderes de significado cósmico.*[1474]

El pincel es el instrumento mediante el que el artista de la antigüedad, tanto en China como en Europa, representa su idea del paisaje. El quinto principio artístico, que se refiere al pincel, quiere poner en relevancia su capacidad emotiva, su puente directo con las emociones del pintor, su actuación como intermediario entre el soporte y el artista. El pincel

[1473] BECKFORD William, op. cit. págs.16 y 17.
[1474] ROWLEY George, op. cit. p. 76.

produce el trazo, la manifestación plástica directa; de la acción del pincel depende la expresividad de la obra, su latente mensaje, su calidad estética, y está muy vinculado a la pintura china que es realizada de una manera espontánea, abierta, vívida:

> The calligraphic strokes are appreciated in proportion to our feeling for Nature. In the process of painting, as of writing, we install this sensuous perception within the composition of the work, and then in contemplation we express through the strokes an emotional pleasure akin to that of direct contact with natural beauty. Every stroke, every dot, suggest a form of Nature. If not, it would simply be a dead stroke. The colour of the ink, too, helps to make the stroke alive. All these living lines or strokes join together in harmony or in rhythm to form a scene which expresses a definite idea or feeling or thought: then the painting is good.[1475]

La pincelada china también debe poseer el hálito vital, la energía del *qi*, que es traducido a grafismos mediante la mano con una cadencia particular. Esta pulsación se siente vibrar en la morfología del carácter, de los trazos, en su grosor, que se transforma como la corriente de un río, a veces más ancho, a veces más delgado, con un sabor plástico inigualable. Es decir, "El trazo, la pincelada surgida de la relación entre el pincel y la tinta guiados por la mente del pintor, es el primer elemento estético del carácter. Sin embargo, el trazo no se basta a sí mismo: su función es expresar el ritmo, un concepto igualmente complejo puesto que parte de la cosmología para llegar hasta el concreto movimiento de

[1475] CHIANG Yee, *The Chinese Eye…* op. cit. págs. 175 y 176: "Los trazos caligráficos son apreciados en proporción a nuestro sentimiento por la Naturaleza. En el proceso de pintar, como en el de escribir, introducimos esta percepción sensual dentro de la composición de la obra, y entonces, en contemplación, expresamos a través de las pinceladas un placer emocional similar a aquél del contacto directo con la belleza natural. Cada pincelada, cada mancha, sugiere una forma de la naturaleza. Si no, sería simplemente una pincelada muerta. El color de la tinta también ayuda a hacer la pincelada viva. Todas estas líneas vivientes de los trazos, se juntan en armonía o rítmicamente para formar una imagen que expresa una idea, o un sentimiento, o un pensamiento definido: entonces, la pintura es buena."

muñeca que quedará plasmado en el ideograma."[1476] Así describe Ocampo la forma en la que trabaja el pincel oriental:

> El ritmo, esencial para la realización de la escritura china, es producido por un movimiento del cuerpo, transmitido a la muñeca y por ésta al pincel cuya flexibilidad es sensible al mínimo impulso. El equilibrio y el control del trazo deben mantenerse en todo momento, pues de ellos depende la vitalidad del carácter. La postura y el movimiento del cuerpo son tan importantes en la realización de la pincelada que se han escrito múltiples tratados que refieren la correcta postura para sostener el pincel y proporcionan consejos para que el cuerpo posea la serenidad y relajación necesarias a un movimiento espontáneo y libre.[1477]

La muñeca que mece el pincel es la continuación natural, fisiológica, del espíritu del artista. Como tal, se vale de este instrumento para expresar con maestría lo que el espíritu por sí sólo no puede. Esa especie de danza sobre el papel, a veces rápida y certera, otras veces delicada y serena, es el vehículo de acción de la vivencia interiorizada del *Tao* en su autor. Así, el pincel se convierte en la continuidad de esa danza, originando un quinto principio rector de la pintura china.

Más que la habilidad técnica, correspondiente a la tinta, el pincel habla de la habilidad para reproducir en una sola pincelada el *Tao*, el universo entero, su espíritu inagotable. Este concepto resume en sí todas las habilidades del artista taoísta: si es capaz de plasmar mediante el pincel, en un tallo, en una brizna de hierba, esa reminiscencia religiosa del *Tao*, ha alcanzado lo más alto, lo más invaluable del arte taoísta. O como dice Cheng:

> La pincelada, en efecto, por su unidad interna y su capacidad de variación, es una y múltiple; encarna el proceso por el cual el hombre que dibuja se suma a los gestos de la creación (el acto de

[1476] OCAMPO Estela, op. cit. p. 31.
[1477] Ibíd. p. 33.

> trazar la pincelada corresponde al acto mismo que saca lo uno del caos, que separa el cielo y la tierra). La pincelada es a la vez aliento, el *yin-yang*, el cielo-tierra, los diez mil seres, a la par que se hace cargo del ritmo y las pulsaciones secretas del hombre.[1478]

El pincel no puede ser visto por el artista taoísta como un simple instrumento artístico: "[...] the brush became a potent instrument in the hand of a master and was often compared to a powerful battlefield weapon […] that is at once a physical extension of the artist's arm and a magic wand that gives access to the powers of creation."[1479]

Guo Xi hacía suya una máxima oriental que explica muy bien la relación artista – pincel: "El pintor debe ser el amo y no el esclavo de su pincel. Debe ser el amo y no el esclavo de su tinta. La tinta y el pincel son cosas triviales, pero sin un artista no los maneja con libertad, ¿cómo se puede esperar que alcance la altura de la destreza?"[1480] Ésto nos recuerda a las palabras de Friedrich: "Se dice de este pintor que tiene todo el poder sobre el pincel. ¿No sería más correcto decir que se halla bajo el dominio de su pincel? Sólo por la vanidad de brillar en la pintura y adquirir destreza con el pincel sacrificó lo más elevado, naturaleza y verdad, y logró así una pasable fama al brillar como pintor práctico."[1481] O aún mejor esta otra opinión del alemán: "[...] el olvidar la mano a favor del espíritu es la verdadera prueba que confirma la perfección de la obra de arte"[1482].

Además, el artista chino es sumamente riguroso en lo tocante al trazo que emerge del pincel: éste no puede ser repasado o arreglado; la pincelada original ha de mantenerse tal

[1478] CHENG François, op. cit. p. 62.
[1479] FONG Wen C., et alt, op. cit. p. 3: "[…] el pincel se convierte en un potente instrumento en la mano de un maestro, y era comparado a menudo con una poderosa arma de batalla […] que es a la vez, una extensión física del brazo del artista y una varita mágica que da acceso a los poderes de la creación."
[1480] RACIONERO Luis, op. cit. p. 81.
[1481] ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 94.
[1482] Citado por Arnaldo en ARNALDO Javier, *Estilo y naturaleza*... op. cit. p. 131.

cual, puesto que su arreglo implica no sólo imperfección, sino la transformación del reflejo original del espíritu del artista. Si el artista taoísta ha de ser capaz de reproducir la esencia de un objeto prácticamente en un sólo golpe de pincel, éste no puede ser producto de un remate constante de sus defectos, debe poseer la pureza de la primera impresión, la espontaneidad que el budismo *chan* pregona entre sus adeptos. Ocampo lo expone así:

> La caligrafía china, así como la pintura, tiene una regla de suprema exigencia: ninguna línea puede ser corregida ni repasada. Esto confiere al trazo, a la pincelada, un valor gestual perceptible a primera vista en el que se basa mucha de la buena o mala consideración atribuida a un calígrafo o a un pintor. Como veremos más adelante, éste es también el principal nexo de unión entre caligrafía y pintura desde el punto de vista de la realización, y lo que ha hecho que por lo general los artistas practiquen la caligrafía y la pintura indistintamente.
>
> El trazo es el primer elemento constitutivo del valor estético de un caligrama y sobre él se han extendido los teóricos chinos de todas las épocas. Pero el trazo es también objeto de reflexión filosófica, puesto que, para los chinos, una pincelada puede dar origen a todo un mundo.[1483]

Los pintores chinos tenían fama de poseer una gran destreza con el pincel: "Con la tinta china, la acuarela y el fino pincel lleno de agua, el artista debe ejecutar su obra sin ningún retoque; esto exige una técnica segura, una ejecución espontánea y una gran costumbre del trazo."[1484] La propia técnica de la tinta china obliga al artista a pulir su pulso porque una vez seca ésta, no admite arrepentimientos, se puede cubrir, mas no eliminar.[1485]

[1483] OCAMPO Estela, op. cit. p. 27.
[1484] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 67.
[1485] Maillard expone la misma idea de la siguiente forma: “A la técnica del vacío viene a unirse la de la pincelada única, en parte exigida por el material utilizado: el trazo del pincel sobre el papel o seda no admite retoques. La ejecución ha de ser inmediata, y debe poder sugerir la idea en pocos trazos.” En: MAILLARD Chantal, op. cit. p. 70.

Pero la razón principal de esta exhibición de habilidades pictóricas reside en el concepto de y*i hua* (una pincelada) -que será desarrollada magistralmente por Shi Tao en el siglo XVII-, vinculado al taoísmo: en una sola pincelada el artista debe ser capaz de recoger la esencia del todo, el grafismo debe poseer un autonomía espiritual por encima del conjunto de la obra y así hacer patente la virtuosidad expresiva de su autor, que ha alcanzado su meta: el *Tao* reflejado en su pintura.

Una pareja de conceptos de estética china que nos ayudan a conformar nuestro punto de vista sobre el pincel, son: *Shu*, y *Sheng*. Ambos términos están emparentados con el pincel, y con el uso que se hace de éste. *Shu* se aplica a una obra tradicional, característica, correcta y hermosa, mas con fines preferentemente decorativos, mientras que *Sheng* describe una obra en la que hay profundidad, fortaleza, individualidad, por encima de las modas y los gustos populares, como la de muchos artistas de la dinastía Song: "Indeed, most of the Yuan painters were followers of the early Sung masters (10th cent.), as were Li Cheng, Fan Kuan, Tung Yuan, Chu Jan, Kuan Tung, and Ching Hao. None of the works of these great masters were Tien, «sweet»; neither were they Shu, «overcooked», or too dextrous or polished. Their works, on the whole, are spontaneous, straightforward, Sheng, «raw», or «natural», so to speak. Regarding planning, they were meticulous about their composition. None of them was commercially-minded, and therefore they were Chuo. A Chuo work is usually imbued with a profound meaning and a lasting attraction."[1486]

[1486] KWO Da-Wei, op. cit. p. 82: "De hecho, la mayoría de los pintores Yuan fueron seguidores de los primeros maestros Song (siglo X), como eran Li Cheng, Fan Kuan, Dong Yuan, Zi Ran, Guang Dong, y Jing Hao. Ninguna de las obras de estos grandes maestros eran Tien, «dulces»; ni eran Shu, «recocidas», o demasiado diestras y pulidas. Sus obras, en conjunto, son espontáneas, sinceras, Sheng, «crudas», o «naturales», por así decirlo. Considerando la planificación, eran meticulosas sobre su composición. Ninguna de ellas fue pensada comercialmente, y en consecuencia eran Chuo. Una obra Chuo está habitualmente imbuida de un profundo significado y de una atracción duradera."

Está visto que la espontaneidad del pincel es un elemento de juicio en la obra de arte china de capital importancia, y se explica en dos conceptos estéticos más: *Ya* y *Su*:

> *Ya* literally means «elegant», «noble», and «refined», whereas *Su* is «vulgar», «ostentatious», «artificial». These two terms refer mainly to the style and taste of a work of art. If a work is shallow in thought, if it is stereotyped, if it is brash, if it lacks harmony, it is Su. No matter how skillfully executed the writing or painting may be, if the work shows a Su flavor, it is deemed to lack artistic value, and certainly would not be collected by a museum. On the other hand, an inspired artist presenting his idea with honesty and sincerity will probably produce a Ya work, whether it be a large ambitious undertaking or a small piece composed merely of a few bold strokes. The Ya or Su quality of an art work certainly reflects the artist's propensities and his inner character.[1487]

Según Su Dongpo, ésta cita que referimos en breve, es la forma de pintar y de recoger la esencia de las cosas; de una forma muy poética el artista describe el proceso de penetración del modelo, en este caso el bambú. Se observa el énfasis que el poeta pone en la necesidad de tener la idea muy clara en el corazón antes de pintar, y de comprender muy bien la esencia de ese objeto, su vida, su energía, para así poder acometer el pincel de la manera correcta. Entonces, el pincel es como un halcón que se abate sobre su presa:

> The technique here lies primarily in achieving a certain state of mind, such that the bamboo is fully realized in the mind before a single stroke is on the paper, and the actual painting is done in utter intensity like the hare leaping for its life or the falcon dropping onto his prey. Su Shih has studied with the master and intellectually grasped

[1487] KWO Da-Wei, op. cit. p. 77: "*Ya* significa literalmente «elegante», «noble», y «refinada», mientras que *Su* es «vulgar», «ostentosa», «artificial». Estos dos términos se refieren principalmente al estilo y al gusto de una obra de arte. Si un trabajo es poco profundo de pensamiento, si está estereotipado, si es temerario, si le falta armonía, es Su. No importa cuán hábilmente pueda estar ejecutado el escrito o la pintura, si el trabajo tiene un gusto Su, se considera que le falta valor artístico, y ciertamente no será adquirido por un museo. Por otro lado, un artista inspirado que represente su idea con honestidad y sinceridad, probablemente producirá una obra Ya, ya sea una larga y ambiciosa tarea, o ya sea un pequeño trabajo compuesto simplemente por unas pocas pinceladas audaces. La cualidad Ya o Su de una obra de arte, ciertamente refleja las tendencias del carácter interior del artista."

> the idea, but cannot attain the spontaneity necessary to put it into practice […]
>
> When bamboo comes into being, it is only an inch-long shoot, but the joints and leaves are all in it. It develops from cicada chrysalides and snake scales to swords drawn out eight feet, because this development was immanent in it. Now when painters do it joint by joint and add to it leaf by leaf, will this be bamboo? Thus, in painting bamboo one must first have the perfected bamboo in mind. When one takes up the brush and gazes intently, one sees what one wants to paint. Then one rises hurriedly and wields the brush to capture what one sees. It is like the hare's leaping up and the falcon's swooping down; if there is the slightest slackening, then the chance is gone. Yü-k'o taught me in this way, and I could not achieve it but understood the way it should be done.[1488]

Lo que hace que el artista Yuke que pinta bambúes sea tan especial para Su Dongpo no es su alto grado de desarrollo técnico ni mucho menos su nivel cultural, o cualquier otra circunstancia educativa: se trata de su capacidad de revelar mediante su pincel lo que su alma ha proyectado antes dentro de su ser, y lo ofrece como vínculo entre el espectador y la esencia de lo que ha reflejado en el cuadro.[1489]

[1488] BUSH Susan, MURCK Christian, op. cit. págs. 267 y 268: "Aquí, la técnica radica primeramente en alcanzar un cierto estado mental tal, que el bambú sea completamente realizado en la mente antes de que una sola pincelada esté en el papel, y la pintura misma es hecha con absoluta intensidad, como la liebre que salta por su vida, o el halcón abatiéndose sobre su presa. Su Shi ha estudiado con el maestro e intelectualmente ha alcanzado la idea, pero no puede conseguir la espontaneidad necesaria para ponerlo en práctica [...]/ Cuando un bambú nace, solo es un brote de una pulgada de largo, pero en él están todos sus nudos y hojas. Se desarrolla como la crisálida de una cigarra y las escamas de una serpiente, al estirarse ocho pies, porque su desarrollo era inmanente a él. Ahora, cuando los pintores lo hacen juntura por juntura, y le añaden hoja por hoja, ¿será ésto bambú?. Así, al pintar bambú, uno debe primero tener el bambú perfeccionado en la mente. Cuando uno coge el pincel y contempla atentamente, uno ve lo que quiere pintar. Entonces, uno se levanta apresuradamente y maneja el pincel para capturar lo que uno ve. Es como la liebre saltando y el halcón abatiéndose; si existe la más mínima disminución de velocidad, entonces se pierde la oportunidad. Yuke me enseñó de esta manera, y yo no podría conseguirlo sin entender la manera en la que debe ser hecho." Y ofrecemos la versión de Racionero del segundo párrafo, en castellano: Cuando un bambú joven brota, tiene sólo unos centímetros de largo pero sus articulaciones y hojas están ya latentes en él. Toda la naturaleza crece de este modo, sean cigarras, culebras o bambús [sic] de cien palmos de altura. Hoy el artista crea un bambú nudo por nudo y hoja por hoja. ¿Dónde está el bambú? Por lo tanto, para pintar bambú uno debe cultivar bambú en su pecho. En el momento de pintar uno se concentra y ve lo que quiere pintar. Inmediatamente, como un halcón se abate sobre un conejo, se sigue la idea, tomando el pincel para perseguir la imagen vista. Con un momento de vacilación se perdería." En, RACIONERO Luis, op. cit. págs. 171 y 172.

[1489] Para más detalle sobre las opiniones de Su Shi sobre el confucianismo, la actitud personal, y el arte en general, en su obra *Zhong Yung,* ver BUSH Susan, MURCK Christian, op. cit. págs. 267 a 288.

EL PINCEL COMO REFLEJO DE UNA IDEA (*XIE YI*)

¿Por qué la pintura china es tan peculiar y no sigue en apariencia las leyes formales que por observación y obvia deducción pueden ser alcanzadas, como en el caso de la perspectiva en el arte occidental? Ya vimos un poco atrás que se trata de hacer primar la esencia sobre la apariencia de las cosas. La técnica, la realidad, la memoria, son elementos útiles que deben ser observados, pero a la hora de trabajar, aquello que debe reinar en el corazón del artista es su pureza mental y su intuición artística, su vivencia de la naturaleza:

> Chinese aesthetics or art theories –be they Confucian, Taoist or a combination of the two- do not consider verisimilitude (which includes what Vermeer and Velasquez could see) a valid concern; nor, on the other hand, is Chinese painting mnemonic exercise. This does not mean, however, that these cannot be viable considerations for other peoples in other art traditions. But while the function of memory does indeed play an important part at the artist's «learning» stage, the creative stage of Chinese painting has no use for mnemonic deliberation. It indicates work which belongs at the conscious level and that, according to the Chinese ideal, falls short of art.[1490]

Europa, el mundo occidental, tendrá que esperar a los románticos para hallarse en una tesitura similar respecto al pincel. Con todo, podemos revisar cierta idea del neoplatonismo renacentista que no va mal encaminada hacia la interpretación emotiva de la

[1490] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 299: "La estética china o las teorías de arte –sean confucianas, taoístas o una combinación de las dos– no consideran la verosimilitud (que incluye lo que Vermeer y Velázquez podrían ver) una preocupación válida; ni, por otro lado, es la pintura china un ejercicio mnemotécnico. Esto no quiere decir, sin embargo, que éstas no puedan ser consideraciones viables para otras personas en otras tradiciones artísticas. Pero mientras que la función de la memoria juega efectivamente un papel importante en la etapa de «aprendizaje» del artista, la etapa creativa de la pintura china no tiene uso alguno para la deliberación mnemotécnica. Ésto indica una obra que pertenece al nivel consciente y que, según el ideal chino, no llega a ser arte."

obra de arte y, en consecuencia, del pincel. Nos dice Chastel sobre el artista de este fascinante periodo artístico:

> Este respeto hacia la personalidad del artista era nuevo; suponía otorgarle esa independencia con respecto a las normas comunes, esa especie de privilegio en el seno del mundo del mundo humano que reclamaban los platónicos para el *sacerdos musarum* [sacerdote de las musas]. La obra de arte no es una producción mecánica: compromete una disposición total del alma que planea por encima de las contingencias. Sin duda, es la primera vez que esta idea revolucionaria se introduce en la cultura moderna. Iba a ser consolidada, en función de las actividades «nobles» de la vista y del oído, en la *Teología platónica* (X, 4). La idea de que el artista se expresa en la obra está desarrollada en ese tratado mediante la analogía del «espejo que refleja el rostro»; «podemos –dice Ficino- ver en ella la disposición y como la imagen de su alma». La obra de arte no expone sólo un determinado orden de representaciones; las refleja a través de una sensibilidad. Sin embargo, la declaración es menos «moderna» de lo que se podría creer. Para Ficino, que jamás resolvió con precisión el problema de la «individualización», el alma del artista actúa al unísono del «alma universal»; se trata menos de la subjetividad personal que de un cierto nivel del ser. En el marco de la antropología metafísica del platonismo florentino, la sensibilidad y la imaginación ocupan un lugar nuevo: pero son concebidas de un modo totalmente objetivo.[1491]

El arte como *idea*, como imagen interior del artista, ya estaba fuertemente enraizada en la Europa del XVII. Así, la obra de arte era fruto de una idea personalizada del artista, que tras ser elaborada en su interior era reflejada en el lienzo. “Esta imagen del proceso creativo -que, aunque se desarrolló en el campo de las tradiciones clásicas aún se halla vigente entre nosotros- debería compararse con la del taoísmo chino. Se centra en la abstracción del

[1491] CHASTEL André, op. cit. p. 21. En cuanto a la imagen del espejo, queremos traer a colación estas palabras de Leonardo en su *Tratado de pintura*: “El pintor que tan sólo copia a fuerza de práctica y buen ojo, mas sin juicio, es como el espejo, que en sí refleja todas las cosas contrapuestas, pero no las conoce.” DA VINCI Leonardo, op. cit. p. 99.

artista en su obra, aunque, en contraste con la tradición occidental, este tema se ha convertido en China en una fórmula biográfica."[1492]

Al triunfar el Romanticismo, el valor sentimental del pincel, de la expresividad de la pincelada como reflejo del *yo* interior del artista, es mucho mayor. Por ejemplo, Friedrich era uno de los paisajistas más preocupados por llevar a la imagen plástica una vivencia íntima: "Es cierto que en sus aforismos insistía en la importancia de la visión interior, espiritual. La elaboración de la obra es interior: una articulación de motivos ya existentes, una composición mental, una expresión de las sensaciones. Por regla general, Friedrich tenía la obra totalmente concebida en la cabeza y luego la traspasaba directamente al lienzo."[1493]

Con Friedrich la pintura de paisaje aborda una faceta nueva, nos habla de ciertos sentimientos recónditos del alma humana: la soledad, el vacío, la trascendencia, lo abismal, todo ello impregnado de una versión religiosa y magnificente de la naturaleza como obra divina. Pero ello no es posible si el pintor no *siente* nada, en palabras de Friedrich: "El artista debería pintar no sólo lo que ve ante él, sino también lo que ve dentro de él. Pero si no ve nada dentro de él, entonces deberá dejar de pintar también lo que ve ante él."[1494]

Esta convicción de Friedrich en la proyección de una imagen interior, de sus sentimientos a través del paisaje, y la postura romántica de expresar las emociones y las ideas del artista mediante su obra, también tiene su semejanza con un concepto chino que está muy enraizado en la cultura oriental, y que tiene mucho que ver con el tema que nos ocupa, *Xieyi*, que pudiéramos traducir como *abocetando la idea* o escribir ideas o

[1492] KRIS Ernst y KURZ Otto, op. cit. p. 109.
[1493] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 75.
[1494] *Caspar David Friedrich 1774-1840: Romantic Landscape Painting in Dresden*, Londres 1972, p. 103.

sentimientos: “The term *pu-ssu,* literally «without likeness» or «lacking in likeness», took on positive connotations as «beyond likeness» or «more than likeness» when painters, developing new expressive possibilities through calligraphy, learned to «write ideas or feelings» (*hsieh-i*) in painting.”[1495]

Se atribuye la invención del estilo *Xieyi* a Gao Kegong (1248-1310), para quien una vez que se ha superado la necesidad de ocuparse del envoltorio externo de las cosas, se pasa a un estadio más avanzado en el arte, que es la búsqueda por el sentimiento y la invención del artista: “Gao Kekong [Gao Kegong] huyó siempre en su obra de la búsqueda de estilos o temas, centrando su atención en el concepto de *xieyi* o *escribir una idea*, es decir, intentar expresar de un modo libre y a la vez acorde con la tradición, el proceso intelectual del artista frente a un paisaje, una forma, y su modo de transmitirlo mediante la tinta y el pincel.”[1496]

Xieyi no siempre se relacionó con un trabajo rápido y de calidad, determinadas pinturas *Xieyi* creadas no sólo por pintores de menor renombre sino incluso por grandes figuras, tenían un fin muy limitado: el de ser entregadas como obsequios (en agradecimiento, a cambio de un favor, etc.). Su formato solía ser pequeño y, dentro de la variada temática empleada, el paisaje era también protagonista. Estas obras de categoría inferior suelen ser de menor calidad que las obras “definitivas”. Este trabajo es bastante fresco, directo, rápido, y en teoría espontáneo. Y aunque tales obras demuestran un buen manejo de la técnica, con

[1495] FONG Wen C., et alt, op. cit. p. 5: “El término *busi*, literalmente «sin parecido» o «falta de parecido», tomó connotaciones positivas como «más allá del parecido» o «más que parecido» cuando los pintores, desarrollando nuevas posibilidades expresivas a través de la caligrafía, aprendieron a «escribir ideas o sentimientos» (*xieyi*) en pintura.”

[1496] CERVERA Isabel, *El Arte Chino*, Historia 16 (nº 37, vol. II) 1989, Madrid, p. 26. En la traducción de Arnaldo, ya citada anteriormente: “El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí.”

el tiempo llegaron a viciar el estilo de algunos artistas, ávidos por obtener fáciles ganancias con esta clase de trabajo rápido.

Este estilo no sólo es patrimonio de los monjes *chan*, también fue trabajado por los artistas de la Escuela del Sur, los individualistas y los no académicos. Este concepto de *xieyi* está presente en la división entre el estilo más académico, y el estilo más libre y espontáneo, que es precisamente el llamado *Xieyi*:

> This style tends to use a broad, slanting brush and to produce in the brushwork an exuberance of ink-breaking which conjures flying white and splashed ink onto the paper. It prefers an unsized paper or else silk which has the same roughness as unsized paper and opens out the broad brush. […] The spontaneous style does not imitate nature; it simplifies, abstracts, and concentrates. It works by suggestion and by omission. Color is either unnecessary or is applied exactly like ink. It aims to catch the mood of revelation of the scholar or Ch'an monk in communion with Nature and the Ineffable.[1497]

Volviendo al tema anteriormente expuesto, es decir, a la relegación de lo real a favor del alza de las representaciones anímicas en el arte, no sólo se debe dar un cambio en el artista, sino también en la sociedad que recibe la obra, y que como ya se sabe se produce en la dinastía Song. Si el taoísmo aporta su particular visión del arte, el artista letrado hace lo propio acerca del estatus de su trabajo, expresado detalladamente en el capítulo comparativo sobre el artista *wenren* y el humanista del Renacimiento. Lo que es cierto es

[1497] VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. p. 181: "este estilo tiende a emplear un pincel ancho y sesgado, y a producir en la pincelada una exhuberancia de rotura de la tinta que conjura al blanco volador y a la tinta desparramada en el papel. Prefiere emplear un papel desencolado o alguna seda que posea la misma rugosidad que el papel desencolado, que abre el ancho pincel. [...] El estilo espontáneo no imita a la naturaleza; simplifica, abstrae, y concentra. Trabaja por sugerencia y por omisión. El color es más bien innecesario o es aplicado exactamente como la tinta. Aspira a captar el sentimiento de revelación del letrado, o del monje Chan, en comunión con la naturaleza y con lo inefable." El *blanco volador* se refiere a la técnica *Feibai*, en la que la presencia de zonas vacías en el trazo de la tinta, gracias a la textura de los cabellos del pincel, crea una resultado muy expresivo que es interpretado como la presencia de sustancia y espíritu en el papel.

que: “The change happens earlier in China than in the West, and is closely bound up there with the rise of the scholar-amateur movement, which had its beginnings in the late eleventh and early twelfth centuries but reached full maturity only in the fourteenth, when it also came to dominate theorizing about painting.”[1498]

Así pues, la pintura como *idea* es la base de que el pincel sea considerado un principio estético superior, en el que se percibe el ánima de su autor, en cada pincelada.

> La «imitación» de la naturaleza devenía cada vez más un ejercicio cognoscitivo y luego, cuando la aplicaba a la pintura, un momento de síntesis creativa. En la mente de Leonardo, «imitar», conviene subrayarlo, equivale a «recrear», casi a señalar la voluntad no de «reproducir» sino de «producir», como hace la naturaleza. Esta concepción, ya explícita en los manuscritos del periodo Sforzesco, le llevará mucho más tarde a crear visiones sorprendentes en las que aún siendo la naturaleza el punto de partida, el artista parece recrear un universo personal, su libre y dramática visión del choque entre la fuerzas de la naturaleza.[1499]

En occidente, es quizá en Vasari en quien se puede apreciar mejor la noción de *disegno* como *idea*, en un principio, aunque también poseía la acepción de diseño como dibujo básico o lineal: “Sea cual fuere el origen psicológico del *disegno*, su concepción, al menos en determinados contextos, es la de una imagen inmaterial que habita en la mente, y esta imagen es la que los artistas tienen espiritualmente presente al pintar o esculpir.”[1500] Leonardo también deja constancia de estas ideas en su *Tratado de pintura:*

[1498] CAHILL James, *The Painter's Practice...* op. cit. p. 113: “El cambio ocurre más temprano en China que en Occidente, y está asociado muy de cerca con el ascenso del movimiento de los letrados aficionados, que tuvo sus inicios al final del siglo XI y a principios del siglo XII, pero que alcanzó la plena madurez sólo en el XIV, cuando también vino a dominar la teoría sobre la pintura.”
[1499] MARANI Pietro C.,op. cit. p. 6.
[1500] BARASCH Moshe, op. cit. p. 179.

> Si [el pintor] quiere crear parajes y desiertos, lugares umbrosos o sombríos para la estación cálida, puede hacerlo, y también lugares calurosos para la estación fría. Si quiere valles o, desde las altas cumbres de los montes, descubrir una vasta campiña o, desde allí, divisar el horizonte del mar, es muy dueño de hacerlo; y lo es si desde los valles profundos quiere ver las altas montañas o, desde las altas montañas, los valles profundos y las playas. En efecto, todo lo que en el universo es, por esencia, presencia o ficción, será primero en la mente del pintor y después en sus manos. Y son aquellas cosas tan excelentes, que engendran una proporcionada armonía con sólo contemplarlas un instante, cual ocurre con la naturaleza.[1501]

Tras este comentario nos extrañan sobremanera las palabras de Blunt (que se contradice a sí mismo un poco más adelante en las páginas 49 y 50 del escrito suyo citado), que dice que Leonardo predicaba la copia fiel de la naturaleza hasta el grado de que: "En sus consejos prácticos al pintor no hay huella sobre la cuestión –que jamás sugiere- de si el artista debe representar la naturaleza conforme a una idea que existe en su mente, aunque ésta se someta a leyes generales."[1502]

Bozal, por el contrario, sostiene que: "La propuesta vinciana anticipa una voluntad moderna: el artista no copia el mundo, lo crea, presenta aquello que la mirada cotidiana, en exceso apresurada y orientada, no captada aunque esté ahí."[1503] Para Leonardo,

> En primer lugar, la pintura es una recreación del mundo visible. Leonardo insistirá siempre sobre esta cualidad casi divina de la imaginación del pintor. La mente del pintor –por la presencia de este elemento divino en la ciencia de la pintura- se transforma en algo análogo a la mente divina. Esta idea del arte como creación hace que Leonardo insista en que el pintor debe ser universal, cuidando todos los aspectos de la naturaleza, y científico, tratando de comprender la

[1501] DA VINCI Leonardo, op. cit. p. 48.
[1502] BLUNT Anthony, op. cit. p. 42.
[1503] BOZAL Valeriano, *Mimesis...* op. cit. p. 116.

esencia íntima de lo que pinta, casi colmo si él mismo lo hubiera creado.[1504]

Después, en el periodo inmediato al Romanticismo, Alexander Cozens apoyó el desarrollo de lo pintoresco y de lo romántico con su variada producción artística y escrita, y legó en la idea, en la imaginación, un importante papel: "En Cozens la teoría de la representación paisajística se convierte en una estética de la naturaleza que consiste en componer paisajes «invención», es decir, representaciones artificiales del mismo, en los que la imaginación interviene como factor fundamental."[1505]

La necesidad de encontrar un método espontáneo de trabajo para pintar paisajes, alejado de los preceptos establecidos, hizo de él una figura de singular originalidad: "Cozens' art was an art of the mind. His invention was, paradoxically, to produce landscapes that derived neither form the Old Masters nor form «nature herself». He therefore went in search of «some spontaneous method of bringing the conception of an ideal subject fully to view (though in the crudest manner).» "[1506]

Quizá resulte difícil entender al hombre de hoy hasta qué punto fue decisiva la consideración de que las ideas, y de que la capacidad imaginativa del artista romántico, eran la fuente auténtica del arte honesto y trascendental. Argullol lo interpreta así: "Para los románticos la Imaginación es un intermediario mágico entre el pensamiento y el ser, la

[1504] CLARK Kenneth, *Leonardo da...* op. cit. p. 61.
[1505] Palabras de Francisco Calvo Serraller y Ángel González García en *Ilustración y Romanticismo*, op. cit. p. 271.
[1506] COZENS Alexander, op. cit. p. VIII: "El arte de Cozens, era un arte de la mente. Su invento fue, paradójicamente, el producir paisajes cuya forma no se derivaba ni de los Antiguos Maestros, ni de la «naturaleza misma». Por lo tanto, fue en busca de «algún método espontáneo de ofrecer por completo a la vista, la idea de un tema ideal (aún en la forma más cruda).»"

potencia capaz de producir mágicamente *imágenes* y, por tanto, *mundos imaginarios*."[1507] O en palabras de Raquejo:

> La imaginación para el poeta romántico era una actividad mental mediante la cual conectaba con los orígenes de lo ininteligible y abría las puertas de los misterios de la vida y de su existencia, en tanto que el hombre se entendía como parte de un sistema cósmico-divino en el que jugaba un papel trascendental.[1508]

Según Tatarkiewicz: "Una convicción romántica es que la poesía, y el arte en general, son principalmente, o incluso únicamente, una cuestión de imaginación. La imaginación era algo que los románticos veneraban por encima de cualquier otra cosa [...][1509]

EL ARTISTA Y LA PINTURA *YIPIN* (*YIGE*)

China, y su arte de la pintura, es un cúmulo constante de sorpresas. Estos valores acentuados en el Romanticismo que afectan al manejo del pincel -convirtiéndole en la herramienta capaz de recrear imaginativamente una imagen-, que hablan de ser frescos y naturales en nuestro trabajo, individualistas, intuitivos, ya estaban presentes en la cultura extremo-oriental, personificados en la figura del artista *yipin*, o *yige*. Ésta figura y su pintura, constituyen una de las corrientes más importantes de la pintura china taoísta.

La pintura *yipin* surge durante la dinastía Tang –si bien tiene ya algunos exponentes en las Cinco Dinastías-, que textualmente se refiere a los artistas que *exceden la norma*: "teniendo como principio creativo dejarse llevar por su propio sentimiento espontáneo y libre,

[1507] ARGULLOL Rafael, op. cit. p. 76.
[1508] RAQUEJO Tonia: "El romanticismo...",op. cit. p. 252.
[1509] TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. p. 224.

y apoyarse en manchas y formas de tintas producidas casualmente, y no sujetas al canon tradicional, ni al principio de la imitación de la Naturaleza."[1510] La figura de los pintores *yipin* parte de la imagen que proyectaron algunos artistas *chan,* y que se extrapoló después a muchos otros. También se traduce *yipin* por *incontenido*, o *libre*, que es el significado del primer ideograma de la palabra, *Yi*, y se refiere a aquellos artistas que poseían una forma de trabajar o un estilo poco ortodoxo, fuera de los convencionalismos artísticos de la época, ganándose el apelativo descrito.

En suma, estos artistas seguían una de las máximas más significativas de la práctica *chan*: la espontaneidad, y por supuesto perseguían con denuedo la captación del *qi* o energía vital, es decir, trabajaron mucho en obtener la presencia viva de espíritu o *qi yung shen dong*. Kitaura explica así su visión del *qi*: "Pero este «espíritu» ya no es, desde luego, el del objeto representado, sino el del artista mismo. Ellos se liberaron de la norma exigente tanto del arte tradicional como del mundo objetivo y externo, convirtiéndose esencialmente en expresionistas del mundo subjetivo e interno."[1511] Este estilo tomará el nombre de *shui mo hua* (pintura a base de tinta y agua), y será empleado con gran acierto por los pintores *chan*. Cheng traduce el término *yipin* como *obra de genio espontáneo*[1512].

Nelson nos amplía la información sobe el concepto *yipin*: "In its original sense, *i* referred to the condition of retirement from official life, with implications of relaxed leisure, release from protocol and obligations, and imperviousness to the lures of advancement; many of the *i* painters also had Taoist affiliations. The high regard in which this lofty independence and nonchalance was held is reflected in Huang Hsiu-fu's decision to place the

[1510] KITAURA Yasunari, op. cit. p. 247. Recuérdese el sistema de trabajo en base a manchas de Alexander Cozens.
[1511] Ibíd. p. 247.
[1512] CHENG François, op. cit. p. 11, nota a pie de página nº 2.

i rank above the other three [los otros tres son: *shen* o divino, *miao* o maravilloso, y *neng* o competente]."[1513]

Al parecer, este tipo de artistas caracterizados por la frescura de sus trabajos, no surgieron de manera más definitiva hasta la dinastía Yuan; durante la dinastía Song hay pocas reseñas sobre ellos (y alguna que otra en la dinastía Tang), por ejemplo, en una obra de 1006 sobre pintores famosos (*Yizhou minghua lu*, por Huang Xiufu) apenas se menciona a un pintor como de clase *yi* (forma abreviada de referirse a pintores *yipin*). El autor del texto habla trabajo del artista Sun Wei (siglo IX), diciendo que a pesar de su aparente carencia de razón, la obra queda bien estructurada, y el resultado es un reflejo de la visión interior del artista.

Otro escrito en el siglo IX, el *Tangchao minghua lu*, menciona igualmente a los *yipin*: "The two early texts which include important passages on the «untrammeled» style in painting describe it in terms of radical experimentalism and willful rejection on convention. The *T'ang-ch'ao ming-hua lu*, written by Chu Ching-hsüan around the middle of the ninth century, lists three men in an «untrammeled class» (*I-p'in*) of masters who rejected orthodox methods and therefore had to be set apart from the conventional three classes of *shen* («divine» or «inspired»), *miao* («wonderful»), and *neng* («competent»)."[1514]

[1513] BUSH Susan, MURCK Christian, op. cit. p. 398: "En su sentido original, *yi* estaba referido a la condición de retiro de la vida oficial, relacionado con el entretenimiento relajado, liberado del protocolo y de las obligaciones, e insensible a los atractivos del progreso; muchos de los pintores *yi* también tenían afiliaciones taoístas. La elevada visión en la que esta independencia e indiferencia arrogantes, estaba mantenida, está reflejada en la decisión de Huang Xiufu de ubicar el rango *yi* sobre los otros tres [los otros tres son: *shen* o divino, *miao* o maravilloso, y *neng* o competente]."

[1514] Ibíd. p. 397: "Los dos textos tempranos que incluyen importantes pasajes sobre el estilo «ilimitado» en pintura, lo describen en términos de experimentación radical y de rechazo premeditado del convencionalismo. El *Tangchao minghua lu*, escrito por Zhu Jingxuan alrededor de la mitad del siglo IX, enumera a tres hombres en la «clase ilimitada» (*yipin*) de maestros que rechazaron los métodos ortodoxos y, por consiguiente, debían ser puestos aparte de las tres clases convencionales de, *shen* («divino» o «inspirado»), *miao* («maravilloso»), y *neng* («competente»)."

El estilo técnico pictórico propio de los artistas más individualistas o *yipin* ya es descrito en relación a uno de los primeros, no como una explicación de la uniformidad del estilo, sino como un simple acento de lo que el artista alejado de las normas de la época podía hacer cuando pintaba. Las palabras son sobre Zhang Zao, por uno de sus contemporáneos (siglo IX), el escritor Fu Zai (813?) se refiere a aquellos artistas chinos que por no ajustarse a ninguna clasificación en concreto dentro de los parámetros artísticos chinos de su época, se les catalogaba de tal manera, en especial por su individualismo creativo:

> Right in the middle of the room he sat down with his legs spread out and took a deep breath, and his inspiration began to issue forth. Those present were as startled as if lightning were shooting across the heavens or a whirlwind were sweeping up into the sky. Ravaging and pulling, spreading in all directions, the ink seemed to be spitting from his flying brush. He clapped his hands with a cracking sound. Dividing and drawing together, suddenly strange shapes were born. When he had finished, there stood pine trees, scaly and riven, crags steep and precipitous, clear water and turbulent clouds. He threw down his brush, got up, and looked around in every direction. It seemed as if the sky had cleared after a storm, to reveal the true essence of ten thousand things.[1515]

Hacia la dinastía Ming, la opinión de los chinos hacia los *yipin* había variado, pero ya se había convertido en la tónica habitual el hallar artistas catalogados como *yipin* durante toda la historia de la pintura china. En función de la época y del gusto dominante, las ideas alrededor de la figura *yipin* se alterarían, y se asociarían muchas veces a la pintura de la

[1515] Citado en AAVV, *Three Thousand...* op. cit. p. 85: "Justo en medio de la habitación, se sentó con sus piernas separadas e inspiró profundamente, y su inspiración comenzó a exhalar fuertemente. Los que estaban presentes estaban tan sobresaltados como si un relámpago estuviera atravesando los cielos o un torbellino estuviera barriendo el cielo. Destrozando y arrastrando, esparciéndose en todas direcciones, la tinta parecía ser arrojada desde su pincel volador. Palmeó sus manos con un sonido de craqueo. Separando y dibujando a la vez, eran creadas de repente formas extrañas. Cuando había terminado, había pinos incrustados y hendidos, un risco empinado y escarpado, aguas claras, y nubes turbulentas. Tiró su pincel, se levantó, y miró alrededor en todas direcciones. Parecía como si el cielo hubiera clareado tras una tormenta, para revelar la esencia verdadera delos diez mil seres."

escuela del Sur, sobretodo de la dinastía Yuan. Terminamos de elaborar el perfil del concepto con otra aportación de Nelson:

> As had the earlier, the later painters designated as *i* inclined to a sketchy way with the brush, for this was perhaps the natural stylistic concomitant of an «untrammeled» state of mind. In T'ang, however, abrupt and sketchy brushwork was new and exceptional, and may have been enough to brings its practitioners together under the notion of a loose but identifiable style. By later times, sketchiness in itself was far too common and diverse in its manifestations to stand as the distinguish feature of a style. The *i-p'in* was reserved for a much more limited category. Not included in this category were the painters perhaps closest to the T'ang eccentrics in their bold and aggressive brushwork. These artists tended to be professionals rather than «retired», and their kind of spontaneity was no longer thought to stem from «loftiness»; they are almost never described as *i*. The *i-p'in* of later criticism was made up of a different sort of painter. Like the T'ang *i-p'in*, it was an extremely small and exclusive group; so small, in fact, that its individual members not only represented, but actually in large part determined, the new definitions of *i* painting.[1516]

La trascendencia de esta corriente *yipin* o *yige* fue notoria. Por supuesto, este estilo tuvo detractores y defensores exacerbados entre sus contemporáneos. Los artistas *yige* utilizaron mucho la técnica *pomo* o de salpicadura, comentada más adelante, así como el previo empapado del soporte de papel para obtener efectos de expansión de la tinta muy adecuados a sus fines plásticos, tan ligados a la espontaneidad: la trayectoria a veces

[1516] BUSH Susan, MURCK Christian, op. cit. p. 399: "Los pintores tardíos, al igual que los anteriores, definieron *yi* como una inclinación a la manera abocetada con el pincel, lo que quizás era la concomitancia estilística natural con un estado de mente «ilimitado». Sin embargo, en los Tang, el trabajo abrupto y abocetado era nuevo y excepcional, y puede haber sido suficiente para englobar a todos sus practicantes bajo la noción de un estilo poco preciso pero identificable. Más tarde, el abocetamiento en sí mismo era más que común y diverso en sus manifestaciones, para mantenerse como la característica distintiva de un estilo. El *yipin* estaba reservado para una categoría mucho más limitada. En esta categoría no estaban incluidos los pintores quizás más cercanos a los excéntricos Tang con su pincelada audaz y agresiva. Estos artistas tendían a ser profesionales, más que «retirados», y su clase de espontaneidad ya no estaba pensada para entroncar con la «elevación»; casi nunca son descritos como *yi*. El *yipin* del criticismo tardío fue construido en base a una clase diferente de pintor. Como los *yipin* Tang, era un grupo extremadamente pequeño y exclusivo; tan pequeño, de hecho, que sus miembros individuales no sólo representaban, sino que realmente determinaban en una gran parte, las nuevas definiciones de la pintura *yi*."

errática, a veces sorprendente de la tinta en el papel húmedo, se adecua al artista *yipin* a la perfección. Es habitual observar trabajos muy simples y breves, de poca carga de tinta, en los que triunfan los medios tonos suaves y etéreos, reforzados finalmente por una serie de gruesos trazos de pincel encargados de dotar de expresión y fuerza a la obra final.

En cuanto a la importancia de la espontaneidad en el arte occidental, es sin duda alguna el movimiento romántico y el *Sturm und Drang*[1517] que lo antecede, quienes ponen de manifiesto su frontal rechazo hacia la formación de cualquier clase, y destacan por encima de todo la libertad creadora y la individualidad del genio creador. Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) dice en su célebre obra *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1797]: "Aquel que cree en un sistema ha arrancado de su corazón todo sentimiento de amor universal"[1518] Este comentario enlaza de forma sorprendente con las ideas taoístas que abogan por la completa espontaneidad, aplicadas al arte, y además menciona la noción de universalidad aunada al arte. Menos taxativo se muestra Friedrich, quien reconoce la labor de apoyo que puede tener un artista sobre un aprendiz, respetando siempre las características personales de éste, y evadiendo la imposición forzosa de parámetros concretos en la enseñanza.

Téngase presente que *El Romanticismo es una rebelión contra las fórmulas aceptadas; es la ignorancia, la trasgresión de las reglas, principios, recetas, cánones y*

[1517] El témino alemán significa "tormenta y furia", y corresponde al movimiento literario que se dio en Alemania hacia 1770, justo en los albores del romanticismo, y cómo no, centrado en el sentimiento hacia la naturaleza a través de la fe y de la experiencia. El individualismo, lo dramático, piezas claves del romanticismo, también tuvieron su lugar preeminente en el movimiento *Sturm und Drang*, así como el peso del ossianismo, y lo gótico. Su creación como un nuevo estilo literario, se centrará especialmente en Goethe, quien colaborara en la publicación de la obra de Herder, *Von deutscher Art und Kunst*, que se considera como el manifiesto del movimiento. Sus teorías y sentimientos cristalizarán en su novela *Die Leiden des jungen Werthers* (1774 *Las tribulaciones del joven Werther*). Schiller fue otro de sus miembros importantes de *Sturm und Drang*.
[1518] Citado en: PEVSNER Nikolaus, op. cit. p. 141.

convenciones establecidas.[1519] Luego no es de extrañar la afinidad entre este estilo artístico y el defendido por los artistas *yipin*. Es obvio que el resultado plástico no será el mismo, pues el occidental alcanzará la soltura de pincelada mucho más tarde que el oriental, pero la idea básica es muy próxima.

2.4.6. LA TINTA

El último principio de la pintura china es la *tinta*, que remite al aspecto técnico de la obra de arte. Tanto en China como en Europa, formarse adecuadamente ha sido un principio de destacado valor en el arte, aun cuando nos parezca una contradicción en el caso chino sabiendo la importancia que tenía la espontaneidad para el taoísta. Pero a través de estas páginas veremos por qué es perfectamente compatible una cosa con otra, al igual que lo fue entre los románticos que tanto apelaban al inconsciente, y quienes rehusaban las reglas y las academias. Sin técnica, no es fácil alcanzar el resultado apetecido.

No se piense que al hablar de técnica, el oriental se desliga de lo emotivo. Aun cuando se refiera a la dimensión más formalista de su trabajo, la tinta sigue participando de las connotaciones sentimentales del material, de su identificación con el *yin* taoísta, de su capacidad expresiva, y de un sinnúmero de resonancias que bien pueden comprenderse al leer los sugestivos nombres que los chinos otorgan a las diferentes clases de pinceladas (*cun*).

En la tinta se enclava la ejercitación, la técnica, la educación previa del artista, el trabajo de taller, el boceto, y otros aspectos. Todas las técnicas plásticas de la pintura china

[1519] TATARKIEWICZ Wladyslaw, op. cit. p. 225.

entran en juego aquí: aguadas, transparencias, vacíos, gotas de lluvia (*pomo*), etc., así como sus paralelos occidentales, que se centrarán especialmente en los trabajos a acuarela de los paisajistas británicos.

En este capítulo también hablaremos del aspecto formal más concreto de la obra: el formato, y las llamadas *distancias* chinas, que son puntos de vista concretos, clasificados por los estetas chinos, y que también tiene su contrapartida en occidente.

2.4.6.1. LA TÉCNICA Y LA PINCELADA

Cuando hablamos de técnica pictórica en la pintura de paisaje china, hablamos de diversas formas de aplicar la tinta. No por ello vamos a hacer un amplio estudio de las muchas peculiaridades del empleo de la tinta en China, pues esto ameritaría un estudio aparte.[1520] Sin embargo podemos centrarnos en las pinceladas más conocidas y reconocibles, por su reciprocidad o similitud con algunos tipos de pinceladas europeas. Tampoco queremos caer en un examen casi microscópico de la morfología de cada trazo, pues es innecesario para la categoría de este estudio. Nos basta con afirmar y exponer la semejanzas más que evidentes en este apartado entre unos autores y otros, que ya de por sí es una coincidencia muy curiosa y fascinante de demostrar.

El empleo de la tinta china no difiere en grado sumo de la acuarela europea, y sin duda alguna esta técnica popular en Europa es la que se acerca con enorme fuerza a la admirada tinta china. Salvando las distancias en el tratamiento del color, y para nombrar las características comunes más sobresalientes, podemos hablar de que ambas técnicas utilizan

[1520] Para los interesados, más información en VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. p. 51 en adelante.

el pincel seco o húmedo, trabajan sobre papel húmedo o seco, aplican el pincel en forma perpendicular o inclinada, trabajan líneas delgadas o grandes áreas de tinta, emplean diferentes direcciones en la pincelada para crear variaciones de textura, usan distintos soportes o diversos tipos de papel, los errores difícilmente se corrigen, se usa mucho el blanco del papel como máxima luz, ambas poseen gran transparencia si no se hace acopio del blanco, las dos utilizan un aglutinante de origen vegetal (alguna resina de árbol), se hacen fundidos, etc.

Podríamos enumerar más similitudes en especial en cuanto a la técnica, pero eso lo iremos viendo con mayor amplitud en el desarrollo de este capítulo. En conclusión, los chinos han dotado de nombres evocadores a ciertas técnicas y usos de la tinta china que son igualmente empelados casi en totalidad en la pintura de acuarela europea, pero que carecen de terminología propia en el caso occidental.

Como veremos, la técnica se describe con lujo de detalles en los distintos tratados chinos sobre pintura, y es difícil quedarnos con uno sólo o atribuir a un autor en concreto el desarrollo de un corpus crítico, o la exclusividad ideológica. Hay estilos, modas, críticas, y comentarios para todos los gustos y según las épocas. Así pues, referiremos los tratados o comentarios más importantes para apoyar el análisis de las obras pero no como métodos rigurosos de examen plástico o estético, ya que esto es imposible. Debemos dejar abierta una ancha banda de interpretación en las obras que comentaremos por el lado chino, y acudiremos a los expertos en catalogación del arte chino para basarnos en algunas de sus selecciones y apreciaciones como baremos.

Los orientales aprendieron pronto a estimar que una base técnica profunda, era el mejor punto de partida para después desligarse de ella y centrarse en exclusiva en el

elemento más emocional de su trabajo. Sus procedimientos poseen técnicas paliativas que hacen innecesario el empleo del claroscuro, o del sombreado. Otras cualidades plásticas son tenidas en cuenta, y el panorama se entiende perfectamente sin necesidad de crear una sensación volumétrica en la obra:

> What is amazing is the way in which these painters [dinastía Song], working in ink and water-colour, succeed in expressing the conformation of the earth as well as the effects of atmosphere and of distance, with a persuasion of reality not less than Western artists achieve in the more solid medium of oils. They had inherited a gradually matured technical tradition which trained them in the various means of representation, they had an assured foundation of craftsmanship; and this set them free to put their whole force into the emotion they wished to communicate. It is by the quality of that emotion no less than by their intellectual grasp that we judge of their achievement.[1521]

El artista chino, es sobre todo un individuo centrado en el talante lírico de su pintura, en su capacidad empática, en la sugestión que producen los elementos descritos, en el observador. Su fin no es el virtuosismo técnico, sino la expresión:

> The typical Chinese artist at his best is not technical specialist having in view one particular feature of life and the world as is confined within a nicely chosen scientific perspective and treating with unswerving skill the most accurate details that are involved in that segregated perspective. He is an integral mind or creative spirit in whom the metaphysical impulse of a philosopher, the lyrical mood of a poet, the piercing eye of a painter, the dexterous mastery of a carver, the form-giving power of a musical composer, and, above all, the beatific vision of an inmost soul are melted into one synthetic whole, marshalling the quintessential reality and beauty of all-pervading life in

[1521] BINYON Laurence, *The Spirit of...* op. cit. p. 95: "Lo que es más sorprendente es la manera en la que estos pintores [dinastía Song], trabajando con tinta y acuarela, tuvieron éxito en expresar la conformación de la tierra, al igual que los efectos de atmósfera y de distancia, con una persuasión realista no inferior a la que los artistas occidentales consiguen con el medio más sólido del óleo. Ellos habían heredado una tradición técnica gradualmente madurada, que les entrenaba en los distintos medios de representación, ellos poseían una base segura en el oficio; y ello les dejó libres para concentrar toda su fuerza en la emoción que deseaban comunicar. Es por la cualidad de esa emoción, al menos por su control intelectual, que juzgamos sus logros."

> a miniature «pocket-edition de luxe» of the miraculous creation which issues in a work of fine art.[1522]

Por supuesto, para que el resultado sea el esperado, el creador debe encontrarse en una disposición de ánimo concreta, y no ir en contra del *Tao* dejando que las sensaciones fluyan de manera natural, sin apresuramientos: "The work by which this inner significance of a motif is made visually manifest must be neither forced nor hurried; it must flow easily without interference of speculative thought (as with painters of the «divine class»). It cannot be accomplished when the body is tired or the mind distracted, because then the physical and mental instruments of the painter do not respond instantly and willingly to the creative impetus. The work becomes weak, sketchy or loose."[1523]

Esta necesidad de controlar el medio por el que el artista se expresa, ya se hace manifiesta en escritos taoístas y en comentarios de autores reconocidos, por ejemplo en el *Zhuang Zi*, sobre el que Van Briessen hace una interesante anotación:

> These and many other passages from Chuang-tzu have often been taken for Taoist parables [se refiere en concreto al libro III, de ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. págs. 54 y 55]. But,

[1522] FANG Thomé, op. cit. p. 132: "El típico artista chino en plena forma, no es un especialista técnico que tiene en mente una característica particular de la vida y del mundo, como si estuviera limitado dentro de una agradable y elegida perspectiva científica, y que trata con inquebrantable habilidad los detalles más precisos que están relacionados con esa perspectiva segregada. Él es una mente integral, o un espíritu creativo, en el que el impulso metafísico de un filósofo, el sentimiento lírico de un poeta, el ojo avizor de un pintor, la maestría hábil de un tallador, el poder de dar forma de un compositor musical, y, sobre todo, la beatífica visión de un alma profunda, están mezclados en un todo sintético, ordenando la realidad quintaesencial y la belleza de la vida que todo lo impregna, en una miniaturizada 'edición de bolsillo de lujo' de la milagrosa creación, que resulta en una fina obra de arte."

[1523] SIRÉN Osvald, *The Chinese on…* op. cit. p. 51: "La obra mediante la cual este significado interior de un motivo se hace visualmente manifiesto, no debe ser ni forzada ni apresurada; debe fluir fácilmente sin interferencias del pensamiento especulativo (como en los pintores de la «clase divina»). No puede ser llevada a cabo cuando el cuerpo está cansado o la mente distraída, porque entonces los instrumentos físicos y mentales del pintor no responden instantáneamente y con agrado al ímpetu creativo. La obra se vuelve débil, abocetada o perdida."

> adequately interpreted, they have a much wider significance. The suggest that, although technical skill alone is not enough, a mastery of technique leads the artist beyond the material limitations of this world to a higher knowledge, a perception of Tao. So skill is not simply a necessary step toward Tao but rather a part of it. The command of technique leads, through assiduous practice, through the reconciling of the inward and the outward, through the conquest of material difficulties, toward a final liberation. A mastery of technique that has become so instinctive that it is absolutely unconscious make possible a transcending of technique, a liberation into the world of the mind and –from our point of view- into the world of art.[1524]

En palabras del propio Wang Wei:

> En los caminos de la pintura, la tinta china es importante, pues descubre la esencia de la naturaleza y termina su creación. Puede expresar un paisaje con muchos centenares de li (576m) en un dibujo de algunas pulgadas; el Oeste y el Este, el Sur y el Norte, se amontonan ante los ojos con su belleza total; la primavera y el verano, el otoño y el invierno nacen bajo el pincel...; cuando la mano se aproxima al pincel y a la piedra de tinta, tiene deseos de vagabundear sin objeto, divertirse; los años y los meses allí caminan hacia la eternidad mientras se buscan a tientas los secretos y la sutilezas; la iluminación de lo bello no se puede buscar en muchas palabras.[1525]

Los artistas taoístas se preciaban de seguir un impulso creador y generar su obra sin la ayuda del modelo, como en el arranque propio del artista romántico europeo, animado por

[1524] VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. p. 30: "Éste y muchos otros pasajes del Zhuang Zi han sido a menudo entendidos como parábolas taoístas [se refiere en concreto al libro III, de ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), op. cit. págs. 54 y 55]. Pero, adecuadamente interpretados, poseen un significado mucho más amplio. Sugieren que, aun cuando la habilidad técnica por sí misma no es suficiente, el dominio de la técnica permite al artista ir más allá de las limitaciones materiales de este mundo, hasta un conocimiento superior, una percepción del Tao. Así que la destreza no es simplemente un paso necesario hacia el Tao, sino más bien una parte de él. El dominio de la técnica, a través de la práctica asidua, conduce a la reconciliación entre el interior y el exterior, a través de la conquista de las dificultades materiales, hacia una liberación final. El dominio de la técnica que se ha convertido en algo tan instintivo, que es absolutamente inconsciente, hace posible trascender la técnica y una liberación en el mundo de la mente y –desde nuestro punto de vista-, en el mundo del arte."

[1525] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. págs. 340 y 341.

las musas. Sin embargo, el artista chino puede que desprecie en mayor o menor medida la copia fiel del modelo, pero no puede pasar sin una previa y rigurosa ejercitación técnica para desarrollar convenientemente sus habilidades como pintor. Es más, desde épocas pretéritas (dinastía Tang y atrás) la naturaleza fue siempre el maestro de los artistas, y su interpretación sistemática ayudó a éstos a mejorar su arte y a comprender mejor aquello que representaban.

El procedimiento artístico no debe centrarse en la representación fiel de la realidad, ya que es una de las acciones a evitar por el artista chino, que ya viéramos en el capítulo dedicado a la captación del *qi*, en esta segunda parte. Chiang nos recuerda que el artista oriental tratará de *no suggestion of the artisan, who can only display technical skill, without covering the spirit of the object*[1526]

La técnica correcta no fue el objeto prioritario del análisis crítico de una obra pictórica taoísta. Por su alta carga sentimental, por la importancia de los conceptos taoístas en el arte del paisaje, lo que más le importaba al espectador así como al crítico del arte era la empatía, el mensaje subliminal dirigido al alma que el autor estaba transmitiendo con su obra. Todo aquello que hiciera expresa mención de la técnica, del academicismo, era automáticamente relegado a un plano inferior porque remitía a los tan criticados maestros profesionales o academicistas, que vivían de su producción y se adaptaban a los gustos y a las necesidades de sus clientes y no a las propias prerrogativas expresivas de ellos mismos. Por ello,

> It allowed the viewer also to ignore, as the prevailing critical theory said he should, the technical prowess of the artist, his representational skills, the decorative values of the work, whatever narrative or symbolic or other human-interest content it might have –

[1526] CHIANG Yee, *The Chinese Eye*... op. cit. p. 191: "[...] sin insinuar al artesano, que sólo puede ofrecer destreza técnica, sin captar el espíritu del objeto."

> the qualities that had originally allowed it, in a great many cases, to function in some social situation of its time. All qualities of the work other than the disinterestedly aesthetic, all motivations other than those of personal expression, tended to be relegated to the lower levels of response, the philistine, the *su* or banal.[1527]

Mas llegados a este punto es prudente especificar la impronta que tuvieron en China las divisiones sociales, aplicadas al trabajo de cada artista y a la mismísima técnica, como nos advierte Cahill:

> Insisting on seeing the brushwork of each master as a simple expression of his individual temperament has impeded the recognition that class distinctions operated here also.
>
> Certain types of brushwork signified corresponding qualities in the man who wielded the brush, qualities that were socially conditioned and defined. The refinement and reserve attributed to the literatus were typically manifested in brushstrokes that were sensitive and unassertive, and were read as traces of a hand endowed with, and disciplined by, those virtues. The brushstrokes, especially as used in landscape painting, were often of the type called «dry» […] Many of the scholar-amateurs in their landscapes used brushwork that was overlaid stroke on stroke, compounding dryer with wetter, darker with lighter, instead of drawing in discrete, decisive strokes. Such compound brushwork could be read as signifying an unhurried deliberation and the exercise of thought, ideally tempered by some quiet passages of spontaneity.[1528]

[1527] CAHILL James, *The Painter's…* op. cit. págs. 9 y 10: "Permite al observador ignorar también, tal y como la crítica prevaleciente decía que debía hacer, las habilidades técnicas del artista, sus destrezas representativas, los valores decorativos de la obra, sin importar otro contenido de interés humano, narrativo o simbólico, que pudiera tener –las cualidades que le habían permitido originalmente, en una gran cantidad de casos, funcionar en alguna situación social de su época-. Todas las cualidades del trabajo fuera de la estética desinteresada, todas las motivaciones a excepción de aquéllas de expresión personal, tendieron a ser relegadas a los niveles más bajos de contestación: el filisteo, el *su* o banal."

[1528] Ibíd. págs. 126 y 127: "La insistencia en ver la pincelada de cada maestro como una expresión simple de su temperamento individual, ha impedido el reconocimiento de que las distinciones de clase también operaban aquí./ Ciertos tipos de pincelada representaban cualidades correspondientes al hombre que manejaba el pincel, cualidades que eran socialmente condicionadas y definidas. El refinamiento y la reserva atribuidos a los literatos, se manifestaban típicamente en pinceladas que eran sensibles y modestas, y eran interpretadas como indicios de una mano dotada y disciplinada por esas virtudes. Las pinceladas, especialmente las empleadas en la pintura paisajista, eran frecuentemente del tipo llamado «seco» [...] Muchos de los letrados aficionados empleaban una pincelada en sus paisajes que era superpuesta trazo por trazo, combinando secadores con humectadores, oscurecidos con luminosos, a pesar de dibujar con pinceladas discretas y decisivas. Semejante mezcla de pinceladas podía ser interpretada como indicativo de una deliberación

Parece ser que una de las cualidades características de esta pintura de letrados era una cierta vacilación en el pulso, a modo de quiebre técnico y como guiño a la espontaneidad: un medio para abolir la voluntad y dejar paso a las vacilaciones propias del temperamento no sujeto a las reglas. Guo Xi decía que: "Aprender a pintar no es diferente de aprender a escribir. [...] Empero, el hombre noble y virtuoso no se limitará a una escuela, sino que meditará y comparará, discutirá e investigará hasta que sea capaz de establecer su propia escuela. [...] La especialización estrecha ha sido un mal desde tiempos antiguos. Es como tocar arpegios de una nota o tañer una sola cuerda. Sin embargo, el que es incapaz de escuchar, no puede culpar al que no escucha."[1529]

En Europa, se estaba convencido igualmente de que el artista debía de comenzar por aprender las técnicas y adquirir destreza para poder alcanzar sus objetivos artísticos. Esta idea ya fue expuesta con claridad por Leonardo en su *Tratado de pintura*: "En primer lugar, el pintor ha de avezar su mano copiando dibujos de buenos maestros. Adquirido ya tal hábito, según criterio de su preceptor, ha de avezarse en dibujar cosas de relieve, sirviéndose de las reglas que más adelante se dirán."[1530] En la Italia renacentista la importancia del dominio técnico está recogida en multitud de comentarios, desde Alberti a Vasari, y son tan numerosos los testimonios que no cabe duda que el buen hacer del pintor era una de las bases más destacadas del gran artista.[1531]

---

parsimoniosa y de un ejercicio de pensamiento, idealmente templado por algunos momentos tranquilos de espontaneidad."

[1529] RACIONERO Luis, op., cit. págs. 63 y 64.

[1530] DA VINCI Leonardo, op. cit. p. 352.

[1531] Se puede ampliar la información en BURKE Peter, op. cit. p. 148.

Así pues, la necesidad de aprender correctamente las técnicas relacionada con el arte de la pintura, y en consecuencia con la representación del paisaje, han estado aunadas a la formación del pintor en el mundo occidental, que de artesano es elevado a la condición de artista a través del tiempo, como hemos podido ver en el capítulo de la presente tesis dedicado a la figura del artista letrado[1532]. En un principio y hasta el advenimiento del Renacimiento, dicha formación, en lo que a la técnica se refiere, fue siempre considerada capital. Luego se amplió el conocimiento de los procesos técnicos –desde lo más básico a lo más complejo- hasta las materias objeto de estudio por parte del artista, cambio que se desarrolla en el siglo XV y que se consolida en los siglos siguientes.

Con la llegada del Romanticismo y de otros movimientos artísticos paralelos se produce una escisión en este dogma práctico: ya no es tan importante –en apariencia- el aprendizaje, sino la genialidad artística y el individualismo creativo. Se culpa a la academia de los males del arte, y se trata de emancipar al artista de toda formación por tal vía. Sin embargo, las alusiones al buen trabajo técnico del artista se van a mantener también en el Romanticismo, por ejemplo en la opinión de Carus: "Creo que la mano del pintor está educada cuando puede cumplir con ligereza y seguridad la voluntad del alma de representar el objeto que se refleja en la mirad interior o exterior."[1533]

Los artistas europeos del paisajismo romántico se enfrentaron, al igual que los orientales, a la necesidad de formarse para poder llevar a cabo sus obras mínimamente bien. Era habitual estudiar para ello, como hiciera Friedrich en su primera etapa, y de hecho existían observaciones sobre la importancia que la formación tenía, para Carl Grass, en 1809, "El otro aspecto que cabía explorar [en la pintura de paisaje] era el estudio de técnicas

[1532] Se trata del capítulo: **2.1.1. La creación de la figura del artista letrado o *wenren*, y del artista humanista en la Italia renacentista.**
[1533] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 150.

de representación que permitieran superar la falta de formación en las habilidades del oficio de paisajista. Y esto no sólo se desarrolló gracias a la imitación de maestros del género, sino también a través de estudios sistemáticos que se proponían ampliar y perfeccionar el formulario técnico de los pintores de paisaje, para cualesquiera representaciones."[1534]

Como vemos, al igual que en China un paso casi obligado era el aprendizaje, entre otras cosas, mediante los modelos legados por otros autores del paisajismo, así como el estudio a fondo del aspecto técnico del trabajo. Pero, por otro lado, existía el rechazo al academicismo:

> La joven generación no podía ver ninguna *raison d'être* en las academias. Porque para el genio toda enseñanza era superflua, y por otra parte el Romanticismo no estaba interesado en métodos válidos para preparar a talentos menores y a los artesanos. Sólo le importaba el Arte; aquellos que no se sentían grandes artistas, no deberían mezclarse con el dibujo, la pintura o el modelado. Ésta es la razón por la que Carstens consideraba enteramente innecesarias las escuelas plenamente desarrolladas. Estos hombres, hasta Friedrich, que era un pintor muy concienzudo, habían perdido por completo el sentido de una época en la que el arte era una actividad manual que había que aprender.[1535]

Esta actitud es muy afín a la de los pintores *chan*, que renegaban de los métodos de aprendizaje de cualquier clase para alcanzar el *Tao*, o siquiera para pintar. La espontaneidad, el ser auténtico, era lo que importaba más a la hora de trabajar en sus pinturas. Es precisamente el valor de lo auténticamente individual lo que establece una separación definitiva entre el budismo *chan* junto al taoísmo, frente al reglamentado confucionismo.

[1534] CARUS Carl Gustav, op. cit. p. 32.
[1535] PEVSNER Nikolaus, op. cit. p. 140.

Friedrich aseguraba que *en última instancia el artista depende de sí mismo y de sus capacidades espirituales*.[1536] Este comentario es muy propio de Friedrich, quien desde pronto se reveló como un artista en contra de los academicismos. Pero Friedrich no era precisamente un artista de técnica deficiente, y era consciente de que ésta no podía ser obviada para alcanzar la calidad en la obra de arte, de hecho llegó a exclamar en una ocasión: *Este pintor sabe lo que hace y aquel siente lo que hace ¡ojalá pudieran unirse las dos cosas!*[1537] Luego la entente entre habilidad y sentimiento, darían lugar a una creación bien conseguida.

En el periodo en que Friedrich y Turner pintaban, las academias europeas, y en especial la francesa y la alemana, no ayudaban mucho a producir una pintura paisajista espontánea, pues todavía quedaban posos del academicismo clasicista en sus posturas. De ahí que los autores más individualistas, renegaran de sus planteamientos:

> Artistic academies in both France and Germany maintained a taste for highly conceptual representations of the natural world, often with subject matter drawn from the literature of antiquity. Being outside or beyond normal time, and apart from nature's flux, was a necessary condition for German romantics in their quest for communion with the Infinite. […] French landscape painters similarly attempted a synthesis of naturalism and idealization, but through a sequential approach. They traditionally had been encouraged to paint landscape studies with an absolute fidelity to nature won by working out of doors, *en plein air*, directly in front of the motif.[1538]

[1536] *Caspar David Friedrich...* op. cit. p. 24. Citado por Werner Hofmann.
[1537] Ibíd. p. 26.
[1538] AAVV, *Glorious Nature…* op. cit. p. 37, palabras de Kathleen Nicholson: "Las academias artísticas tanto en Francia como en Alemania mantenían un gusto por las representaciones altamente conceptuales del mundo natural, a menudo tomando el tema de la literatura de la antigüedad. Estar fuera o más allá de la época normal, y lejos del fluir natural, era una condición necesaria para los románticos alemanes en su búsqueda de la comunión con el infinito. [...] Los pintores franceses de paisaje, similarmente, intentaron una síntesis del naturalismo y de la idealización, pero a través de un acercamiento secuencial. Tradicionalmente habían sido incitados a pintar estudios de paisajes con una fidelidad absoluta a la naturaleza, ganada mediante el trabajo fuera, a *pleno aire*, directamente frente al motivo."

Volviendo al pintor oriental, su sistema tradicional de aprendizaje pasaba por la interpretación continuada de originales del pasado (por ejemplo, pintándolos en cuadernos de apuntes), para así familiarizarse con sus técnicas, su expresión y emotividad, y mejorar las propias, puesto que: “La pintura china no se preocupaba de si su pincel seguía una técnica ya clásica y conocida, si ello podría ayudarle a realizar lo mejor posible su visión del universo.”[1539] Gracias a la habilidad de aquellos que les precedieron en el mundo del arte, el artista hacía acopio de un bagaje técnico singular, amplio, que le permitía arrimarse a la orilla del arte desde una posición ventajosa; "El futuro pintor aprendía así la técnica que iba a utilizar después en sus propias obras. Así, una serie de formas ya establecidas estaban a su disposición."[1540]

Esta afición a la recreación de obras antiguas por parte del aprendiz, o incluso del artista ya formado, no debe entenderse como *copia*, sino como *interpretación*. El pintor oriental hace una versión propia de la obra legada, ejecutando un ejercicio de *resonancia* de la misma. Esta es pues, una manera musical de aprendizaje, puesto que se interpreta al autor original, de modo que parece evocarse su trabajo a través del filtro emocional del nuevo creador, como si de un eco se tratara.

Siempre que algo tiene éxito, se puede caer en el abuso; hasta tal punto se “acosó” a los estilos precedentes, que algunos artistas encandilados con la maestría técnica y expresiva de autores antiguos pintaban “a la manera de ...”, sin alcanzar nunca un lenguaje dialéctico propio, generando así el problema principal de la pintura china: el *manierismo*. Los que lograron emanciparse de escuelas y ejemplos pretéritos pasaron a ser los

[1539] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 348.
[1540] Ibíd. p. 346.

individualistas, artistas originales que dejaron una novedosa huella en la pintura china y nuevamente sentaron un precedente estético para las generaciones futuras.

Una vez que se han alcanzado un grado de madurez óptimo y la categoría de artista, los creadores se pueden permitir elaborar obras que requieren de un dominio enorme por las características de la técnica en sí: "La tinta china exige también una composición rápida, casi instantánea, porque no es posible ningún retoque sobre papel húmedo. El artista chino no utiliza bocetos: debe tener la entera composición de su obra en la imaginación antes de realizarla."[1541]

De todo esto se deduce también que el pintor chino goza de una capacidad de memoria enorme, alentada con la ejercitación constante en los años de aprendizaje. Ello es muy meritorio, en especial si se toma en cuenta la amplitud de los formatos de la pintura china que, como se recordará, pueden alcanzar los cinco metros de largo, dificultando bastante una correcta composición.

Ya sabemos que cuando las ideas estéticas taoístas triunfan, y en especial el concepto de *espontaneidad*, se produce un cambio revolucionario: se prima la aprehensión de lo esencial sobre lo real. Pero es un cambio peligroso pues también podía servir de excusa para los artistas mediocres que escudaban sus defectos o su mediano potencial creativo, en la abstracción y simplificación de la obra. No hay que confundir originalidad con mal hacer: el artista chino siempre debe dejar patente su habilidad para la pintura, su dominio técnico al menos dentro de los límites de lo correcto aunque ello signifique apegarse a unas normas convencionales.

[1541] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 344.

Para ayudar al artista aficionado o no, a la consecución de la técnicas más apropiadas para realizar la pintura de paisaje, se publican en China varios manuales desde tiempos muy remotos, destinados a tal fin. A pesar de dar una importancia capital al trabajo espontáneo, hasta los artistas taoístas comenzaron muy pronto a reglamentar las técnicas de representación pictórica, según las leyes del *Tao*. Para alcanzar los niveles de sublimación que la naturaleza nos ofrece, es necesario representarla siguiendo unos cánones (los *Seis Principios*).

Estos consejos y manuales dedicados a tan estricta tarea, no tienen por objetivo inducir al artista a trabajar siempre de una forma determinada; se trata simplemente de asentar los principios estéticos que son la vía adecuada para conseguir la presencia del *Tao* en la naturaleza.

Aunque los manuales chinos de pintura están realizados con el fin de servir de ejercicio o guía a aquéllos que están aprendiendo, curiosamente, no siempre han acudido a la imagen real para ejemplificar su metodología: muchas de sus ilustraciones son reflejos de numerosas obras de pintura antigua, de paisajes famosos de la pintura china, y no tienen nada que ver con el modelo real. Y las que lo son, son una forma de practicar las habilidades con el pincel acudiendo al que ha sido siempre el modelo a seguir en las representaciones taoístas: la naturaleza virgen.

La metodología del arte del paisaje, según la visión taoísta, estaba fuertemente estudiada por sus practicantes. Existía toda clase de detalles explicativos relativos a la ejecución de una obra de paisaje, y las opiniones varían en función de los autores de los diversos tratados y escritos sobre el tema. En un solo escrito podemos apreciar desde el por qué de la pintura y la posición del artista frente a ésta, hasta tipos de composiciones, manejo

de la masa rocosa, de las aguas, de cómo ha de representarse lo esencial, la proporción de la masa arbórea según su importancia, la influencia de las estaciones en la representación pictórica y su carga simbólica, el trabajo técnico y el dominio del trazo, los puntos de vista, los temas a tratar[1542], etc.

El auge de la publicación de textos de estética o manuales que indican cómo pintar, qué principios rigen el gran arte de la pintura, y que son apreciados no sólo por los artistas sino también por el creciente público culto de la elitista clase alta china, se debe a una evidente relación entre la oferta y la demanda de semejantes publicaciones, que ya aparecen en China incluso antes de la dinastía Tang.

Por otro lado, en Europa también surge la literatura artística, algo más tarde que en China. Los tratados sobre procedimientos pictóricos comienzan a proliferar en el Renacimiento italiano, y los ejemplos más famosos son las obras de Cennino Cennini, *El libro del Arte*, y el *Tratado de pintura* de Leonardo Da Vinci.[1543] Al aproximarse el Romanticismo, la literatura sobre procedimientos pictóricos ya hará hincapié en el paisaje, hasta dedicársele obras específicas, como las ya mencionadas de Cozens: en 1759: *Essay to Facilitate the Inventing of Landskips, intended for Students in Art* (*Ensayo para facilitar la invención de paisajes, destinado a estudiantes de arte*) y en 1785: *A New Method of Landscape, A New Method of assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, (*Nuevo método de ayuda a la creación en la composición del dibujo de paisaje*).

[1542] En este sentido, ver las opiniones de Guo Xi, en RACIONERO Luis, op., cit. p. 61 en adelante.
[1543] Para un mayor detalle acerca de la literatura sobre procedimientos artísticos, se puede echar un vistazo a la completa obra de SCHLOSSER Julius: *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte,* Cátedra (col. Arte. Grandes temas), 1993, 1ª ed., Madrid. Es especialmente útil para ver lo que se refiere a publicaciones sobre el Romanticismo.

En cuanto al método de trabajo del paisajista oriental, además de lo que se ha escrito en todos los capítulos anteriores, vale la pena referir las palabras de Guo Xi, sobre su manera de enfrentarse al trabajo, e incluso contrastarlas con el posterior punto de vista de su hijo sobre ello:

> Sin embargo, a menos que viva en paz y repose tranquilo, con las ventanas limpias, el escritorio desempolvado, el incienso quemándose y mis diez mil preocupaciones ahogadas y sumergidas, no soy capaz de ponerme a la altura del humor y el significado de los versos bellos, concebir pensamientos excelentes e imaginar los sutiles sentimientos descritos en ellos. Lo mismo ocurre con la pintura. No es fácil apresar su significado. Cuando [estoy] receptivo y soy uno con lo que me rodea y he logrado la perfecta coordinación de mente y mano, entonces comienzo a pintar libre y expertamente, según requieren las normas propias del arte.[1544]

Guo Ruoxu, hijo de Guo Xi, explicaba así cómo pintaba su padre: "El día que iba a pintar, se sentaba junto a una ventana clara, ponía orden en su escritorio, quemaba incienso a su derecha e izquierda y colocaba a su lado pinceles buenos y tinta excelente; luego se lavaba las manos y enjuagaba el tintero como si fuera a recibir un huésped importante, para calmar así su espíritu y componer sus pensamientos. Sólo entonces empezaba a pintar. [...] Desde el principio hasta el final trabajaba como si estuviera en guardia frente a un enemigo poderoso. "[1545]

[1544] RACIONERO Luis, op. cit. p. 76.
[1545] Ibíd. p. 65. Tenemos otra traducción, de Cheng: "Cuando iba a pintar, solía sentarse cerca de una ventana iluminada. Ponía la mesa en orden, quemaba incienso y colocaba cuidadosamente ante él la tinta y los pinceles. Se lavaba las manos, como para recibir a un distinguido huésped. Permanecía silencioso largo rato, con el fin de calmar su ánimo y concentrar sus pensamientos. Sólo cuando poseía la visión exacta comenzaba a pintar. Mencionaba a menudo el pavor que le tenía a sentarse ante su obra con el ánimo distraído." En: CHENG François, op. cit. págs. 33 y 34.

Mientras que unos artistas proclamaban la pertinencia de trabajar rápidamente, sobre todo los artistas *chan* (recuérdese a los pintores *yipin*, o la pintura *xieyi*), algunos preferían elaborarlas lentamente, sin presiones de ninguna clase, como el famoso Huang Gongwan:

> A la concepción de la dinastía Song de *ver* primero la obra en su totalidad y luego ejecutarla, Huang Gongwan se opuso componiendo muy lentamente sus obras, sin tener una idea global previa. Utilizaba primero tonalidades claras de tinta, oscureciéndolas lentamente con un pincel cada vez más seco. Su obra más estudiada, *Viviendo en los Montes Fuchun,* tardó en realizarla siete años, retocándola y variándola constantemente. En ella se pueden observar recursos técnicos y compositivos que recuerdan a los grandes pintores, como Guo Xi, por su perspectiva basada en una sucesión de planos en profundidad, combinados con recurso innovadores como la simplicidad de medios y la soltura de trazos. Sus paisajes tuvieron una gran influencia en la pintura china posterior.[1546]

Acerca de la técnica de esta obra de Huang Gongwan, añade Sullivan: [...] delineó las formas de los árboles y montañas, acentuando, obscureciendo la tinta, enriqueciendo la textura y, como de modo milagroso, manteniendo la frescura del concepto original y el sentimiento de atmósfera soleada y de calina que inunda la escena. No vaciló en corregir un contorno, o en pintar árboles sobre él, pues no se sentía obligado a seguir las reglas ni las técnicas convencionales. Nada es estudiado ni premeditado."[1547]

En la obra de Friedrich, también se aprecia una elaborada técnica basada en la aplicación sucesiva de capas, o veladuras, que heredó de su maestro holandés, Juel; en su caso, se le valoró desde el principio por su habilidad técnica, que quedó reflejada en numerosos comentarios acerca de su trabajo con la sepia, en las primeras obras de juventud, cuya monocromía recuerda a la pintura china.

[1546] CERVERA Isabel, *El Arte Chino*... vol. II, op. cit. p. 28.
[1547] SULLIVAN Michael, *Las Bellas Artes...* op. cit. p. 71.

Todos estos trabajos, tanto orientales como occidentales, debían realizarse en un lugar específico: el taller, o estudio. En este espacio se sucede el encuentro entre las imágenes captadas de la naturaleza, la maduración de esa vivencia en el artista, y la plasmación de ella sobre el papel o lienzo. Sobre las características del estudio, nos comenta Cahill: "Painters' studios in traditional China, like those in premodern Europe, were mostly organized within the artist's household and employed his family members and servants, along with, if he were successful enough, apprentices and assistants. Each family would have a trademark style or specialty, carried on from one generation to the next. "[1548]

Es cierto que el estilo del gran estudio (por ejemplo el de la familia Ma, de la escuela *Ma-Xia*) en la China Song y los de la Europa del siglo XV, incluso el XVI, se asemejan mucho; se puede decir lo mismo de los estudios chinos a menor escala, los individuales, y aquellos occidentales propios de un solo artista, en especial durante el periodo romántico.

Lo habitual es que los estudios chinos se encontraran dentro del hogar familiar, pero también podemos considerar que el auge a gran escala de estos estudios se corresponde más con las dinastías más tardías de China (Ming y Qing), que con los inicios del paisajismo taoísta en la dinastía Song, e inclusive en la Yuan, al igual que el empleo de ayudantes para aquellos artistas (muchas veces para colorear las obras) que estaban saturados de encargos o de trabajo.

[1548] CAHILL James, *The Painter's Practice…* op. cit. p. 102: "Los estudios de los pintores en la China tradicional, como aquéllos en la Europa premoderna, estaban organizados en su mayoría dentro de la familia del artista y empleaban a sus familiares y sirvientes, junto con -si tenía suficiente éxito- aprendices y asistentes. Cada familia tendría un sello artístico o una especialidad, traspasada de una generación a otra."

La apariencia del taller de un artista solitario, varía según los gustos particulares. Guo Xi aseguraba que: ”La habitación en donde pinta el artista ha de ser amplia y apartada, cálida en invierno y fresca en verano. La mente del pintor no se debe distraer por cientos de preocupaciones; su espíritu debe estar alegre y confortado.”[1549] El taller es el santuario del creador, su cubículo, el lugar donde puede relajarse y sentirse en la disposición de ánimo adecuada para dedicarse a su labor artística y creativa. En un espacio recogido, con sus materiales a la mano, procede a volcar de lo que se ha embebido, en la hoja de papel. Un trabajo al aire libre era poco menos que impensable: la delicada labor de preparación de los materiales, la disolución lenta de la tinta, la fragilidad de la hoja de papel, no son los materiales más adecuados para el trabajo en el campo. Además, ello equivaldría a estar realizando una simple copia del natural, no su interpretación.

Y es que raramente se pintaba al natural en China, en un impulso de creatividad incontenible. El chino es por educación paciente, y valora de manera especial la metodología, aun cuando el taoísmo defendiera firmemente la espontaneidad (y más aún el budismo *chan*). Ser espontáneo no implica ser un desconocedor de las técnicas y de los procedimientos artísticos.

Por el contrario, en occidente sí se incitaba a los artistas románticos a trabajar al aire libre. Esta práctica es más bien tardía, porque las escuelas paisajistas que ya viéramos, en especial la flamenca y la holandesa, no podían permitirse el lujo de realizar su trabajo del natural durante buena parte del año, por el rigor climático de sus tierras. Otra cosa era tomar apuntes que servían para la elaboración posterior en el estudio de una composición mayor. Uno de los logros de Turner fue el de pintar directamente del original, al aire libre, siendo tomados los modelos durante sus viajes con lápiz, o acuarela. De esta manera, Turner puso

[1549] RACIONERO Luis, op. cit. p. 83.

de moda el empleo directo de la acuarela para tomar bocetos. John Constable, uno de los gigantes del paisajismo británico, tan divergente de Turner, es quien realmente pone en boga el empleo del óleo en sus bocetos al aire libre, que después retocaría en su estudio.

EL BOCETO, LOS APUNTES

Hemos tocado un punto importante del trabajo artístico: el boceto, y el apunte. El boceto no era común en el artista chino, entre otras cosas porque se perdía con ello la espontaneidad, aspecto decisivo para el pintor taoísta. Pero podemos encontrar otra clase de trabajo, que pudiéramos catalogar de “boceto de apoyo” o de apunte: se trata de dibujar rápidamente algunos elementos del paisaje observado que puedan ser utilizados con posterioridad en la obra final y que por sus características, supongan un especial interés para el artista (un árbol, una roca, etc.). Incluso se conserva un escrito del artista Huang Gongwang (1269-1354) (sobrenombre: *Dacha, gran chiflado*) titulado *Secretos de la pintura de paisaje*, en el que sugiere a todos los artistas que lleven en una bolsa de cuero un pincel para bocetos, precisamente con el fin de tomar apuntes de este tipo de elementos paisajísticos mientras viajan o pasean, para no perder la oportunidad de recordarlos.

A nivel académico, en China se consideraba poco profesional hacer bocetos, los grandes no necesitaban de tales ejercicios previos, su visión del *Tao* estaba tan interiorizada, tan clara tras pasar momentos conmovedores junto a la naturaleza, que se creía innecesario, es más: "Muchos cuadros de los grandes maestros han sido realizados en algunos minutos, con una tensión de espíritu que sorprende a los especialistas; la idea estética del pintor

aparecía así directamente, de modo luminoso, siendo el concepto y la realización casi simultáneos, gracias a la técnica directa y fluida del lavado a la tinta china."[1550]

El boceto se conoce en la China antigua desde hace muchos siglos. Los primeros pintores de paisaje para los que éste fue algo más que un simple elemento decorativo (artistas Tang), emplearon la naturaleza como fuente inconmensurable de práctica y en ella vieron a su maestro más fiel. Según adquieren importancia los ideales estéticos taoístas, en especial con la llegada de la dinastía Song, el lugar del boceto sufre un cambio revelador.

El triunfo de la capacidad creadora y de la inventiva, actitudes tan cercanas a la idea taoísta de la espontaneidad, de la representación de la esencia y no de la apariencia en sí, da lugar a una visión mucho más rica del paisaje y más trascendental, donde el boceto comienza a ser considerado un arma de segunda fila, propia de aquellos que son incapaces de vivenciar el *tao* y traducirlo posteriormente al papel. Ello no quiere decir que el boceto desaparezca de la esfera artística china, ni mucho menos, sencillamente sufre una depreciación o se le encasilla como la primera etapa en el aprendizaje del artista. Su valor sigue siendo meramente técnico, un paso previo a la emancipación del artista de la realidad, a la que debe interpretar, no copiar fielmente.

Hacia finales del siglo XVIII, en Europa ya se había establecido una clara diferencia entre el *esquisse* (boceto) y el *étude* (estudio), esto es, entre dos formas distintas de preparar el camino hacia la obra final; la primera se centraba en las ideas originales que darían cuerpo a la estructura final del trabajo, o en el planteamiento definitivo de los elementos más representativos, recreados desde una perspectiva imaginativa –que era lo que se intentaba destacar-, conceptual, personalizada, que no aludía a un modelo real y

[1550] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 346.

hasta podía retomar motivos de trabajos anteriores para ayudar a la elaboración del presente trabajo.

Mientras, la segunda hacía referencia a lo que entendemos habitualmente como *boceto del natural*, buscando captar los efectos atmosféricos y naturales del modelo, dando lugar a una imagen abocetada y fresca, rica en texturas que, por otra parte, también era condición del primer estilo (*esquisse*). Pero, a diferencia del *esquisse*, el *étude* trataba de conseguir que ese resultado plástico inacabado y gestual, ayudara a potenciar las sensaciones perseguidas en la obra final, dando a la expresión de la técnica un lugar intencionadamente destacado, que indicaba entre otras cosas la capacidad de observación que tenía su autor.

El autor occidental del que nos llegan noticias contradictorias sobre el uso del boceto, es Friedrich. Se dice que trabaja en base a apuntes y bocetos que toma del exterior, aun cuando la suya, es una pintura de interiorismo; Cuando Friedrich comenzó a hacer los bocetos para una obra, "[...] su amigo Johan Christian Dahl, con el que compartía su casa, pintaba como por entonces tantos jóvenes pintores en toda Europa del natural, para plasmar fielmente la impresión directa de color y luz, Friedrich prefería fijar la escena directamente con el lápiz. Sus raros estudios del natural captan efectos de luz y formaciones de nubes."[1551]

También se conservan estudios de grupos de hielos que Friedrich empleó para construir el impresionante iceberg de su obra *El mar glacial* o *El naufragio de la esperanza*. Sin embargo, Carus afirmaba que: "El no hacía nunca bocetos, cartones o esbozos de color para sus pinturas, pues sostenía (y seguramente no sin razón) que con tales auxilios la

[1551] *Caspar David Friedrich…* op. cit. p. 214, palabras de Helmur R. Leppien.

fantasía pierde siempre algo de su ardor."[1552] Y volvemos a citar las palabras de Rosen y Zerner: "Sabemos que muchas de las obras de Friedrich no estaban pintadas del natural, sino que eran construcciones puramente mentales; incluso se podría decir que él mismo ponía en práctica el consejo metafórico que daba a otros pintores, y cerraba los ojos antes de empezar a pintar".[1553]

La postura de Friedrich bien pudiera estar profundamente conectada con al creencia romántica en la superioridad de un arte intuitivo, mental, imaginativo. Se intentaba encontrar un arte cuyo código visual, por encima de las posturas intelectuales, conectara con el gran público de forma inmediata. Y casualmente, es en este momento en el que el boceto goza de una consideración mayor:

> Los románticos querían un arte que hablara inmediatamente a todos. El atacar al sistema de los géneros era una manera de poner en tela de juicio una tradición según la cual la inteligibilidad de las obras dependía de que se fuera un «connoisseur». Y, sobre todo, la mejor manera de alcanzar la inmediatez no era precisamente la pintura histórica, sino los géneros inferiores del paisaje y el retrato. Por esta misma razón, el boceto y el estudio tomaron una importancia que nunca habían tenido en la historia del arte, si bien es cierto que antes también habían sido apreciados.[1554]

En Europa, si se realizaron apuntes del natural antes del Romanticismo, fueron mayoritariamente en blanco y negro, sobretodo con lápiz, y con tinta. Sólo se tiene noticia de que Durero realizaba pequeñas acuarelas en sus viajes, tomadas del natural, pero su idea no se extendió. El color fue introducido mucho más tarde, en el siglo XIX. El óleo, por

[1552] ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para...* op. cit. p. 99.
[1553] ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 65.
[1554] MARANI Pietro C., op. cit. p. 50.

ejemplo, no se empleaba al aire libre por las incomodidades que acarreaba su uso en el exterior, hasta Constable.

Turner sí utilizaba muy a menudo los bocetos, y testigo de ello son los numerosos trabajos, en este orden, que legó a la posteridad. Shanes afirma que:

> El principal método de trabajo de Turner, que le dejaba espacio necesario para ejercitar su imaginación, consistía en realizar un boceto de paisaje sin efectos atmosféricos y luminosos y sin personajes ni animales (si era necesario, estos elementos serían estudiados aparte), para retomarlo posteriormente y añadir las figuras de memoria y/o imaginándolas. Turner conservaba sus libretas como si de un banco de datos se tratara y a veces las consultó cuarenta años después con el fin de encontrar una información concreta. Los inicios de esta práctica datan de los años 1790 y es fácil comprobar que es el resultado de los consejos idealizadores de Reynolds. [1555]

LAS TÉCNICAS

El hábito oriental de trabajar la técnica de forma más bien rápida, obedece en parte a las cualidades del material empleado: la tinta que, una vez seca, no se puede corregir. Esta barra de sólida presencia, tan estimada en oriente, utiliza básicamente en su fabricación un aceite vegetal (por ejemplo de aleurites, o del árbol del campeche, entre otros) que es mezclado con polvo negro procedente de la quema de cortezas y ramas de diferentes árboles. El negro vegetal posee una belleza especial. No es momento de detenernos en todos los componentes de este fantástico material, pero debemos destacar que la “tinta china” comercializada tradicionalmente en Europa, no está compuesta por un pigmento vegetal, sino por un compuesto ferruginoso. Otra cosa era que los artistas occidentales

[1555] SHANES Eric, op. cit. p. 10.

compraran estrictamente tinta traída de China. En cualquier caso, el problema de la inmovilidad de la tinta ya desecada, era y es común a ambos productos.

Cuando Boorstin parafrasea a Guo Xi, quien comenta cómo debe ser la disposición de ánimo del artista que va a pintar y la importancia que tiene trabajar en el momento correcto, Boorstin añade: "Este momento de decisión era crucial, ya que las pinceladas de tinta del pintor sobre el papel absorbente no podían borrarse o retocarse."[1556] Si bien es cierto que la tinta china es indeleble, no lo es en absoluto mientras se mantiene húmeda, y se puede eliminar en cierta medida un error cuando aún está fresco, y por supuesto retocarlo. El hecho de que no se retocara ni cambiara algo no se debía tanto a las características del material como a la idea de que el verdadero artista, y más el taoísta, tenía que ser capaz de reproducir el *Tao* y la naturaleza en una sola pincelada, de golpe, con maestría, y ser capaz de demostrar una gran habilidad técnica, siendo así innecesario el retoque.

Dentro de las muchas técnicas que existen en China para pintar, el elemento técnico que destaca es la pincelada o la mancha, según el traductor, conocida como *cun*: la pincelada china que dota de textura (arrugada, o en forma de rizo) a la obra[1557]: "The primary function of dots is to emphasize distant trees, moss, or brushlike vegetation. Another function is to emphasize the painter's compositional intentions by either stressing or softening linear forms. Still another use is in reinforcing the invisible connections of a painting by underlining

[1556] BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 387.
[1557] Para mayores detalles acerca del tipo de pinceladas o *cun* que se emplean en la pintura taoísta de paisaje, las mejores fuentes para tal consulta son las obras de, WONG Wucius, *The Tao of Chinese Landscape Painting, Principles & Methods,* Design Press, New York 1991., junto a VAN BRIESSEN Fritz, *The Way of the Brush. Painting Techniques of China and Japan,* Tuttle Publishing, 1ª ed. 1998 Singapur, y a la obra china clásica editada por SZE Mai-mai, *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*, Princeton University Press, Bollingen Series, 1992, 8ª edición (1º en 1977), London, que a pesar de ser una reedición de un tratado de pintura del siglo XVI, puede ser de gran utilidad.

the general flow or inner relationships, called the «dragon veins».”[1558] Se entiende por *cun* sobretodo a la sistematización de la pincelada para reproducir especialmente texturas de rocas. Entre las diferentes clases de *cun*, parte de ellas se relacionan con la Escuela del Norte (más académicas: la *gota de lluvia* atribuida a Mi Fu y llamada también “gota Mi”: fig.189, y el llamado *corte de hacha* del que vemos un ejemplo en la obra de Zhu Shuzhong, *Montañas de otoño* fig.190), y otras con la Escuela del Sur (las más sueltas y expresivas, como las denominadas *fibra de cáñamo* de la fig.191, y *cuerda enredada* en la fig.192).

Dentro de la pincelada *cun* se dan muchos arquetipos que según su semejanza o evocación de un componente de la naturaleza, o de algo real, reciben sus nombres: “nube enroscada”, “gavilla enmarañada”, “cuerda destorcida”, “cara de demonio””, “cáñamo desparramado”, “red agujereada”, “cráneo de esqueleto”, “fragmento de jade”, “tallado a hachazos”, etc[1559]. Cheng comenta que: “Constituido por ganchos, ángulos o líneas curvas, el *cun* juega con lo grueso y lo fino del trazo, pero también con el vacío que cerca o deslinda para sugerir a la vez forma y movimiento, color y relieve.”

Una de las pinceladas más famosas de la pintura china es la llamada *ganbi*, o “pincel seco” que consiste en mojar poco en tinta el pincel, como queriendo estar y no estar en la superficie del papel. Un exponente perfecto de este estilo es Ni Zan. Otra técnica muy conocida es la llamada *Feibai*, o “blanco volador”, que hace referencia a la disposición de algunos vacíos en el trazo provocados por la apertura del pelo del pincel, para lograr así mayor participación del vacío y ganar en expresividad, dotando a la obra de una mixtura de

[1558] GRAHAM Mary L., op. cit. p. 27: “La función primordial de las gotas [o puntos] es la de enfatizar los árboles distantes, el musgo, o el parecido a la vegetación. Otra función es la de enfatizar las intenciones compositivas del pintor tanto mediante el estrechamiento como el suavizado de las formas lineales. Otro uso más es el de reforzar las conexiones invisibles de una pintura mediante el reforzamiento del flujo general de las relaciones internas, llamadas las «venas del dragón».”

[1559] Véanse algunos ejemplos de *cun* en las imágenes referidas a continuación: *golpe de hacha* (fig.193), *hoja de loto* (fig.194), *cinturón de cinta* (fig.195), *dientes de caballo* (fig.196)*, nervaduras de hojas de loto* (fig.197)*, gotas como pimienta negra* (fig.198), *gotas en forma de ciruelo* (fig.199).

sustancia y espíritu (tinta lleno, papel en blanco vacío): "[...] en caligrafía y pintura, la pincelada se carga entonces de una cantidad de tinta deliberadamente insuficiente, de manera que, en el papel, el trazo parezca «rasgado» por espacios blancos que realcen su dinamismo interno. Esta técnica se denomina *faibai* [feibai], o «blanco volante»."[1560]

Otra de las técnicas más populares de la pintura china, que se da a partir de la dinastía Tang (se le atribuye su invención a Wang Wei, 699 -759), y que es empleada en la pintura taoísta y de corte más libre, es la técnica de *pomo* en la que la mancha protagoniza el trabajo, aunque definir con claridad las características de una técnica sin tener un ejemplo estrictamente original, del siglo VIII, es muy difícil: "Exactly what «broken ink» meant in the eighth century is very difficult to tell, but what little evidence is available tends to show that it may have been rather broad brush-strokes handled in a free manner to lend a sense of form through modelling – a modelling that had little or nothing to do with a source of light and cast shadows. The Chinese word for this brushwork within the outline or contour of a form is *ts'un*, and *ts'un* is frequently translated as «wrinkles», meaning the wrinkles of the face of a mountain, hill, or rock."[1561]

Se dice que la técnica *pomo* puede manifestarse básicamente de dos maneras: bien salpicando la tinta pulverizada, o bien derramando ésta indiscriminadamente sobre el soporte previamente mojado, para dar lugar a efectos inesperados. Este sistema pictórico fue especialmente desarrollado por los artistas y*ipin*. Las diferentes variantes de la técnica *pomo* son descritas por Kitaura de la siguiente manera: "1) rociar o salpicar la tinta pulverizada; 2)

[1560] RYCKMANS Pierre, op. cit. págs. 141 y 142.
[1561] SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, op. cit. p. 92: "Es muy difícil decir qué significaba 'tinta rota' en el siglo VIII, pero la poca evidencia de que se dispone tiende a mostrar que podría haberse tratado más bien de una pincelada ancha manejada de una manera suelta, para conferir un sentido de la forma a través del modelado –un modelado que tenía poco o nada que ver con una fuente de luz y de sombras arrojadas-. La palabra china para esta pincelada dentro de la línea o del contorno de una forma, es *cun*, y *cun* es a menudo traducido como 'arrugas', refiriéndose a las arrugas de la cara de una montaña, colina, o roca."

«quebrar» o «derrochar» la tinta de forma atrevida muchas veces sobre papel o seda humedecida, de tal manera que la imagen aparece semi abstracta o incluso abstracta."[1562]

Cheng define de esta forma *pomo*: "*Pomo*, «tinta hendida»: una vez que la configuración general y los contornos borrosos de los objetos han quedado fijados por la tinta, introducir el modelo mediante el *cun*, «rizos»./ *Pomo*, «tinta salpicada»: pintar con grandes pinceladas impregnadas de tinta; los trazos parecen salpicaduras más o menos marcadas y sin contornos."[1563] Es decir, *pomo* consiste en aplicar la tinta con ciertas áreas del papel previamente humedecidas, o mojando éste a la vez que se aplica la tinta, de modo que ésta se expande en concentraciones irregulares y movimientos anárquicos durante la misma aplicación, o en forma de goteo de distinto origen.

Uno de los autores europeos que más ha llamado la atención por el uso que hace de la tinta china en sus trabajos es Cozens, ya que recuerda al empleo de la tinta al estilo oriental, y hasta de la técnica *pomo*. Todavía no se sabe a ciencia cierta si tuvo relación con el arte oriental. Hudson nos explica que no hay evidencias claras de ello:

> We have no evidence for any such general interest in Cozens [in chinoiseries], but then we know hardly anything of his life; even the dates of his birth and death are uncertain, though we know that he traveled widely. A single good ink-sketch of the old Chinese tradition would have been enough to deflect a man of Cozens's temperament into new realms of experiment; as primarily an artist of water-colour and as a true poet of landscape he could not but have been susceptible to one had he seen it. At a time when the normal method of English water-colour was based on pen-drawing, Cozens drew with the brush in Chinese ink, and his technique in this alone allies him to the Chinese. But much more, the result of his art in its spacing, its exquisite tonality, its intense feeling for mountain solitudes, its extraordinary directness and simplicity of expression, is far more akin

[1562] KITARURA Yasunari, op. cit. p. 251.
[1563] CHENG François, op. cit. p. 74.

> to Chinese landscape of the great age [dinastía Song] than is any other European landscape of earlier date.[1564]

Se ha encontrado otro comentario acerca de una posible influencia de la pintura china sobre Alexander Cozens: "From the catalogue of the sale at Greenwood's in 1794, it is apparent that the Persian drawing Cozens gave to Beckford was not the only oriental one Cozens owned; lots 47 to 50 in the first day's sale each consisted of six «Chinese» drawings, of animals, birds, and flowers. The erotic nature of Cozens oriental influence is thus discounted."[1565] Pero obsérvese que se hace mención, tal y como era de esperar, de géneros relacionados con la línea más realista de la pintura china: el género de *flores y pájaros*, trabajos de seguro bien acabados y muy del gusto europeo, y no paisajes al estilo de la tradición *wenrenhua*.

Ya se ha demostrado en la introducción de esta tesis[1566], que hubiera sido muy difícil que Cozens, al igual que tantos otros contemporáneos, apreciara la soltura y la carencia de perspectiva, de modelo, de las pinturas chinas, más bien nos inclinamos a pensar en su conexión con el método leonardesco, que se verá en breve. Con todo, no olvidamos que es

---

[1564] HUDSON G. F. op. cit. págs. 287 y 288: "No tenemos evidencia alguna respecto a tal interés general de Cozens [en chinoiseries], pues no sabemos casi nada de su vida; aún las fechas de su nacimiento y de su muerte son inciertas, aunque sabemos que viajó extensamente. Un solo buen boceto a tinta de la vieja tradición china, hubiera sido suficiente para dirigir a un hombre del temperamento de Cozens hacia nuevas esferas de la experimentación; siendo primariamente un artista de la acuarela, y como verdadero poeta del paisaje, no podía mas que haber sido susceptible a ello, una vez que lo hubiera visto. En una época en la que el método normal de la acuarela inglesa se basaba en el dibujo a pluma, Cozens dibujaba con pincel usando tinta china, y tan sólo su técnica en ésto, le conecta con los chinos. Es más, el resultado de su arte en su espaciamiento, su exquisita tonalidad, su intenso sentimiento por las soledades de las montañas, su extraordinaria franqueza y simplicidad de expresión, es mucho más afín al paisaje chino de la gran época [dinastía Song] que cualquier otro paisaje europeo de fecha anterior."

[1565] SLOAN Kim, op. cit. p. 76: "Del catálogo de las venta en Greenwood en 1794, parece ser que el dibujo persa que Cozens le dio a Beckford no era el único oriental que Cozens poseía; los lotes 47 al 50, en el primer día de venta, consistían cada uno en seis dibujos «chinos» de animales, pájaros y flores. De esta manera, el origen erótico de la influencia oriental de Cozens es desechado."

[1566] Volver a: **Algunos comentarios de los europeos sobre pintura china. Reseña desde el siglo XVII hasta el siglo XIX.**

posible que Cozens haya visto pinturas chinas en San Petersburgo, en la colección del Zar Pedro El Grande; este extremo no ha sido probado, y aún siendo cierto, tampoco podemos saber qué tipo de pinturas serían.

Así mismo nos han llegado los comentarios de Reichwen acerca de la figura de Cozens y de su afinidad con el arte chino: “In their colouring the landscapes of this painter surprise us by their affinity with Chinese art. Cozens used brown and grey for the ground-tones with a touch of blue and red for the lights. Bur he first put in the outlines in Chinese ink. Since he laid on the ink, as he did all his other colours, with the brush and not with the pen, he developed a technique, which even detail corresponded to the Chinese method of landscape-painting.”[1567]

A pesar de la opinión de Sloan de la semejanza de la pintura del británico con la china, no comparto la tesis de que la técnica de Alexander Cozens es oriental. Me explicaré. A continuación se pueden ver dos ejemplos del sistema para pintar paisajes a través de manchas (*dots* o *blot*) que preconiza Cozens, o de *manchar*: “To blot is to make varied spots and shapes with ink on paper, producing accidental forms without lines, from which ideas are presented to the mind.”[1568]. Como se verá, el estilo de Cozens reflejado en *Una mancha*, de su tratado paisaje (fig.200), y su muestra de paisaje *Composición de paisaje con manchas* (dibujo a la aguada marrón, fig.201), guarda una cierta similitud más bien con la caligrafía china, por la densidad de la tinta y el predominio de la masa negra, que con la pintura china en sí. Carece por completo de las gradaciones propias de esta última, de la sutileza de los

[1567] REICHWEN Adolf, op. cit. p. 125: "Los paisajes de este pintor, en su colorido, nos sorprenden por su afinidad con el arte chino. Cozens usaba marrón y gris para los tonos de la tierra, con un toque de azul y rojo para las luces. Pero primero ponía los contornos en tinta china. Puesto que aplicaba la tinta como lo hacía con todos sus demás colores, con el pincel y no con la pluma, desarrolló una técnica que hasta en el detalle se correspondía con el método chino de la pintura paisajista."
[1568] COZENS Alexander, op. cit. p. 8: “Manchar es hacer diversas manchas y formas con la tinta en el papel, produciendo formas accidentales sin líneas, desde las que las ideas se presentan a la mente.”

lavados, tan sólo es una muestra avanzada de impresionismo, o de técnicas pictóricas modernas para su época, que no guardan auténtica relación con el paisajismo oriental. Pudiera recordar en todo caso a los ejercicios de los pintores *chan*, más sencillos, y aún así encaja sobretodo, con el estilo de pintores modernos de los siglos XX y contemporáneos, que fueron o han sido influidos por el arte oriental pero que derivaron hacia la abstracción o hacia otros movimientos no figurativos, como los estilos abstractos, o el tachismo[1569].

Para hacer más énfasis, se ha comparado el trabajo de manchado de Cozens con las diferentes clases de pinceladas que existen en China y no se ha encontrado demasiada afinidad, empezando por el hecho de que Cozens mancha casi igual todo el boceto, mientras que en oriente se emplean infinidad de pinceladas distintas o *cun* en cada trabajo, y ésto constituye una divergencia de carácter profundo. Aún la pincelada *pomo*, con su redondez y sentido de la mancha, ejemplificada en las figs. 202 y 203, o en los fragmentos y obras de Ma Hozhi *Grulla llamando sobre un río claro* detalle (fig.204), y Zhu Shuzhong *Montañas de otoño* (fig.190), carece de la irregularidad rítmica de la de Cozens. Otra cuestión, es la semejanza entre las pinturas de Cozens en las que existen juegos de claroscuro, y la pintura china, puesto que sí se ha hecho referencia a sus trabajos en este orden de cosas.

Los esquemas compositivos de Cozens para paisajes (16 en total), hechos en grabados, pueden verse en su libro[1570]. En esta publicación, las composiciones números 1 y 2 pudieran tener una cierta similitud con la pintura china, pero no parecen en absoluto un calco de ella ni se diría que están basadas en las mismas. La composición nº 9 es la más

[1569] Por ejemplo, Henri Michaux, Jackson Pollock, Brice Marden, Jan Hendrix, etc. Para ver una opinión acerca de la relación entre el acto creativo del arte chino, y el arte moderno occidental, ver BILLETER Jean François, "Réflexions sur l'esthétique picturale chinoise" (« Reflexiones sobre la estética pictórica china »), en *T'oung Pao*. *International Journal of Chinese Studies, Revue Internationale de sinologie*, vol. LXXXV, 1999, Fasc. 1-3, p. 134, Leiden, Boston y Köln.

[1570] Exactamente en: COZENS Alexander, op. cit. en general. También están recogidos en: AAVV, *Glorious Nature. British Landscape Painting 1750 – 1850,* Catálogo, Zwemmer, London 1993, págs. 20 y 21.

afín a la estética oriental, aunque difiere de ella en un sentido decisivo: abarca un espacio muchísimo menor que el que normalmente recoge la gran pintura panorámica china, y conociendo los antecedentes europeos de tantos paisajistas ilustres (Rosa, Hobbema, Ruysdael, Poussin, Lorrain, etc.) es mucho más fácil hallar proximidad compositiva con los occidentales, que con los orientales.

Pero veamos con calma cuál es la supuesta conexión entre Cozens, Leonardo, y la técnica oriental de las manchas (y no con la técnica *pomo*), o entre la apariencia y el procedimiento de la pintura china. Para ello tenemos que buscar al autor de una fascinante teoría artística, a Song Di, un pintor chino del siglo XI. Acudimos a Baltrusaitis para exponer la cita del autor chino (que se debe en origen a Petrucci):

> Escoged un Viejo muro en ruinas, extended sobre él un trozo de seda blanca. Entonces, miradle, mañana y tarde, hasta que, al final, podáis ver la ruina a través de la seda, sus protuberancias, sus niveles, sus zig-zags, sus hendiduras, fijándolos en vuestra memoria y en vuestros ojos. Haced de las prominencias vuestras montañas; de las partes más bajas, vuestras aguas; de los huecos, vuestros barrancos; de las hendiduras, vuestros torrentes; de las partes más iluminadas, vuestros puntos más próximos; de las partes más sombrías, vuestros puntos más alejados. Fijad todo esto profundamente en vosotros y, pronto, veréis hombres, pájaros, plantas y árboles y figuras volando o moviéndose entre ellos. Entonces podréis usar vuestro pincel siguiendo vuestra fantasía. Y el resultado será una cosa del cielo, que no del hombre.[1571]

Esta idea de inspirarse en las manchas es igualmente defendida por Leonardo Da Vinci en su famoso *Tratado de Pintura*:

[1571] Palabras originales de PETRUCCI Raphael, *La Philosophie de la nature dans l'art de Extremê-Orient,* Paris, 1910, p. 117, citadas en: BALTRUSAITIS Jurgis, op. cit. p. 225. También es citada la historia por Gombrich en GOMBRICH Ernst H., *El legado de Apeles... op. cit. p.* 41.

> [...] si observas algunos muros sucios de manchas o construidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. [...] Ocurre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañido descubrirás el nombre o el vocablo que imagines.[1572]

Reproducimos otra traducción del mismo pasaje, por parte de Chastel:

> [...] cuando miras algunos muros embadurnados de manchas o de montones de piedras abigarradas, si debes inventar alguna situación, en ver en ese muro la semejanza de paisajes con montañas, ríos, rocas, árboles, vastas llanuras, valles y colinas diversas [...] Esos muros de materiales mezclados actúan como el sonido de las campanas, que puede hacer pensar en todos los nombres, en todas las palabras que se quiera.[1573]

Kris y Kurz han observado igualmente la coincidencia: "El consejo de Leonardo no es un incidente aislado. Nos damos cuenta de la extensión de esta idea al saber que el pintor chino del siglo XI Sung-ti [Song Di] aconsejó a Ch'en Yung-chih [Chen Yongji] que pintase un paisaje de acuerdo con las ideas sugeridas por un muro derruido. «Porque entonces», dijo, «podrás dejar que el pincel siga el juego de tu imaginación, y el resultado será divino y no humano.»"[1574] Chastel también nota la semejanza entre Leonardo y el arte oriental, y estima que:

> Esta contemplación de las «manchas movedizas» de la naturaleza reanuda, por una curiosa coincidencia, una vieja práctica de los pintores chinos. La especie de sueño despierto que descubre, aumenta la receptividad y guía la imaginación activa, exactamente como la *vacatio animi,* el estado de distracción, recomendado por Ficino para hacer de la mente el verdadero *speculum* de la realidad

[1572] DA VINCI Leonardo, op. cit. p. 364. Vasari describe una actitud similar sobre el uso de los muros como inspiración por parte del artista Piero di Cosimo, probablemente por influencia de Leonardo, este hecho es citado en KRIS Ernst y KURZ Otto, op. cit. p. 53.
[1573] CHASTEL André, op. cit. p. 324.
[1574] Palabras de Giles, citadas en: KRIS Ernst y KURZ Otto, op. cit. p. 53.

> oculta. Es la misma actitud, pero orientada al misterio de la naturaleza y favorecida por el dibujo; el método de la mancha es solidario con la práctica del *componimento inculto*, y esta obedece, en definitiva, al deseo de intensificar la parte de invención personal. El esbozo se convierte en un momento privilegiado de la actividad artística y la prueba de su condición poética.[1575]

Y acerca de esta técnica concreta es otra vez Kitaura quien menciona la increíble similitud de la misma, con la obra de algunos artistas del Renacimiento italiano:

> Aquí no podemos evitar comparar este movimiento extraordinario con otro movimiento pictoricista que se produjo unos cinco siglos después en Europa, especialmente el estilo y la técnica desarrollados por Leonardo y la Escuela Veneciana. Leonardo da Vinci, como se conoce, recomendaba, en su *Tratado de Pintura*, a sus colegas jóvenes que observaran «algunos muros sucios de mancha» con el fin de librarse de la convención iconográfica estereotipada y estimular su viva capacidad imaginativa. [...] Parece existir un paralelismo, curioso pero innegable, entre el nuevo ideal artístico teorizado por Ching Hao [Jing Hao] y esta fértil dirección pictórica promovida por Leonardo y perseverada por una larga tradición ininterrumpida, constituida por grandes pintores europeos [...][1576]

Cozens retoma esta idea leonardesca de las manchas como base para inspirarse y crear un paisaje mental, método que es muy bien descrito en su ensayo sobre paisaje[1577]. Cozens afirmaba en la página cinco de su tratado que esta coincidencia de pareceres con Leonardo era casual, sin embargo Sloan asegura que Cozens no coincidió con Leonardo en el planteamiento práctico, sino que directamente le copió[1578] (algo bastante lógico si se tiene en cuenta la enorme difusión del *Tratado de pintura* de Leonardo, desde que se publicó).

[1575] CHASTEL André, op. cit. p. 324.
[1576] KITAURA Yasunari, op. cit. p. 252.
[1577] *A New Method of Landscape…*
[1578] Comentado en: SLOAN Kim, op. cit. p.20.

Según la idea antigua de que Cozens había llegado a este proceso estético por sí sólo, se dice que:

> Somehow he hit upon the practice of looking for landscape compositions –arrangements of trees, mountains, lakes, etc.- in blots of ink. Only later did he discover that Leonardo, who, like Cozens, compared the painter with the poet and the dreamer, had anticipated him. In the *New Method* he quotes with pride the famous passage in which Leonardo explains his «New and speculative idea». But even Leonardo was not the first to teach that «from a confusion of shapes the spirit is quickened to New inventions.» The eleventh-century Chinese artist Sung Ti is reported to have criticized the paintings of a colleague for their «want of natural effect» […] Though the Chinese artist recommends a slower, more contemplative procedure than Leonardo, the principle of «quickening the invention» remains the same. Where there is no single definite form, the possible forms multiply, and by exploring these possibilities the art discovers one that suits his skills and excites his sensibility. The ambiguous and indeterminate stimulate the imagination, and at the same time they leave it free to follow its natural course, according to the inclination of the artist.[1579]

Cozens fue objeto de admiración profunda por parte de sus coetáneos, y se le consideró un magnífico pintor de paisajes[1580]. Gilpin experimentó con este método, que hizo más popular el hijo de Cozens (John Robert), por otra parte paisajista más influyente que su padre entre sus contemporáneos. Es más, una de las obras de Gilpin sí se acerca bastante en técnica a oriente, se trata de *Paisaje con acantilado y árbol,* que comparamos con la

[1579] COZENS Alexander, *A New Method of Landscape,* Paddington, Masterpieces of the Illustrated Book, England 1977, p. XVIII y IX: "De alguna manera, dio con la práctica de buscar las composiciones de paisaje –arreglo de árboles, montañas, lagos, etc.- en manchas de tinta. Sólo más tarde descubrió que Leonardo, quien, como Cozens, comparaba al pintor con el poeta y con el soñador, se le había anticipado. En el *Nuevo Método* cita con orgullo el famoso pasaje en el que Leonardo explica su «Nueva y especulativa idea». Pero ni siquiera Leonardo fue el primero en enseñar que «de una confusión de formas el espíritu es estimulado a Nuevas invenciones». Se dice que el artista chino del siglo XI Song Di, había criticado las pinturas de un colega por su «búsqueda del efecto natural» [...] Aunque el artista chino recomienda un procedimiento más lento, y más contemplativo que Leonardo, el principio de «estimular la inventiva» parece el mismo. Donde no hay una forma definitiva, las formas posibles se multiplican, y mediante la exploración de estas posibilidades el arte descubre una, que casa con sus habilidades y que excita su sensibilidad. Lo ambiguo y lo indeterminado estimulan la imaginación, y al mismo tiempo la dejan libre para seguir su curso natural, de acuerdo a la inclinación del artista."

[1580] Para ello, ver: HUDSON G. F. op. cit. p. 288.

pintura de Mu Qi, *Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang, regreso de los pescadores* detalle 4, (fig.205). En ambas muestras la técnica a la acuarela sigue parámetros semejantes: predominio de la aguada, gama de grises, y forma de construir el árbol en un estilo de factura ligera.

Otros artistas europeos emplearon en mayor o menor grado la tinta china para sus trabajos, pero no es fácil delimitar si fueron influencias del arte chino sobre el occidental, a pesar de que incluso artistas del paisaje de la talla de Turner emplearon la tinta china para trabajar: "It is difficult to decide –as it is in many of the matters which concern our enquiry- how far Chinese influence went in directing the development of European technique in painting; we can only be certain that such influence existed."[1581] Hay que tomar en cuenta igualmente el auge de la acuarela justo antes del Romanticismo y en el propio Romanticismo, que por su semejanza con las tintas chinas, acerca a los occidentales a la técnica oriental, suceso fruto de la casualidad:

> Painters like Richard Wilson and Alexander Cozens developed the skills of carefully observing and recording the details of natural forms, drawn with scientific precision, and of capturing their magnitude in vivid colour. Cozens particularly explored techniques of ink and water wash, of small hatching strokes, of mixing gum Arabic and tempera with water-colours to give increased emotional force to his work (Wilton 1980). The success of these techniques revealed that the sublime in landscape could be achieved in *plein air*, capturing the immediacy of transient natural events, with a medium both easily transportable and readily accessible to amateur painters.[1582]

[1581] REICHWEN Adolf, op. cit. p. 126: "Como en muchos de los asuntos que conciernen a nuestra indagación, es difícil decidir hasta dónde llegó la influencia china en la dirección del desarrollo de la técnica europea en la pintura; sólo podemos tener la certeza de que tal influencia existía."

[1582] COSGROVE Denis E., op. cit. págs. 229 y 230: "Pintores como Richard Wilson y Alexander Cozens desarrollaron las habilidades de observar cuidadosamente y de captar los detalles de las formas naturales, dibujadas con precisión científica, y de capturar su magnificencia en vívido colorido. En particular, Cozens exploró las técnicas de la tinta y de la aguada, de pequeñas pinceladas tramadas, y de la mezcla de goma arábiga y témpera con acuarelas para incrementar la fuerza emotiva de su obra (Wilton 1980). El éxito de estas técnicas reveló que lo sublime en el paisaje podía ser conseguido al *aire libre*, capturando la inmediatez de los eventos naturales transitorios con un medio a la vez fácilmente transportable y accesible a los pintores aficionados."

La acuarela, antes del movimiento romántico y aún después, era llamaba despectivamente a veces *tinted drawing*, a pesar de que los románticos le dieron un nuevo estatus[1583]. Alexander Cozens (c. 1700 – 1786) y John Robert Cozens (1752 – 1799) fueron los pioneros en el empleo de la acuarela para pintar paisajes, seguidos de John Constable (1776 – 1837) y J. M. M. Turner (1775 – 1851). Es evidente que: "[…] Western paintings in water color, tempera, or tempera and oil glaze provide the nearest counterparts to the techniques of Far Eastern painting, in which the minimum employment of line, brushstroke, and color fulfills the artist's maximum aesthetic needs."[1584] Pero es la acuarela la técnica mayoritariamente comparada con la pintura china.

Turner fue un acérrimo defensor de la acuarela en un periodo en el cual ésta seguía siendo considerada como una manifestación artística menor, muy por debajo del óleo, al que igualmente acudió. Una masiva parte de su producción está realizada en acuarelas y siempre usó este medio como sistema de bocetos en viajes y desplazamientos. Es más, "In many of his later pictures the oil medium is used so exactly like water-colour that in reproduction it is impossible to tell which is which."[1585] Sus trabajos en acuarela sobre Italia, basados en apuntes y realizados con posterioridad en el estudio con una libertad cromática inusual –razón por la cual fueron ácidamente criticados-, le convierte en una figura excepcional en el panorama artístico de su época. De la importancia del uso de la acuarela en la obra de Turner, nos explica algo más Clark:

[1583] Sobre el auge de la acuarela en Gran Bretaña antes y durante el Romanticismo, ver: AAVV, *Glorious Nature*... op. cit. p. 15.
[1584] ROWLAND Benjamin Jr., op. cit. p. 5: "[…] las pinturas occidentales en acuarela, temple, y barniz de témpera y óleo, ofrecen las contrapartidas más cercanas a las técnicas de la pintura del extremo oriente, en la que el mínimo empleo de la línea, de la pincelada, y de los colores, satisfacen las máximas necesidades estéticas del artista."
[1585] CLARK Kenneth, *Landscape...* op. cit. p. 110: "En muchas de sus últimas pinturas el óleo está usado tan similarmente a la acuarela, que en una reproducción es imposible decidir cuál es cuál."

> Turner by upbringing and by predilection was a painter in watercolours. This is one of the many things about him which alienate continental opinion, for the classic tradition has never considered watercolours a medium of serious painting. […] Now water-colour, if properly used, involves a light tonality, and there is no doubt that as time went on Turner, like Cézanne, was influenced in his oil technique by his experience of water-colour. In many of his later pictures the oil medium is used so exactly like water-colour that in reproduction it is impossible to tell which is which. [1586]

De Turner en concreto, podemos comparar su acuarela (con tiza y pastel) titulada *Vista hacia Snowdon desde Traeth* (fig.206), con el trabajo de Mu Qi *Ocho vistas de los ríos Xiao y Xiang, regreso de los pescadores* detalle 2 (fig.207). El uso en general de la acuarela es muy similar, sobretodo en el modelado de los árboles, y en la gama de grises, y no digamos ya el punto de vista, prácticamente idéntico. Incluso si se compara con otros detalles de la vista de Mu Qi, como la vista general (fig.6) que, a pesar de ser una reproducción en color bastante floja, nos da una buena idea de la semejanza de la composición, así como de las masas de los árboles.

Aún mejor se pude apreciar en el *detalle* 1 de la pintura de Mu Qi (fig.208) la suavidad del tratamiento la tinta china por parte del oriental y su innegable proximidad con el ejemplo de Turner, amén de que el árbol del detalle 2 (fig.207) de Mu Qi es casi igual a los que Turner dibuja en su dibujo. Los apuntes y obras de Turner concuerdan plásticamente con

[1586] CLARK Kenneth, *Landscape into Art…* op cit. p. 110: "Turner, por educación y por gusto, era un pintor de acuarelas. Este es uno de los muchos aspectos acerca de él que lo apartan de la corriente europea, ya que la tradición clásica nunca ha considerado a las acuarelas un medio de la pintura seria. [...] La acuarela actual, empleada correctamente, posee una tonalidad lumínica, y no hay duda de que con el tiempo, Turner, como Cézanne, fue influido en su técnica del óleo por su experiencia con las acuarelas. En muchas de sus pinturas tardías el óleo es empleado tan parecido a la acuarela, que en la reproducción es imposible decir cuál es cuál."

mayor efectividad con las creaciones de los monjes *chan*, que es el caso de Mu Qi, por la libertad con la que emplean la tinta[1587].

Otra muestra de Turner vuelve a señalar su parentesco plástico con Mu Qi: *El oscuro Rigi*, *estudio* (fig.209), que también se compara con la obra anteriormente citada del oriental (detalle 1, fig.208). Nótese que la técnica vacua es la constante que domina ambas composiciones: las montañas delineadas de forma indistinta, la sensación de neblina circundante, vaporosa, a través de una técnica sobre húmedo, con acentos de pinceladas más marcadas en un medio más desecado, para enfatizar los árboles (en la obra de Mu), o el barco (en Turner).

Y para acabar con Turner antes de centrarnos en otro tema, veamos un poco de el uso que hace del pincel seco. En *Barcos frente a la costa* (fig.210), Turner acude a un estilo que los orientales reflejan con mayor cadencia en las pinturas fruto del budismo *chan*, como venimos advirtiendo desde el párrafo anterior. Véase por ejemplo en contraste con la acuarela de Turner, el mismo trabajo de Mu Qi (*Ocho vistas de los rios Xiao y Xiang, regreso de los pescadores,* detalle 2, fig.207), y la manera en que ambos mueven el pincel. Turner usa una carga de acuarela algo más rápida y oscura en el cielo, e imprimiendo una curvatura pronunciada al movimiento de pincel, logra dar esa sensación de caída de lluvia, para luego contrastar este trazo intermedio en dureza, con el más relevante y acusado de la embarcación. Mu Qi le otorga al tronco –como Turner al barco- un contorno más preciso que al resto de los elementos, mientras que impone en la copa del árbol una dinámica sensación

[1587] Para más detalles acerca del trabajo técnico de Turner, recomendamos la exposición práctica y teórica que se hace del mismo en *Summa Pictórica. La época de las revoluciones*, Historia Universal de la Pintura, vol. IX, Planeta, colección en DVD, a cargo del profesor Manuel Huertas Torrejón, dentro del apartado “la acuarela”. En ella, Huertas Torrejón y el narrador desgranan los secretos de Turner: aguadas, uso del bisturí para sacar luz, aplicación de pintura sobre húmedo, el empleo de la esponja, y el trabajo de pincel en detalle.

a través de la misma clase de pincelada que Turner empleara en su lluvia. Además, en ambas muestras la atmósfera es neblinosa y vacua.

LA LÍNEA COMO PINCELADA

La técnica artística de una obra, suele ser comentada en base a ciertos parámetros, y entre otros a la división entre la masa y la línea, entendiéndose que en ciertos artistas predomina el color o la mancha (masa), sobre el trabajo de contorno, o al revés (triunfo de la línea). Cuando se estudiaron las dos escuelas de pintura o de paisajismo de China más importantes (Escuelas Norte y Sur), se les adjudicaban características concretas (una más académica, otra más expresiva), y se pensaba que la primera trabajaba más sobre la línea, y la segunda sobre la mancha, algo parecido a la separación entre la pintura florentina (línea sobre mancha) y la veneciana (predominio del color).

Hemos visto la llamada técnica *pomo*, que trabaja en especial con manchas o puntos moteados, mientras que las pinceladas *cun* tienen mucho de dibujo. En general, la línea ha gozado de mucho predicamento tanto en la cultura oriental como en la occidental. En China tiene su razón de ser: "The great cult of the «line» in China was the result of calligraphy and it finally gave to Chinese linear drawing an unsurpassable, if sober, beauty."[1588]

Como en todas las manifestaciones de la primitiva china, la línea sufre variaciones según el discurrir de los tiempos. Pasa de ser inicialmente una línea bien dibujada y constante, a otra más expresiva en la cual el grosor cambia constantemente gracias al libre

[1588] DE RIENCOURT Amaury, op. cit. p. 36: "El gran culto de la «línea» en China fue el resultado de la caligrafía, y finalmente le otorgó al dibujo lineal chino una belleza si bien sobria, insuperable."

arbitrio de su autor, dotando de mayor poder de comunicación al trabajo resultante. Esto se aprecia especialmente en la dinastía Song, y por supuesto con enorme fuerza en los pintores *Chan*, incluso en aquellos de dinastías anteriores a la mencionada: "The «boneless» style of brush-work was devised when the calligraphic works had been further developed to express the feeling for varied living things in Nature. The lines or strokes are not of uniform thickness and are shaped more like forms than single lines."[1589] Chiang expresa muy bien lo que la línea implica, en una obra de arte, para el observador chino:

> The first element to strike the onlooker in any Chinese painting will always be the action of the «lines» that built it. «Line» with us implies «Form» –it is Form's frontier; that which it contains may be active or inactive, living or not living; everything hangs upon the artist's command of «line». Actually the word «line» in our sense is something more than a mere straight or curved line. Perhaps it had better be called «stroke» or «calligraphic stroke».[1590]

La línea es uno de los elementos formales más importantes de la composición en la pintura de paisaje china, no sólo por su profusa utilización por parte del artista, que más que pintar parece que dibujara sobre el papel, sino por su marcada morfología curvada. La curva, es sin lugar a dudas el efecto predominante en la escena cuando se trata de perspectiva profunda o *Shen Yuan*. En ocasiones tortuosa, desgarrada, incluso presente en la composición en grandes áreas, también quebrada, arisca ligeramente. A excepción de los pabellones y edificios construidos por el hombre y representados en la obra, la curva domina absolutamente en el papel, una curva femenina, como la naturaleza.

[1589] CHIANG Yee, *The Chinese Eye…* op. cit. p. 179: "El estilo 'deshuesado' de pincelada fue concebido cuando los trabajos caligráficos habían sido desarrollados para expresar mucho más que el sentimiento por los elementos variados y vivos de la naturaleza. Las líneas o trazos no son de grosor uniforme, y están formadas más como formas que como líneas individuales."

[1590] Ibíd. p. 175: "En cualquier pintura china, el primer elemento que el espectador nota siempre será la acción de las 'líneas' que la construyeron. Para nosotros, 'Línea' implica 'Forma' – es la frontera de la Forma; lo que contiene puede ser activo o inactivo, vivo o muerto; todo depende del dominio que el artista tiene de 'la línea'. En realidad, la palabra 'línea', en nuestro sentido, es algo más que una mera línea recta o curvada. Quizás sería mejor llamarla 'trazo' o 'trazo caligráfico'."

Esta tendencia a lo curvilíneo en la pintura paisajista no sólo se debe a la semejanza con la morfología natural, tiene raíces en el taoísmo: el camino recto nunca lleva al *Tao*; lo fácil, lo simple, es demasiado llevadero. Al igual que en el Romanticismo europeo, la fuerza expresiva, la intensidad de los sentimientos, de la tragedia incluso, está en lo curvado y tortuoso, en el esfuerzo. El *qi* discurre entre pasadizos rocosos, troncos retorcidos, aguas turbulentas. Y es aquí donde recordamos aquella conocida frase de Hogarth? que define la curva como *The line of beauty*, que es un claro precedente del valor que lo irregular y lo curvilíneo tomarán en la estética romántica poco tiempo después. Para el romántico, la torsión, la negación de la recta, el predominio de lo retorcido, forma parte intrínseca de lo pintoresco y de las características de su pintura.

No podemos mencionar la línea y dejar de comentar las curiosas casualidades que se observan en ambos hemisferios respecto a ésta. En sus inicios, la pintura de paisaje en Europa ha estado estrechamente ligada a la línea, como cualquier otra temática en el arte. En ocasiones, era línea sin volumen (pintura románica, por ejemplo), y en otras, línea con claroscuro y en proceso de apertura (quattrocento italiano). Parece como si el artista, al ganar expresividad y libertad, reflejara estos sentimientos en la técnica y en el uso de los componentes de la misma, como es el caso de línea.

China pasa por el mismo cambio: en las pinturas búdicas y en las obras de la dinastía Tang se puede ver cómo la línea encapsula las formas con un marcado rigor, mientras que a partir de la dinastía Song se va a producir una suavización en el uso de ésta a favor de la masa abierta. Y curiosamente, en ambos momentos, tanto en la China Song como en la Europa renacentista, la situación del arte y del artista están sufriendo un giro decisivo y elocuente.

Si bien la línea europea termina de transformarse y ceder posiciones ante la masa hacia el siglo XVII, su punto de partida es muy antiguo y sus razones más que comprensibles: “El estilo lineal, como representación de la realidad, hizo, sin más, esta concesión a favor de la claridad objetiva. Parecía completamente natural que se quisiesen reproducir las cosas cada una en su justa traza, de modo que resultasen perfectamente claras.”[1591] Pero como todo cambia, “La libertad absoluta de la línea llega precisamente en el momento en que aparece en su madurez el elemento contrario: luz y sombra.”[1592]

El uso de la línea ha predominado en la pintura de paisaje en China desde el primer momento, al igual que en su homóloga europea. Con los avances estéticos y plásticos del decurso del arte ambas civilizaciones han experimentado cambios en este sentido, pasando de la predominancia del rigor de la línea a la rotura del contorno a través del color, o mediante otros medios pictóricos y técnicas artísticas. La línea posee la habilidad de crear contornos y delimitar con gran fuerza las cosas, y su máxima expresión se puede observar en el dibujo y muy en concreto en el dibujo arquitectónico, en los trabajos de grabado con ausencia de volúmenes o claroscuro, etc.

Uno de los primeros autores europeos cuya preocupación en el trabajo de línea es elocuente, es Leonardo Da Vinci:

> En su tratado de la Pintura aconseja Leonardo repetidas veces a los pintores no encerrar la forma en líneas. Esto parece contradecir todo lo dicho hasta aquí sobre Leonardo y el siglo XVI [que su pintura es lineal y el siglo siguiente es pictórico]. Pero la contradicción es sólo aparente. Lo que Leonardo quiere dar a entender es algo exclusivamente técnico, y es muy posible que aluda con su

[1591] WÖLFFLIN Heinrich, op. cit. p. 54.
[1592] Ibíd. p. 64.

> observación a Botticelli, cuya manera de contornear en negro estaba muy en boga; pero en un superior sentido es mucho más lineal Leonardo que Botticelli, aunque modele más suavemente y haya superado la colocación en seco de la figura sobre el fondo. Lo decisivo es precisamente el nuevo poder con que el contorno habla desde el cuadro y obliga al espectador a seguirle.[1593]

La expresividad que la línea y que el trazo tiene en el arte chino del paisaje, sólo conocerá paralelos occidentales en los trabajos de apuntes y de bocetos más frescos de Europa, y aún así no son a mi juicio muy equiparables porque la técnica china posee una variedad inmensa de líneas y de *cun*, que no encuentra paralelo occidental. Sólo se puede certificar el interés mutuo en el uso de la línea como elemento expresivo y artístico, y la semejanza en la gracia y curvatura que adquiere ésta tanto en el arte taoísta como en el romántico. La variedad del grosor de ésta es otro recurso estilístico igualmente empleado. Para mostrarlo, véanse en estos ejemplos la construcción lineal de los árboles: en Cao Zhibai *Paisaje* detalle (fig.211), en Anónimo Song *Una posada al pie de la montaña* (fig.245), en Fan Kuan *Viaje entre torrentes y montañas* detalle 1 (fig.212), y en Huang Gongwuang *Viviendo en las montañas de Fuchun* detalle (fig.213), contra J. Robert Cozens en *Estudio de árboles* (grabado y tinta, fig.214) y en *Torrente entre rocas y árboles* (acuarela, fig.215), y de Gilpin en *Paisaje con acantilado y árbol* (fig.246).

El trazo en el trabajo de Friedrich, ha sido tildado algunos críticos antiguos de “torpe”, porque su factura se veía más retocada y menos grácil que la de otros autores coetáneos y carecía de sensualidad[1594], algo comprensible sabiendo las connotaciones religiosas que se

[1593] WÖLFFLIN Heinrich, op. cit. p. 77.
[1594] En este sentido, se nos comenta en ROSEN Charles y ZERNER Henri, op. cit. p. 72: “Es obvio, tanto a juzgar por las declaraciones del propio Friedrich como por su obra, que el pintor cultivó esta aparente pobreza para dar una impresión de espiritualidad ascética, para convencer al espectador de que sus obras son una idea pura, una pura emoción.”

escondían tras sus cuadros –y la personalidad obsesiva del autor-, sin desmerecer por nuestra parte la alta calidad técnica que Friedrich poseía.

La falta de sensualidad también es característica de muchas obras de paisaje chino –aunque no todas-, y muy especialmente en las figuras humanas incluías en él que son un tanto hieráticas. En la pintura china, las diagonales, los movimientos triangulares y esquinados, conviven con la curva y la voluptuosidad del paisaje, mas pocas cosas hay que añadan sensualidad a éste. No se trata de reproducir un paisaje erótico, sino un sentimiento de virtud y de pureza espiritual. Esta es otra causa de conexión entre Friedrich y el paisajismo oriental.

LOS MATERIALES

Esta tinta negra forma parte de lo que ha venido a bautizarse como *Los Cuatro Tesoros del Estudio,* o *de la Cámara del Letrado*.[1595] El oriental, tan exquisito en su apreciación del arte, no podía dejar fuera del circuito estético a los adminículos que forman parte de la sagrada labor del pintor, o del calígrafo, o del poeta. Si la actitud, la obra, el proceso, todo está empapado de un misticismo taoísta, los materiales que toman parte activa

[1595] Los *cuatro tesoros* fueron descritos por primera vez en el tratado titulado *Weng fang sipu*, especializado en materiales y obra de Si Yijian (953 – 996). Para ver información sobre los materiales de la pintura y de la caligrafía china, y los llamados *Cuatro Tesoros del Estudio* (la tinta, el papel, el pincel, y la piedra de entintar), se pueden consultar las siguientes publicaciones: MING Peng Tuan Keh, *Calligraphie & Peinture Chinoises.* Guide practique, Dessain et Tolra, dic. 1998, 1ª ed. Paris, Francia, ILLOUZ Claire, *Les sept trésors du lettré. Les matériaux de la peinture Chinoise et Japonaise,* Erec, dic. 1985, 1ª ed. Puteaux, Francia, VAN BRIESSEN Fritz, *The Way of the Brush. Painting Techniques of China and Japan,* Tuttle Publishing, 1ª ed. 1998 Singapur, CHIANG Yee, *Chinese Calligraphy. An Introduction to Its Aesthetic and Technique,* Harvard University Press, 3ª ed. 1973 (1ª ed. 1938), Cambridge, Massachusetts, KWO Da-Wei, *Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting. Its History, Aesthetics, and Techniques*, Dover pub., 1ª ed. New York 1991, LAI T.C., *Treasures of a Chinese Studio. Ink, Brush, Inkstone, Paper,* Swindon Book Company, Hong Kong 1976, LAI T.C., *Brushwork in Chinese Landscape Painting,* Chung Hwa Book Company, 1983, 1ª ed., Hong Kong.

en la obra de arte no podían ser menos. En consecuencia, la tinta, el pincel, el papel, y la piedra de entintar, se transforman en *tesoros*, en los cuatro pilares materiales de la tarea creativa.

La relevancia de los cuatro tesoros no se constriñe a su utilidad, va más allá: los cuatro dejan su propio poso, su huella, en la obra de arte. El papel, recibe a la tinta en una generosa comunión *yin – yang*, el pincel permite que el pigmento alcance el soporte, y deja tras de sí una minúscula parte de sí mismo en el papel o en la seda (alguna fibra suelta), mientras que la piedra sobre la que se diluye la tinta sólida, igualmente emite porciones diminutas de su superficie que terminan fundiéndose con la tinta desliada sobre ella. Los cuatro tesoros regalan una parte de sí mismos a la obra definitiva, y actúan sobre el resultado final[1596]. Huelga decir que no existe paralelismo alguno en este sentido en el arte occidental, y que por la importancia que tiene en oriente, no podía dejar de ser mencionado.

Tras la tinta, digamos brevemente que la mayor parte de la producción artística de la dinastía Song y de épocas anteriores se llevó a cabo sobre seda, y que luego se fue imponiendo el papel, sobre todo a partir de la dinastía Yuan y en especial en los cuatro grandes maestros Yuan. En el papel, la tinta se comporta de manera desigual según sus características; en ocasiones es cortado y medido, en especial para trabajos de precisión en los que la tinta se aplica de forma más meticulosa y medida, incluso con varias capas de trabajo. Los papeles menos absorbentes (los rugosos, y los no encolados) y los formatos sin determinar, se aplican para trabajos de mayor espontaneidad, rapidez, en los que la

[1596] Algunos autores quisieran ver incluido en este grupo de los cuatro tesoros el sello, ese punto y final de la obra. Los sellos estampados en una pintura china no sólo se deben al artista que realizó la obra, también señalan la pertenencia de la pintura. En ocasiones, una obra de arte suprema consta de una apabullante cantidad de sellos que indican los sucesivos dueños de la misma, adjudicándose casi siempre a emperadores y a personajes renombrados. El sello es igualmente un elemento de valor en la obra de arte. Su empleo se extiende hasta nuestros días; cada oriental, estampa con su sello personal las firmas de toda clase de documentos.

pincelada suele ser más seca y certera. Se tendía a trabajar primero los contornos principales para continuar con los secundarios interiores, como si se empezara por un encaje general y simple, y por último se procedía a "rellenar" el interior y a detallar. El papel se emplea más que la seda en la pintura de letrados, porque es más absorbente y dificulta el trabajo, siendo óptimo para creaciones rápidas y de mano segura.

En Europa, el papel es empleado profusamente para hacer bocetos, esquemas, trabajos a acuarela, etc. Junto al lienzo y al bastidor de madera, es el soporte más empleado, pero se conserva mucho peor, con lo cual han sobrevivido menos muestras. En cuestión de materiales pictóricos, es muy fácil hallar los mismos utensilios orientales en occidente: pinceles, papel, y tinta o barras de tintas de colores (acuarelas).

2.4.6.2. EL FORMATO Y LAS DISTANCIAS

El formato chino para la pintura de paisaje ha acudido reiteradamente a tres tipos básicos: rollos verticales para ser colgados (*zhou*), rollos horizontales (*zhuan*) que de desenrollan lentamente, y formato de hoja de álbum (*zhi*) que suele ser cuadrangular (de abanico) o circular. Se verá que cada uno posee rasgos específicos, y que se pueden encontrar algunas muestras semejantes entre los paisajistas occidentales.

Estos formatos tienen algunas peculiaridades según se hable de uno o de otro, por ejemplo: "The modes of viewing hanging scrolls and handscrolls more or less dictated bolder definition of form and more stable structures in the hanging scroll, which was viewed from a distance and for longer periods; the handscroll, which was seen at arm's length and more briefly as it passed before the viewer's eyes, lent itself to softer renderings and often more

daring compositional devices."[1597] Iremos viendo poco a poco y de manera individual tales especificaciones. El formato de las pinturas chinas es un elemento cuya importancia expresiva no puede pasarse por alto. No tiene marco, en apariencia no hay límites precisos, ni un punto de vista concreto.

EL FORMATO HORIZONTAL

Este tipo se refiere al soporte cuyo largo excede en mucho a su alto, tanto que es habitual mantener enrollado el total de sus superficie, para ir descubriendo lentamente al espectador toda la magnitud y belleza de la obra.

Las grandes obras que emplean formatos horizontales pueden alcanzar los cinco metros de longitud; las imágenes van surgiendo mientras se rueda el rollo, la mano derecha va guardando las escenas, y se dan paso a las que están apenas por ser desveladas en el margen izquierdo del rollo. De esta manera, existe una vivencia asimétrica a la occidental en cuanto a la visión del cuadro: éste no queda congelado en un instante sino en una multiplicidad de momentos paulatinos, o continuos, que se vivencian poco a poco, degustando en cada rincón las novedades del camino plástico que a la vista se ofrece. El tiempo y el espacio adquieren otra dimensión en la obra paisajística china:

> El lento desarrollo de un rollo de pintura es un verdadero hechizo para la mirada y para la imaginación. Podemos pasearnos por una ciudad, a lo largo de un río, mientras el camino desaparece tras una colina, o un templo aparece o un bosque lejano y el sendero

[1597] AAVV, *Three Thousand...* op. cit. p. 168: "Las maneras de ver los rollos verticales colgantes] y los rollos horizontales [de mano], imponían más o menos una definición más marcada de forma, y estructuras más estables, en el rollo vertical [colgante], que era visto desde una distancia y por largos periodos; el rollo horizontal [de mano], que era visto con la longitud del brazo y más brevemente, como si pasara ante los ojos del observador, se dedicaba a representaciones más suaves y a menudo a invenciones más atrevidas en composición."

> que conduce hasta él; [...] Muchas veces, por el contrario, el rollo es metafísico y simbólico; entre los paisajes de altas montañas escondidas por la bruma, con horizontes fantásticos, como de ensueño, el camino sube y desciende con dificultad; en el bosque, tan espeso, los tejados lejanos de los monasterios advierten el sentido de nuestro camino -la búsqueda del *Tao*-, y su búsqueda se hace *en* la naturaleza y *por* la naturaleza; el artista nos dejará, al final, a orillas de un lago indefinido, sin horizontes visibles, en estado de ensoñación mística.[1598]

Para el gusto chino, exponer abiertamente una pintura china -catalogada como gran obra de arte-, desenrollada en su totalidad, no es lo correcto, si bien muchas personas que adquirían pinturas importantes lo hacían con un objetivo decorativo, y dichas obras pasaban a ser constantemente exhibidas en su totalidad en la pared de una casa.

Quisiéramos incidir algo más en el tiempo de lectura de estos grandes formatos horizontales: "[…] Chinese painting is often on scrolls which are several yards in length, the immediately apprehended aesthetic items being connected in the sequence in which they occur in the immediate experience of the artist. The need of bringing everything together into a geometrically balanced and theoretically conceived pattern, after the manner of the classic works of the great Western painters, is absent."[1599] Cheng ha descrito de esta forma la impresión que causan estas obras de larga extensión:

> Y el regreso es el cuadro acabado. Enrollado se transforma en el universo cerrado sobre sí mismo. Desenrollarlo es crear cada vez (para el espectador que participa) el milagro de desanudar el tiempo, de revivir su ritmo vivido y dominado (recordemos que, en China, desenrollar y contemplar durante horas una obra maestra constituye

[1598] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 341.
[1599] NORTHORP F. S. C., op. cit. p.316: "[…] A menudo la pintura china está en rollos que tienen varios metros de largo, y los objetos estéticos inmediatamente aprehendidos son conectados en la secuencia en que ocurren en la experiencia inmediata del artista. La necesidad de traer todo junto en un patrón geométricamente balanceado y teóricamente concebido, siguiendo el estilo de las obras clásicas de los grandes pintores occidentales, está ausente."

> un rito casi sagrado). A medida que se desenrolla el cuadro, ese tiempo vivido se espacializa, no en un marco abstracto, sino en un espacio cualitativo e inconmensurable. El artista chino, por tanto, busca ante todo traducir el tiempo vivido en espacio viviente, animado por los alientos y donde se desenvuelve la verdadera vida.[1600]

Y no acaba aquí lo referente a la extensión del paisaje horizontal; otra de las razones por las que la pintura china parece tener un tiempo de visión ilimitado, es que ello obedece a las intenciones del artista, puesto que de esa manera la experiencia del espectador es mucho más rica, dilatada, y cercana a la propia naturaleza:

> Il n'est pas possible d'embrasser d'un seul coup d'œil un si vaste panorama, et d'ailleurs l'artiste ne désire pas qu'il en aille ainsi. Il nous faudrait peut-être un jour entier pour parcourir d'un bout à l'autre l'étendue de pays qu'il expose sur son rouleau en longueur, mais en nous le révélant peu à peu au fur et à mesure que nous avançons il combine l'élément de temps avec celui d'espace, en un synthèse à quatre dimensions qui est totalement inconnue dans l'art occidental. La plus proche analogie pourrait nous être fournie non pas par les arts plastiques européens mais par la musique, dont les thèmes sont exposés et se développent dans le temps. Tandis que nous déroulons autant de longueur du grand panorama qu'il est possible de le faire sans effort de la main gauche à la main droite (sans jamais le dérouler complètement comme on le voit parfois dans les musées pour les besoins de l'exposition), nous sommes entraînes à notre insu dans le paysage qui s'étend devant nous.[1601]

[1600] CHENG François, op. cit. p. 86.

[1601] SULLIVAN Michael, *Introduction...* op. cit. p. 281: "No es posible abarcar con un sólo vistazo un panorama tan vasto, además, el artista no desea que sea así. Quizás necesitaríamos un día entero para recorrer de un punto a otro la variedad de lugares que expone en su rollo en longitud, pero nos lo revela poco a poco a medida que avanzamos, combina el elemento tiempo con el del espacio, en una síntesis en cuatro dimensiones que es totalmente desconocida en el arte occidental. La analogía más próxima nos la podría proporcionar no las artes plásticas europeas, sino la música, en la que los temas se exponen y se desarrollan en el tiempo. Mientras que desenrollamos toda la longitud del gran panorama, que es posible hacer sin esfuerzo de la mano izquierda a la mano derecha (sin desenrollarlo jamás completamente del todo, como a veces lo vemos en los museos por necesidades de la exposición), somos arrastrados sin saberlo hacia el paisaje que se encuentra delante de nosotros."

En cuanto a los rollos horizontales, nos comenta March: " [...] the viewer must be thought of as moving effortlessly past a series of linked scenes which are given an artistic development in time as well as space in a manner reminiscent of poetry, music, or cinema."[1602] Lo que avistamos en estos panoramas inabarcables es un continuo en el tiempo, la posibilidad de mantener una vivencia duradera con la obra de arte, desarrollando diferentes impresiones y sentimientos a través de los diversos parajes recreados.

Por todo lo expuesto, resulta súmamente difícil hallar un parangón en occidente con esta clase de formato: "Certainly the horizontal scrolls in Chinese painting are a special thing, with no good parallel in the West however we may catch at the faint likeness to panoramas and the like. These scrolls can run to any length […] What is more striking and more important is that in these scrolls the painters have managed to convey to those who look at them a sense of intimacy with the landscapes represented."[1603]

Aún así nos atrevemos a comparar a ciertas figuras ya vistas en el desarrollo de esta investigación. Empezamos con el estimulante Patinir, quien es sin duda un claro exponente de la amplitud del formato, en sus vistas panorámicas de la naturaleza, hecho señalado por Rivière: "El panorama europeo de los siglos XV y XVI, concebido en virtud de una perspectiva múltiple, obedece a los mismos conceptos que el paisaje chino; desde lo alto de las cimas de Patinir exploramos lentamente las llanuras y los valles, las rutas y las viviendas, igualmente que en el desenvolvimiento de un rollo horizontal chino."[1604]

[1602] MARCH Andrew Lee, op. cit. p. 52: "[…] el observador debe pensar como si se moviera sin esfuerzo, pasando una serie de escenas conexas que están ofreciendo un desarrollo artístico tanto en el tiempo como en el espacio, al estilo reminiscente de la poesía, la música, o el cine."

[1603] PRIEST Alan, op. cit. p. 23: "Ciertamente, los rollos horizontales de la pintura china son algo especial, y no tienen un buen paralelo en occidente aunque podamos hallar una ligera semejanza con los panoramas y similares. Estos rollos pueden llegar a cualquier longitud [...] Lo que es más sorprendente y más importante es que en estos rollos los pintores han conseguido transmitir a aquellos que observan, un sentido de intimidad con los paisajes representados."

[1604] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 489.

Para demostrar empíricamente esta afirmación, acudamos a una de las obras de Patinir, a *Paisaje rocoso con san Jerónimo* (fig.187). Nótese la extensión abarcada por la pintura, en la que se nos ofrecen numerosas escenas englobadas en un todo superior, evitando así centrar la atención en un único motivo natural.

Hay muchos trabajos europeos que coinciden con este formato horizontal: nos referimos por ejemplo a Leonardo *Estudio de un paisaje toscano* (fig.38), Seghers *Paisaje de montaña* (fig.50), Savery *Paisaje con cascada* (fig.249), Brueghel el viejo *El regreso del rebaño*, (fig.96), y *Paisaje del viaje a Egipto* (fig.26), John Martin *Josué explorando la tierra de Canán* (fig.216) y *Vista del río Wye, mirando hacia Chepstow* (fig.70). Y por poner algunos de los cientos de muestra orientales de este formato, véase: Huang Gongwuang *Claro tras nieve repentina* (fig.217) y *Viviendo en las montañas de FuChun* (fig.76).

El formato de rollo vertical de la obra china de paisaje, tiene en Friedrich curiosos paralelismos. Aunque sus cuadros son limitados en sus bordes para ser vistos con un solo golpe de vista, como todos los artistas occidentales de su época y anteriores, hay que notar que: "Los cuadros de Friedrich se hicieron para ser contemplados de una manera que hemos perdido en la actualidad; es decir, continuadamente y todos juntos o en serie."[1605] Como se sabe, mucha obra del alemán se hizo en cuadros parejas. Es decir, en la exposición de su trabajo existe una intencionalidad declarada de mantener un hilo discursivo entre unos y otros paisajes. En consecuencia se crea una sensación temporal y de interconexión de las obras muy interesante, y en cierto grado cercana al oriental.

[1605]WOLHEIM Richard, op. cit. p. 144.

Además, el artista pomerano trabajó bastante con el formato horizontal, eso sí, en formatos reducidos. Pero lo más llamativo del caso, es que sus imágenes, vistas a un sólo golpe de visión en una reproducción, dan la sensación de ser composiciones enormes –cuando en realidad son de dimensiones más bien pequeñas-. Ya sabemos que Friedrich no era ajeno a la teoría de lo sublime y a la relación de los grandes formatos con la transmisión de una cualidad sublime. Como muestras hemos seleccionado estas pinturas del alemán, en formato horizontal: *Amanecer en las montañas gigantes* (fig.146), y *Mañana brumosa en las montañas* (fig.254).

EL FORMATO VERTICAL

El formato vertical, a diferencia del horizontal, puede encontrarse de forma permanente colgado de una pared, aunque insistimos que ésto no es lo habitual en una obra de arte china de calidad superior. Este tamaño es profusamente empleado en el arte oriental, y mucho por los artistas del periodo Song del Norte, puesto que su aspecto estético es muy monumental y casaba bien con los intereses estéticos y filosóficos de sus autores. Es más: "The hanging landscapes scrolls attributed to the Sung period, and more especially those of what is called the Southern Sung school, are supposed to be the expression of that contemplative phase of Buddhism called Zen in Japan and Ch'an in China."[1606]

Como decíamos, el formato vertical es muy apto para realizar representaciones de panoramas donde el infinito se pierde en la lontananza a través de una vasta imagen del universo contenido en multiplicidad de áreas naturales, como en el *Nacimiento de la primavera*, de Guo Xi (fig.148), y otras ofreciéndonos una inmensa mole rocosa que se

[1606] PRIEST Alan, op. cit. p. 15: "Los rollos colgantes de paisajes atribuidos al periodo Song, y más especialmente aquellos de la que se ha llamado Escuela Song del Sur, se supone que son la expresión de la fase contemplativa del budismo llamado Zen en Japón, y Chan en China."

levanta y domina toda la composición, que sería el caso de la paradigmática obra de Fan Kuan *Viajeros perdidos entre montañas y torrentes* (fig.218).

Hurgando entre las numerosas muestras de arte en occidente, hemos encontrado que el Bosco tiene algunos trabajos cuyo formato coincide en gran medida con el estudiado en este momento. En su obra, *La tentación de san Antonio* (fig.128), estamos ante una de las pinturas más parecidas al formato chino vertical, y también nos recuerda a los enconchados –de producción posterior a la obra del Bosco- estudiados por Ávila[1607]. No se trata de detenernos en el paisaje, que apenas es un minúsculo elemento de la composición, sino del formato rectangular propio de este periodo, que no deja de tener un cierto aire oriental apoyado por la técnica cromática de la grisalla, que da un tono peculiarmente pálido y etéreo a toda la obra. Lo mismo ocurre pero con mayor fuerza en su trabajo titulado *El arca de Noé en el monte Ararat* (fig.30), que sí podría interpretarse como un ejemplo de paisajismo, pero entroncaría mejor con las concepciones espaciales de la pintura Tang, y no con el maduro estilo Song.

En el Romanticismo sí se acude muy a menudo al formato vertical y amplio, quizá por la vinculación de éste con la idea de sublimidad promulgada por los escritos que estudiamos. Burke decía: “La grandeza de dimensiones es una poderosa causa de sublimidad. [...] Yo estoy inclinado a pensar que la altura es menos grandiosa que la profundidad, y que nos hace más impresión el mirar hacia un precipicio, que hacia un objeto de igual altura, pero no estoy muy seguro de esto. Un plano perpendicular tiene más virtud que uno inclinado para

[1607] En su obra, AVILA HERNANDEZ Julieta, op. cit.

producir sublimidad, y son más fuertes los efectos de una superficie áspera y quebrada, que los de una pulimentada y tersa."[1608]

Por nombrar algunos cuadros europeos de paisaje de formato vertical, vamos a echar un vistazo a la *Garganta rocosa* (fig.219) de Friedrich, *El baile* (fig.48) y *La boca de la cueva* (fig.49) de Robert Hubert, *Un río corriendo a través de un barranco rocoso con pájaros en el fondo* (fig.39) de Leonardo, *El bardo* de John Martín (fig.68), y *El pasaje de San Gotardo* (fig.72) de Turner. Recordemos que, "Hacia 1800, el pintor fue atraído por lo sublime, tal y como se manifiesta en la inmensidad del espacio, natural o sugerido por el arte, que suscita sentimientos de grandeza, de misterio, incluso de horror [...]. A principios de siglo, esta elección llevó a Turner a pintar un cierto número de cuadros elevados, escenas en las que el punto de vista del espectador está situado muy bajo, de forma que se sienta abrumado por el nivel del cuadro y la grandeza de su entorno [...]"[1609]

EL FORMATO DE ÁLBUM

Dentro de esta tipología podemos descubrir pinturas en formato casi cuadrangular, que corresponden a abanicos transformados en hojas de álbum, o a diseños destinados desde su inicio a un álbum de imágenes. También se ven paisajes en formatos totalmente circulares; todos debían ser vistos de una manera concreta: "The third form of Sung landscape painting, the album leaves, which include flat, round fan shapes some of which were actually used as fans and later mounted as album leaves, to be seen at their best, and as the painter intended, should be look at as if one were sitting at a table and turning the

[1608] BURKE Edmund, op. cit. págs. 133 y 134. Para la curiosa relación fisiológica establecida por Burke entre la visión de lo grandioso, y la sublimidad, ver las páginas 204 a 206.
[1609] SHANES Eric, op. cit. págs. 20 y 21.

pages of a book, or as if one were holding a book conveniently in one's lap and bending over it."[1610]

Una de las razones por las cuales el formato de hoja de álbum es profusamente empleado incluso en la pintura de paisaje de la dinastía Song del Sur, y es evidente que son trabajos más manejables y cómodos:

> The art they preferred was miniature and portable, easily accessible for the casual writing of poems and couplets and used quite casually as a form of communication. The most popular format may have been the fan or single album leaf, beside or on the back of which one could inscribe a few lines. This miniature format is especially suitable for the quality of concentration and intensity that is so characteristic of Southern Song art as a whole. A sense of layered depths and invisible dimensions is suggested by much Southern Song art, paintings and ceramics alike, both of which were of course patronized preeminently by the imperial court.[1611]

El formato circular, que se venía utilizando en Europa sobre todo a partir del Renacimiento, se aprecia en el trabajo de Thomas Cole, *La cruz en la soledad* (fig.152, grafito con gris verdoso, verde hoja y clarión, sobre papel gris). Pero lo que mas llama la atención de esta pintura es que el tono cromático empleado recuerda mucho a las

[1610] PRIEST Alan, op. cit. págs. 30 y 31: "La tercera forma de pintura de paisaje Song, las hojas de álbum, incluían abanicos de formas planas y redondas, algunos de los cuales eran en realidad empleados como abanicos, y más tarde montados en hojas de álbum, para ser vistos en su mejor estado y como el pintor quería: deberían ser vistos como si uno estuviera sentado en una mesa y volviendo las hojas de un libro, o como si uno estuviera sujetando un libro convenientemente en las rodillas, y doblándose sobre él."

[1611] AAVV, *Three Thousand...* op. cit. p. 129: "El arte que preferían era en miniatura y portátil, fácilmente accesible a través de los escritos casuales en poemas y pareados, y empleado muy casualmente como forma de comunicación. El formato más popular puede haber sido el abanico, o la hoja individual de álbum, tras la que, o a cuyo dorso, uno podía escribir algunas líneas. En conjunto, este formato miniaturizado es especialmente adecuado para las cualidades de concentración e intensidad que son tan características del arte de los Song del Sur. Una sensación de profundidades estratificadas y de dimensiones invisibles, es sugerida en mucho del arte Song del Sur, y de la misma forma en pinturas y cerámicas, por supuesto ambas eran patrocinadas prominentemente por la corte imperial."

envejecidas pinturas chinas de formato de álbum, como la de Xia Gui, *Orilla de un lago azotada por el viento* (fig.220). En las dos pinturas hay a la izquierda pocos árboles ubicados cercanos al espectador, y una masa rocosa a la derecha. Cole emplea algo de blanco para destacar las luces, mientras que Xia Gui sigue la línea tradicional china de acudir al blanco del papel como máxima luz. En los dos trabajos una o varias pequeñas figuras humanas forman parte secundaria de la trama del cuadro.

Una muestra más de esta clase de formatos en el paisaje occidental es la obra de J. Robert Cozens *Una descripción de la flota de Ulises en la Odisea de Homero* (fig.221). En cualquier caso, las pinturas en este formato son más bien escasas en el paisajismo occidental, mientras que en el oriental hay cantidades ingentes, como la copiosa producción de Ma Yuan o de Xia Gui. Otros ejemplos chinos: Ma Yuan *Abanico* (fig.222), y Fan Kuan *Templo entre colinas nevadas* (fig.223).

EL MONTAJE

Primeramente, hay que tomar en cuenta que los rollos de pintura china durante la dinastía Song, solían pintarse sobre grandes biombos de seda llamados *ping feng*, y que sólo con la llegada de la dinastía Yuan se produjo el empleo sumario de papel de fibra vegetal, vulgarmente llamado en occidente “papel de seda”. En origen, las pinturas antiguas no se colocaban sobre ningún aditamento, o sea no se montaban, estaba el papel o la seda, soporte de la pintura, sin más. Pero posteriormente se han ido colocando soportes o se han montado.

La montura de un cuadro chino común suele ser compleja: puede poseer hasta catorce elementos diferentes, entre la parte anterior y la posterior. Si el soporte es papel, la

pintura recibe el nombre de *zhiben*, y si es sobre seda se denomina *zhuanben* o *lingben*. En la fig.224 se puede apreciar los diferentes componentes del acoplamiento final de una pintura vertical, y en la obra de Qu Ding *Montañas de verano* (fig.225)*,* se observa un rollo horizontal abierto. Continuando con la línea espiritualizada del arte chino, el montaje también contiene algunas acepciones filosóficas:

> La montura de los cuadros en estudio es sumamente sencilla. El papel-soporte de la pintura se halla adosado a un papel más fuerte denominado "hun chih [Hun zhi] o papel alma" en razón, se decía de "recibir el alma del artista". Esto específicamente solía referirse a la pintura sobre seda, en que parte de los colores pasaban al segundo soporte, a través de las fisuras de la seda. Se daba el caso de ser separadas, por los vendedores de cuadros, consiguiendo de esta manera dos pinturas, una sobre seda y otra sobre papel.[1612]

La idea occidental de exponer un cuadro permanentemente en una pared le fue ajena a los chinos hasta la modernidad. Sólo temas muy populares, como las cuatro estaciones o temáticas de segundo orden, y pinturas de formato vertical realizadas por un artista menor, podían ser exhibidas de forma fija en una pared, más bien en casas de ricos, o de mercaderes adinerados, gente con fama de tener poca cultura y adquirir arte para elevar su estatus social.

Las obras consagradas del arte chino del paisaje se guardaban cuidadosamente para ser expuestas solamente en ocasiones muy especiales, pues se trataba de auténticos tesoros. En un momento de especial compañerismo, o por una visita importante a la que se deseaba halagar, o cuando se quería y se estaba en disposición de buscar un instante de elevación espiritual –por citar algunas causas-, entonces, el poseedor de una buena obra paisajística sacaba la preciada pintura y desvelaba sus misterios poco a poco -en el caso de

[1612] CASADO PARAMIO José Manuel, *Catálogo I...* op. cit. p. 81.

los rollos horizontales de largo formato-, o los exponía al completo -si se trataban de rollos verticales-, mientras los posibles acompañantes o el dueño mismo, podía sentirse inspirado y componer algún poema derivado de la contemplación de la obra pictórica.

Como se ha mencionado, para otras personas, estas pinturas no fueron mas que una manera de demostrar su poder económico y su alta posición social, mucho más si la obra había sido antes posesión de un personaje importante, o de alguien vinculado a la corte. Raramente una obra de la colección imperial pasaba a manos de menor importancia. Esto nos recuerda al famoso cuadro de Friedrich llamado *El altar de Teschen* (fig.66), que también fue exhibido para el público por primera vez en una ambiente de reverencia y de recogimiento, iluminado apenas por las velas, tratando de dar un aire de religiosidad a la obra.

Una pregunta que el occidental se hace con frecuencia cuando ve pintura china, es por qué no tiene marco. Casado Paramio nos da una explicación convincente:

> Por un lado la evidente forma del cuadro; la del enrollado. Y por otra la de permanecer la mayor parte del tiempo enrollado.
>
> Una segunda más interesante es la denominada «cerca abierta». Esto se produce en el cauce del espacio ilimitado.
>
> Quiere decir esto, dejar libertad al espectador. El marco se niega porque no se acaba el mundo, se continúa. El chino no quiere normas fijas, prefiere la libertad. [...] esto es en realidad lo que el artista chino intenta realizar: dar libertad al espectador para que continúe con su imaginación el paisaje, la representación, etc. No hay un contraste, hay una salida suave y sin brusquedad.[1613]

La perspectiva geométrica en la pintura china, de rollo horizontal sobretodo, no tiene cabida ya que la línea de horizonte está en constante movimiento, y nosotros con ella, dando

[1613] CASADO PARAMIO José Manuel, *Catálogo I...* op. cit. p. 82.

a veces la sensación de que la pintura no tiene ni principio ni fin y que se trata de un paseo real. La falta de marco hace aún más peculiar la percepción de los límites de la obra: "El desprecio del marco y de la perspectiva, tal como nosotros la concebimos, explica el sentimiento de ilimitación y de indelimitación de los cuadros chinos; el paisaje se verá de una manera irreal, para nuestros ojos, dado que es una visión de sueño."[1614]

LAS DISTANCIAS CHINAS

La peculiaridad de la "perspectiva" china tiene cierta razón de ser un su origen escultórico. Desde tiempos inmemoriales se practicaba el bajorrelieve en China, método que pasó a formar parte del primer sistema de impresión[1615] empleado en China. La llamada "perspectiva" china, según algunos autores, se deriva pues de los bajorrelieves chinos en los que se suceden y superponen diversas capas para crear espacios diferentes (véase la imagen esquemática *planos de la composición*, fig.226); tal sistema es transportado a las primeras pinturas para obtener la misma sensación de "capas" o de planos sucesivos, con lo cual se obtiene una impresión de vista superior, elevada, desde la que aglutinamos el conjunto de la escena con un cierto grado de irrealidad, de elevación.

Quizás la relación del artista chino con la escultura lo lleva a extrapolar dicha metodología a la pintura de paisaje, haciendo acopio de la acumulación de planos para representar la escena paisajística. El efecto resultante es una visión enorme y panorámica de la escena, dando la sensación de estar frente a una vista colosal, conocida como *Shen Yuan*, una de las distancias chinas de las que hablaremos en breve.

[1614] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 66.
[1615] Este sistema consistía en una estela de piedra entintada sobre la que se aplicaba un papel haciendo presión, para obtener una imagen impresa, bien en negativo, bien en positivo. De esta idea se pasa posteriormente a las impresiones en madera (xilografía), y a la imprenta, que también desarrolló los tipos móviles, antes que Gutemberg.

Pareciera que el oriental se queda anclado en este comienzo casi torpe de la perspectiva, pero no es así. Las razones por las que el chino, conocedor de las leyes de la configuración formal del espacio, las obvia, serán expuestas en detalle. Insistimos que en China era sobradamente conocida la perspectiva, por ejemplo: durante la dinastía Song, Li Jie publicó en 1103 el primer libro ilustrado de arquitectura versado en perspectiva entre otras cosas, en un momento de tremendo interés científico y analítico de la realidad circundante en todos los campos.

Como bien señala Grousset[1616], los chinos conocían la perspectiva atmosférica ya en el siglo VIII, y el claroscuro mucho antes que en Europa, como se aprecia en los comentarios de Wang Wei (siglo VIII), que fue quizá el primer defensor conocido de la visión no geométrica del espacio pictórico, en aras de una mayor expresividad y espiritualidad:

> […] Wang Wei, on the other hand, was strongly opposed to the idea of emphasizing perspective in painting. He considered that the realistic approach was rather limited in scope. Wang thought that if one paints from a fixed spot and paints the immediate scene before him, he can only see the mountain in front of him, not the many, many mountains beyond his naked eye. He, thus, held that a suprarealistic view should be taken in order to depict a much richer panorama. To him, painting was meant to convey the poetic quality of a scene. Above all, the spiritual quality seen by the mind's eye and the space filled by the eternal *Ch'i*, or Tao, should likewise be rendered and to depict these realities should be the goal which all artists should pursue. Therefore, he advocated that a «bird's eye» view should be adopted in order to liberate the artist from the bondage of the perspective view which is too limited in scope.[1617]

[1616] En: GROUSSET Rene, op. cit. p. 248.

[1617] KWO Da-Wei, op. cit. p. 67: "[...] Wang Wei, por otro lado, se oponía fuertemente a la idea de enfatizar la perspectiva en la pintura. Consideraba que el acercamiento realista era bastante limitado en alcance. Wang pensaba que si uno pinta desde un lugar fijo y pinta el escenario inmediato a él, sólo puede ver la montaña frente a él, no las muchas, muchas montañas, más allá de su simple vista. Así, mantenía que una vista suprarrealista podía ser tomada para describir un panorama mucho más rico. Para él, la pintura servía para transmitir la cualidad poética de una imagen. Sobre todo, debían ser reproducidos del mismo modo la cualidad espiritual vista por el ojo de la mente y el espacio habitado por el eterno *Qi*, o por el *Tao*, y pintar esas realidades debería ser el objetivo que todo artista

Sobre esta perspectiva o punto de vista aéreo, tendremos oportunidad de hablar muy pronto. Pero regresemos al punto nodal de la problemática entre distancias chinas versus perspectiva occidental. Ruiz de la Puerta arguye que: "[...] su interés [el de los artistas chinos] nunca fue reproducir la naturaleza, sino romper la dualidad sujeto-objeto sobre la que se basa la perspectiva científica. Para ello tuvieron que aplicar a sus cuadros unas perspectivas que deformasen la realidad geométrica, de manera que el espacio no fuese una cantidad mensurable sino un vehículo para sugerir la inconmensurable inmensidad. De ahí, que el paisaje acabara convirtiéndose en el símbolo de un universo que lo abarca todo."[1618]

Es clara la conclusión: la pintura china, por tener su basamento en unos preceptos estéticos de tremenda carga espiritual, concede a todos sus elementos, y no menos a la perspectiva, una condición sobrenatural: "[…] the Chinese concept of perspective, unlike the scientific view of the West, is an idealistic or suprarealistic approach, so that one can depict more than can be seen with the naked eye."[1619] En este sentido, White ha puesto al descubierto datos reveladores sobre el empleo de esta clase de perspectiva "espiritualizada" en oriente y occidente:

> La preferencia por ciertos modelos y métodos de construcción se basa a menudo en fundamentos intelectuales, filosóficos, e incluso místicos y poéticos, que pueden llegar a ser más importantes incluso que las meras cualidades formales del diseño en cuestión. Un ejemplo de esto en el arte chino lo constituye la clara preferencia por

---

debería perseguir. Por lo tanto, recomendaba que fuera adoptada una vista «a vuelo de pájaro» para liberar al artista de la esclavitud de la perspectiva, que es demasiado limitada en alcance."

[1618] RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La concepción del mundo en el taoísmo*, tesis doctoral por la de Filosofía y Ciencias de la Educación, dpto, de Metafísica, Universidad Complutense de Madrid, diciembre 1984, p. 267.

[1619] KWO Da-Wei, op. cit. p. 70: "[...] el concepto chino de perspectiva, a diferencia del punto de vista científico de occidente, es un acercamiento idealista o más allá de la realidad, de manera que uno puede describir más de lo que puede ser visto a simple vista."

> la presentación de las casas a vista de pájaro. En otros casos, tales como la relativa popularidad y el uso selectivo de las disposiciones oblicua y frontal escorzada, la cuestión del realismo y de las características formales parece adquirir mayor importancia cada vez. En algunos ejemplos, estas últimas pueden llegar a ser primordiales, y es probable que tenga siempre un papel en todos los tipos de arte. Evidentemente, sólo las consideraciones formales básicas conectan toda la amplia gama de fenómenos visuales similares. Además, en cualquier caso siempre se trata de una cuestión de elección, no de ignorancia o de incapacidad.
>
> Resulta interesante descubrir que son precisamente las nuevas formas –asociadas con el floreciente naturalismo de la pintura italiana de finales del siglo XIII- las que evitan los artistas chinos y musulmanes. Son estos mismos patrones agresivos los que Giotto modifica rápidamente, y ello constituye una significativa coincidencia. La progresiva naturaleza del cambio en la obra de Giotto parece reflejar –aparte de las restantes evidencias- el crecimiento de una idea dentro de la mente de un artista que era sensible a las fuerzas perturbadoras que se estaban liberando en la reconquista del espacio pictórico. Su propósito era restablecer la armonía sin renunciar en modo alguno a ese nuevo mundo visual que aún estaba en proceso de gestación.[1620]

Después de ésto, parecerá aún más imposible encontrar un artista occidental que se acerque de alguna forma a estos planteamientos. Nos quedamos nuevamente, con Patinir y con Friedrich. En el caso del primero, sus pinturas, por la propia temática religiosa que destilan, hacen del paisaje un espacio espiritualizado en el que los tiempos también se suceden de formas distintas. No podemos abarcar a simple vista cuanto ocurre en las diversas zonas de una obra como *Paisaje rocoso con San Jerónimo* (fig.187), de Patinir. En un ejercicio visual más tranquilo, podremos digerir los diferentes sucesos que están teniendo lugar en el extenso escenario pictórico y que son también motivo de equiparación con la pintura oriental, porque dan la sensación de que nos movemos de una historia a otra dentro de un mismo formato, dando lugar a un tiempo de lectura múltiple.

[1620] WHITE John, op. cit. p. 73.

Patinir, a diferencia del pintor oriental, no desprecia el empleo correcto de la perspectiva hasta donde sus conocimientos le permiten, pero sí la transforma a placer para conseguir lo que más le interesa: su visión particular de la naturaleza como marco emotivo superior de la experiencia mística y religiosa. Sus paisajes imaginativos, van más allá de la mera apariencia de las cosas, apoyados por los elementos simbólicos que añade.

Friedrich catapulta al paisaje hacia la posición más alta de que haya gozado jamás en Europa. Al imbuirle de la presencia divina, el paisaje es en sí mismo una alegoría completa de los valores espirituales del hombre romántico. E igualmente, la perspectiva que el pomerano construye en sus obras es mayormente fruto de su inventiva personal, adaptada a las necesidades de su espíritu, profundamente religioso. Lo veremos en detalle en algunas de sus obras, al tratar las distancias chinas, aunque podemos adelantar algo con un ejemplo de su producción.

El cuadro de Caspar David Friedrich *El gran vedado, cerca de Dresde* (fig.147), llama poderosamente la atención por la sensación intensa de curvatura terráquea que posee la perspectiva de la obra, como alejando al espectador de cualquier punto de apoyo físico para ver el cuadro, en este sentido explica Wolheim: “Si nos preguntamos ahora por qué decidió Friedrich pintar la escena con esta perspectiva, la contestación es que dicho punto de vista físico es perfectamente coherente con la visión espiritual del artista de la naturaleza, que Friedrich deseaba lograr.”[1621] Friedrich es un artista muy correcto en lo que a la distribución espacial y geométrica se refiere, y sin embargo, en su diseño lineal siempre subyace la búsqueda de un resultado netamente espiritual, por encima del rigor formalista.

[1621] WOLHEIM Richard, op. cit. págs. 140 y 141.

No sería justo escribir este capítulo sin dedicar unos párrafos a una evidencia clamorosa: la mayor parte de la pintura de paisaje en China y en Europa, despega desde planteamientos formales espaciales distintos, ésto es, su empleo de la perspectiva es opuesto, salvo las excepciones que estamos investigando. Indaguemos por qué. Para ello vamos a retroceder hasta el inicio de la perspectiva tal cual la conocemos hoy en día, que tiene lugar en los labores del Renacimiento:

> Since the Renaissance, Western oil painting has been three-dimensional, with geometrical depth and perspective, the only such painting the world has ever known. Chinese painting, like all other painting in the world with the exception of ours, is two-dimensional. Where the Asian in general and the Chinese in particular will take in the totality of the intuitively experienced beauty in a landscape, the Westerner seeks to depict it theoretically and will apply geometrical laws to his work of art. Where the Chinese desire is to merge harmoniously with nature, Western man *dominates* it. This domination Western man can exert only by standing apart and by refusing to grasp its essence –which would amount to a merger which he does not want. This psychological disposition of Western man has its deepest roots in his metaphysical outlook: man is the soul incarnation of the divine spark on earth, the king of creation who has a God-ordained right to dominate a soulless nature. The Chinese artist reverses the process. He invests nature in its various manifestations –winds, storms, waterfalls- with humanlike thinking and feeling.[1622]

Así pues está claro que la divergencia de postura es muy profunda, porque tiene que ver con el mismísimo condicionamiento espiritual y religioso del creador, en ambas culturas.

[1622] DE RIENCOURT Amaury, op. cit. p. 36: "Desde el Renacimiento, la pintura al óleo occidental ha sido tridimensional, con profundidad geométrica y perspectiva, la única pintura de este tipo que el mundo haya conocido jamás. La pintura china, como todas las otras pinturas en el mundo salvo la nuestra, es bidimensional. Cuando el asiático en general, y el chino en particular, se absorbe en la totalidad de la belleza intuitivamente experimentada en un paisaje, el hombre occidental persigue describirlo teóricamente y aplicará leyes geométricas a su obra de arte. Cuando el chino lo que desea es fundirse armoniosamente con la naturaleza, el hombre occidental la *domina*. El hombre occidental puede ejercer esta dominación sólo al apartarse y al negar aprehender su esencia –que acabaría siendo una fusión que él no quiere-. Esta disposición psicológica del hombre occidental tiene sus raíces más profundas en su perspectiva metafísica: el hombre es el alma encarnada de la chispa divina en la tierra, el rey de la creación que tiene un derecho otorgado por Dios de dominar un naturaleza sin alma. El artista chino invierte el proceso. Inviste a la naturaleza en sus variadas manifestaciones –vientos, tormentas, cascadas– de pensamiento y de sentimiento propio del hombre."

La importancia de la perspectiva en el arte occidental fue inmensa, y nunca se desligó del buen hacer mas que a la llegada de los movimientos modernos de finales del siglo XIX. Y es que:

> Perspective was regarded not merely as a technique, a visual device, but as a truth itself, the discovery of an objective property of space rather than solely of vision. It regulated the space of their pictures and of the theatre, representing as reality that which is observed by the eye of the spectator conceived as the static center of the visible world (Berger, 1972). The eye was regarded as the point of convergence of an infinite number of rays which tied it to the external world. Reality was frozen at a specific moment, removed from the flux of time and change, and rendered the property of the observer.[1623]

Esta idea del paisaje realista occidental tiene mucho que ver con los condicionamientos culturales de occidente, donde la verdad es aprehendida a través de los sentidos y la vista adquiere una importancia capital. Occidente presta una singular atención al verismo porque la naturaleza es un reflejo divino, y aunque el artista europeo comienza a desvincularse del retrato estricto del paisaje natural, no abandonará –salvo contadas excepciones- sus formas y su estructura formalizada hasta bien entrado el siglo XIX.

Sintetizar la complejidad oriental de las distancias chinas –traducidas erróneamente como "perspectivas"- no es sencillo, pues cada pintor chino de la antigüedad que escribiera sobre pintura daba una opinión concreta sobre la perspectiva[1624] y las relaciones entre unos objetos y otros. Nosotros nos vamos a ceñir exclusivamente a las famosas *tres distancias*,

[1623] COSGROVE Denis E., op. cit. págs. 21 y 22: "La perspectiva no era vista simplemente como una técnica, o como un recurso visual, sino como una verdad en sí misma, como el descubrimiento de una propiedad objetiva del espacio, más que solamente de visión. Regulaba el espacio de sus pinturas y el del teatro, representando como realidad aquello que es observado por el ojo del espectador, concebido como el centro estático del mundo visible (Berger, 1972). El ojo era visto como el punto de convergencia de un infinito número de rayos que lo ataban al mundo exterior. La realidad fue congelada en un momento específico, desplazada del flujo del tiempo y del cambio, y representada como propiedad del espectador."

[1624] Para ver la opinión de Wang Wei, ver: CHENG François, op. cit. p. 82.

para simplificar y no extender *ad infinitum* la catalogación y descripción de los sistemas de distancia.

Pero antes de introducirnos en estas tres distancias, es conveniente instruir al lector brevemente sobre las características principales de la distancia en los paisajes chinos. Lo primero que llama la atención en ellos es que casi siempre estamos ante la cacareada falta de perspectiva, cuya causa ya se explicó. Debemos abandonar nuestra postura tradicional, y ver desde el prisma del taoísmo el por qué de esta actitud, ya que:

> The lack of central perspective in traditional Chinese painting is not entirely a weakness. It certainly makes a painting seem strange to the western observer, and many Westerners sneer at the apparent naïveté of the Chinese artist in not realizing that parallel lines meet at a point in the distance. But, at it is, this neglect of the point of convergence frees Chinese painting from the restrictions of the eye's logic. Whether one accepts or rejects this particular license, whether one finds it attractive or disturbing, good or bad in one's own system of values, is of no importance. As a matter of fact, this peculiar Chinese attitude towards perspective is one of the reasons why a Chinese painting needs no frame, why in fact a frame generally spoils its effect. The perspective and the composition together make up its special attractiveness. Because there is no focal point, the whole painting is open to the observer, almost inviting him to walk in and look around. Every part of the painting asks to be understood, and can be understood, from a different angle of vision.[1625]

[1625] VAN BRIESSEN Fritz, op. cit. p. 126: "La falta de perspectiva central en la pintura tradicional china no se debe completamente a una debilidad. Ciertamente, hace parecer a la pintura extraña al observador occidental, y muchos occidentales desprecian la aparente ingenuidad del artista chino al no realizar esas líneas paralelas encontrándose en un punto en la distancia. Mas en realidad, esta negación del punto de convergencia libera a la pintura china de las restricciones lógicas del ojo. Tanto si uno acepta como si rechaza esta particular licencia, como si uno la encuentra atractiva o turbadora, buena o mala según el propio sistema de valores, carece de importancia. En realidad, esta peculiar actitud china hacia la perspectiva es una de las razones por las que la pintura china no necesita marco, ya que de hecho, un marco generalmente estropea su efecto. La perspectiva y la composición juntas, conforman su especial atractivo. Como no hay punto focal, toda la pintura está abierta al observador, casi invitándolo a caminar dentro y a mirar alrededor. Cada parte de la pintura pide ser comprendida, y puede ser comprendida, desde un ángulo diferente de visión."

En cuanto avistamos un paisaje chino pintado, nos llama la atención una sempiterna perspectiva externa, amplia: "[…] we find that Chinese artists prefer to paint vast expanses; very seldom do we meet interiors or scenes close to the observer's eye. The usual explanation is that «Power» is one of the qualities chiefly admired by us, and that the great strength of Nature can best be represented by far stretches of water and huge mountain ranges, but it may also be true that the artist loves to feel his own controlling hand touching the contents of the universe –the grown boy playing at Creator."[1626] Este aspecto de la dimensión grandiosa de la pintura china es de especial interés en nuestro estudio, porque se relaciona con la idea de la estética romántica de que en lo inmenso –por lo que supone de fortaleza y de energía- es más fácil encontrar el espíritu de Dios, y lo sublime.

La distorsión de la perspectiva se transforma en China en un poderoso instrumento expresivo: "The painter may finger all parts of the universe as if they were his toys; far things may be brought near, the large made small, the square not square, high and low reversed. Prosaically we say it is «Perspective», but our poets realize it may well be a kind of magic, like the yeast in a helpless lump of dough."[1627] Y para complementar, Sikman y Soper, al hablar de una obra de Guan Tong, nos explican algunas de las características generales del uso de la perspectiva en oriente, centrada, al igual que otros componentes de la obra, en una postura idealizada de la realidad que se está representando:

[1626] CHIANG Yee, *The Chinese Eye…* op. cit. págs. 96 y 97: "[…] encontramos que el artista chino prefiere pintar vastas extensiones; raramente encontramos interiores o escenarios cercanos al ojo del observador. La explicación habitual es que 'el Poder' es una de las cualidades principalmente admiradas por nosotros, y que la gran fuerza de la Naturaleza puede representarse mejor mediante largas extensiones de agua y enormes cordilleras, pero también puede ser cierto que al artista le encanta sentir su propia mano controladora, tocando los contenidos del universo –el niño grande jugando al Creador-."

[1627] Ibíd. p. 93: "El pintor puede tocar todas las partes del universo como si fueran sus juguetes; los objetos lejanos pueden traerse cerca, lo largo hacerse pequeño, lo cuadrado no cuadrado, todas las clases ser revertidas. Prosaicamente decimos que es 'Perspectiva', pero nuestros poetas se dieron cuenta de que bien podía tratarse de una cierta magia, como la levadura en un trozo desamparado de masa." Para una mayor información acerca de la perspectiva china en la pintura en general y en la pintura religiosa, ver CASADO PARAMIO José Manuel, *Catálogo I...* op. cit. p. 107.

> Again, like all other Chinese landscapes, this is not a portrait of a mountain but a composite of many elements of nature. Although the main design may be based on a view of some famous peak, the artist has felt perfectly free to introduce lakes, streams, waterfalls, or temple buildings to suit an ideal concept. The point of view from which the various elements are presented is also ideal and composite. There is no fixed vanishing point, or one-point perspective. Each element is presented in its most typical or pictorially satisfactory aspect.[1628]

Otro de los aspectos fundamentales del punto de vista de la pintura china, es que por lo general no se basa en un punto único. El espectador se moviliza de un lugar a otro, en constante movimiento –y más en los formatos horizontales-, mientras el artista hace lo posible por conseguir su integración dentro del espacio pictórico:

> This tradition [la de ubicar el yo dentro del todo natural, tanto en poesía como en pintura Song] treats perspective in a way which seems to lead the viewer's self beyond the limits of his body and into the painted scene, with the implication that real landscape too can be seen in the same way. Effects of depth and distance are not achieved, as often in Western art since the 15th century, by a scientific perspective which takes the position of the observer as immovably fixed opposite a vanishing-point toward which converge lines understood to be parallel to each other and perpendicular to the picture plane. […] Landscapes are painted in such a way that they could not possibly, in reality, be seen so by a man from one place at one time. The structure of the space is not subordinated to the single mind looking out from a point in the body, and the viewer is not made to feel unique among the landscape objects."[1629]

[1628] SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, op. cit. p. 105: "De Nuevo, como en el resto de los paisajes chinos, esto no es un retrato de una montaña sino un compuesto de muchos elementos de la naturaleza. Aunque el dibujo principal puede estar basado en una vista de algún pico famoso, el artista se ha sentido perfectamente libre de introducir lagos, arroyos, cascadas, o edificios de templos para adaptarse a un concepto ideal. El punto de vista desde el que los variados elementos son presentados, es también ideal y compuesto. No existe un punto fijo o perdido, o una perspectiva desde un punto. Cada elemento es presentado en su aspecto más típico o pictóricamente satisfactorio."

[1629] MARCH Andrew Lee, op. cit. págs. 48 y 49: "Esta tradición [la de ubicar el yo dentro del todo natural, tanto en poesía como en pintura Song] trata la perspectiva en una forma que parece dejar al espectador mismo más allá de los límites de su cuerpo y dentro de la escena pintada, e implicando que el auténtico paisaje también puede ser visto de la misma manera. Los efectos de profundidad y distancia no están conseguidos tan a menudo como en el arte occidental desde el siglo XV, mediante una perspectiva científica que toma la posición del observador como fija, inamovible, y opuesta al

Por el lado europeo, poco podemos decir en favor de una perspectiva imaginaria; los parámetros fueron en general rígidos y dieron mucha solidez científica a este singular ayudante del arte. Ni siquiera el creativo Leonardo se despega lo suficiente de las reglas de la perspectiva para ser emparejado con el artista oriental, de él se ha dicho que: "La contribución de Leonardo a la teoría de la perspectiva artificial es relativamente modesta. Sus principales intereses parecen haber sido, por un lado, la implicaciones filosóficas del sistema como reflejo de la armonía universal –con un marcado énfasis en su consiguiente utilidad para ayudar al pintor a ascender en la escala social- y, por otro, la investigación de su debilidad técnica."[1630] La idea de armonía subyace en los escritos de Leonardo, como fiel reflejo de las preocupaciones artísticas de su época: "Su anhelo es que la perspectiva tenga esa perfección intrínseca que era el ideal de los arquitectos renacentistas, que construían buscando la eterna armonía de la proporción."[1631]

Ahora quisiéramos acometer ciertos detalles de las distancias chinas, que son de gran interés, empezando por: *la perspectiva aérea,* o *a vista de pájaro*. En este apartado no vamos a referirnos a *distancia*, sino a un fenómeno particular de la pintura china que forma parte de la distancia profunda o *shen yuan*: la sensación de que el espectador está ubicado

---

punto desvanecido hacia el que convergen las líneas, entendiendo que son paralelas unas a otras y perpendiculares al plano del cuadro. […] Los paisajes están pintados de tal manera que posiblemente no podrían en realidad ser vistos así por una persona desde un solo lugar y un solo tiempo. La estructura del espacio no está subordinada a una sola mente mirando hacia fuera desde un punto del cuerpo, y el espectador no está preparado para sentirse único entre los elementos del paisaje."

[1630] WHITE John, op. cit. p. 213.

[1631] Ibíd. p. 220. Como breve ejemplo de la preocupación de Leonardo por la perspectiva, citamos unas frases de su *Tratado de pintura:* "Tres son las partes de la perspectiva de que se sirve la pintura; de ellas, la primera entiende de la pérdida de tamaño de los cuerpos opacos. La segunda, de la mengua y pérdida de contorno de esos mismos cuerpos opacos. La tercera, de la mengua y pérdida de color a gran distancia." DA VINCI Leonardo, op. cit. p. 97. Leonardo dedica un extenso capítulo a detallar qué es la perspectiva, por su importante vinculación con la pintura como ciencia en al misma obra, en las páginas de la 111 a la 157.

en un lugar indeterminado, espacial, desde arriba, y contempla casi a vista de pájaro el panorama representado. La principal razón de la instalación del punto de vista hasta términos casi aéreos, conecta con la idea de elevación espiritual y refinamiento del alma a través del arte del paisaje, produciendo en el observador la sensación de estar a veces emplazado en las nubes[1632].

Boorstin lo ha notado igualmente, y asevera que: "El énfasis espiritual de la pintura china se expresa también en su peculiar forma de perspectiva. Mientras Occidente desarrolló la perspectiva central, el punto de fuga de Brunelleschi y Alberti, los chinos no lo hicieron. En vez de eso, los chinos captaron el espacio en su pintura con una perspectiva lineal invisible que disminuía los objetos en la distancia y con una perspectiva aérea panorámica que hacía que los objetos más distantes fueran cada vez más confusos."[1633] La interpolación de planos, añade una nueva causa de indeterminación espacial:

> El secreto de esta pintura [la china], tan íntima y precisa, estriba en la sustitución de nuestra perspectiva lineal por una perspectiva aérea *sui generis*. Los objetos no se disponen figurativamente en el espacio: sobre la base del entramado de la pintura occidental que tiende a hacer confluir todas las cosas en un punto focal convergente, científicamente determinado, sino que, surgiendo desde planos diversos e indefinidos y casi sin ninguna ligazón entre sí, crearán la ilusión de las distancias en relación con su mayor o menor definición y en virtud de una magia evocadora.[1634]

[1632] Que bien pudiéramos comparar con la supuesta experiencia del llamado "viaje astral" en el que la persona, en apariencia desligada de su corporeidad, se desplaza sin barreras a través del aire a otros lugares. Esta sensación también podría equipararse a ciertas reacciones propias de la ingestión de alucinógenos y drogas de variada composición, extremo ya apuntado por Racionero en la *introducción* de su obra (RACIONERO Luis, op. cit.), al hablar de la experiencia mística taoísta.
[1633] BOORSTIN Daniel J., op. cit. p. 390.
[1634] PISCHEL Gina, op. cit. págs. 90 y 91.

La gran ventaja de la perspectiva aérea, es que se obtiene un resultado plástico de amplitud, los espacios se vuelven inmensos y el efecto final es de expansión constante. White ha observado este recurso plástico no sólo en oriente, sino también en Turner:

> La perspectiva lineal constituye una forma de crear espacio por medios esencialmente arquitectónicos, y los resultados, visualmente hablando, suelen ser claros y limitados. Otra forma de conseguirlo es la perspectiva aérea. Este segundo método se caracteriza porque en él se observa una tendencia mucho menor a abrirse paso a través del plano de representación. Llevado a sus últimas consecuencias, y separado completamente de la perspectiva lineal y del claroscuro marcado, el resultado de este enfoque atmosférico es una superficie uniforme absolutamente monótona. Eso es lo que ocurre en ciertas formas de arte chino, así como algunas de las últimas obras de Turner. Sin embargo, en cualquier escena, la atmósfera tiende a producir una sensación de espacio ilimitado e indefinido.[1635]

Si buscamos pinturas o dibujos similares a la perspectiva aérea en el arte europeo, podemos recalar en un dibujo de Leonardo titulado *Tormenta sobre un valle a los pies de los Alpes,* (fig.41): esta obra muestra un manejo del espacio o un tipo de punto de vista similar al oriental. También puede ser incluido aquí, del Bosco *El arca de Noé en el monte Ararat* (fig.30). Por el lado chino, tenemos entre otras, las obras de Guo Xi *El nacimiento de la primavera* (fig.148), de Mi Yuren *Montañas nubosas* (fig.154), y de Tang Di *Fiesta de la bebida a la sombra de los pinos* (fig.227).

El empleo de una técnica monocromática acerca posiciones con oriente, el tema de la naturaleza y del barco en el agua siempre inconstante, fluctuante. Sin embargo no debemos obviar que este trabajo obedece probablemente al interés científico de Leonardo en las

[1635] WHITE John, op. cit. p. 156. Turner, como académico, estaba igualmente influido por las reglas y por la importancia de la perspectiva, y sólo fue en su etapa final que se desvinculó de la perspectiva lineal acudiendo a un sistema de puntos de vista múltiples, como los pintores orientales.

características del agua. Un curioso comentario sobre este trabajo se cita a continuación: "And study the bubbles above the turbulent water, referred to repeatedly by Leonardo as *sonagli*, thus attaching a musical connotation to the image of bubbling water."[1636]

El punto de vista aéreo de los trabajos de Patinir se puede comparar con el chino, y también el de otros autores flamencos u holandeses: "Brueghel & Seghers resteront souvent fidèles à cette vision panoramique à «grand-angulaire». Si Patinir applique au paysage la règle, traditionnelle à son époque, des trois distances –rouge/brun pour les premiers plans, vert pour les distances moyennes, bleu pour les lointains- tout l'ensemble à la même précision, la même netteté. La composition associe la dominante horizontale, naturelle à une vue panoramique à des éléments verticaux : arbres, roches, tressant ainsi l'unité du tableau. Le jeu de lumière a fonction identique : permettre à l'œil de se déplacer naturellement dans l'harmonie de l'ensemble."[1637]

En la pintura flamenca existe una búsqueda auténtica de recrear grandes espacios, sensación de lejanía[1638], y una cierta elevación del punto de vista. La tradicional división del espacio en el paisaje flamenco se aprecia en la aplicación del color marrón rojizo o verdoso para el primer plano, el segundo en verde, y el tercero en azul o gris azulado. Todos esto se

[1636] *Leonardo Da Vinci, op. cit. p.* 73: "Un estudio de las burbujas sobre el agua turbulenta, es referido reiteradamente por Leonardo como *sonagli*, correspondiéndole así una connotación musical a la imagen del agua burbujeante." Puede complementarse el comentario sobre esta obra leyendo las palabras de Leonardo acerca de la perspectiva aérea en su *Tratado de pintura*, op. cit. págs. 263 a 265.

[1637] PONS Maurice y BARRET d'André, op. cit. p. 56: "Brueghel y Seghers siguieron manteniéndose fieles a esta visión panorámica de «gran angular». Si Patinir aplica al paisaje la regla, tradicional en su época, de las tres distancias –rojizo para los primeros planos, verde para las distancias medias, azul para la lejanía- todo junto tiene la misma precisión, la misma nitidez. La composición asocia la horizontal dominante, natural en una vista panorámica, a los elementos verticales: árboles, rocas, trenzan así la unidad de la pintura. El juego de luces tiene una función idéntica: permitir a la vista desplazarse naturalmente en la armonía del conjunto."

[1638] Para ver la relación entre el color azul y la impresión de lejanía, así como la perspectiva aérea en la pintura europea, acudir a SPENGLER Oswald, op. cit. tomo I, p. 319.

observa en cualquiera de las versiones grandes de *Paisaje con San Jerónimo* (por ejemplo la fig.121) de Patinir.

Aprovechemos la singular concomitancia entre Friedrich y la pintura china para explicar con un ejemplo práctico este tipo de perspectiva. En la obra de Friedrich *Bruma matinal en la montaña* (*Mañana brumosa en las montañas*, inacabada, fig.254), se aprecia un considerable parecido con los trabajos orientales. La paleta juega con delicadas gamas de verdes, lilas, y azules, dotando a la masa rocosa de una extraña sensación que bien podría catalogarse como de atemporal, y hasta fantasmagórica, en la que la intensa estructura piramidal converge en la cruz que corona el macizo, y que de manera casi imposible ha sido instalada sobre éste demostrando el triunfo de la fe sobre todas las cosas. El observador se siente extrañamente transportado por los aires, en una atmósfera etérea:

> Los contemporáneos consideraron chocante esta composición que les obligaba a determinar en qué parte del cuadro debía descansar la mirada: el pintor no ofrece ningún motivo principal evidente. El cuadro representa una montaña, pero lo que aparece pintado es «aire». Friedrich tampoco dirige la mirada del espectador hacia el fondo, como era habitual en la pintura de paisaje, y pinta el motivo desde un punto de vista desligado de la tierra y con ello de la experiencia del hombre. La vista frontal de la montaña ha sido comparada a menudo con la visión de un pájaro en vuelo.[1639]

No es ésta la única pintura de Friedrich que puede catalogarse dentro de este apartado. Este punto de vista es casi una constante en la obra del pomerano, sirvan de ejemplo además: *El caminante ante el mar de niebla* (fig.122), *El Gran Vedado* (fig.147), y *Paisaje de montaña con niebla naciente* (o *Mañana brumosa en el Riesengebirge* fig.251).

[1639] *Caspar David Friedrich…* op. cit. p. 126, palabras de Sigrid Bertuleit.

Otra peculiaridad a estudiar es la denominada *perspectiva oblicua* de la pintura china. Quien haya observado en más de una ocasión un paisaje chino con motivos arquitectónicos, habrá caído seguramente en la extraña apariencia de casas y edificios, en lo que a su punto de fuga se refiere. White ha llegado a una conclusión muy convincente sobre la razón de ello:

> En el arte occidental, antes del desarrollo de la teoría de la perspectiva, los objetos con disposición oblicua aparecían a menudo en edificios frontales escorzados. Una de las razones que motivaban esto era que los objetos pequeños, tales como sillas y taburetes, no podían irrumpir bruscamente en la superficie, cualquiera que fuera su emplazamiento. Por consiguiente, tanto en el arte occidental como en el de Oriente Medio o en el de China, los objetos que son pequeños en relación al conjunto del cuadro con frecuencia se ven desde una perspectiva oblicua, mientras que los elementos de mayor tamaño, tales como casa, aparecen o bien en disposición oblicua muy moderada, o directamente en disposición frontal escorzada. Éste caso es invariablemente la norma en el arte islámico, en el que la arquitectura suele estar representada por un paisaje urbano, una casa o un interior en el primer plano de la escena. El en arte chino, el paisaje urbano es sustituido por un fondo de edificios distantes, y resulta notorio que, mientras que los edificios grandes del primer plano casi siempre muestran una disposición frontal escorzada, las pequeñas casas de campo aisladas y las granjas lejanas con frecuencia aparecen en disposición oblicua.[1640]

Y para finalizar estas breves particularidades orientales, hablemos brevemente del *foco móvil* o los focos múltiples. Las tres perspectivas a las que hacíamos mención un poco atrás son las llamadas *distancias chinas* o *yuan*, es decir, una serie de normas para interpretar el paisaje según las reglas del taoísmo, y que se implantaron durante la dinastía Song. Ahora bien, estas distancias no siempre se perciben claramente, es habitual encontrarlas mezcladas, o debido al formato de rollo de la obra, localizar varias de ellas en una misma pintura. Esta clase de perspectiva heterogénea recibe el nombre de "foco móvil",

[1640] WHITE John, op. cit. p. 72.

o sencillamente es una característica habitual de la distancia *shen yuan* o distancia profunda; gracias al foco móvil la obra adquiere un dinamismo interior especial y la composición juega con múltiples variantes.

Como en todo lo que concierne a la pintura taoísta, las distancias deben estar en consonancia con el *Tao* puesto que lo están captando, al igual que el resto de elementos formales de la pintura. El foco móvil, se consigue al no fijar en un punto determinado la atención del espectador. Más bien, el ojo divaga sobre la superficie dejando que los diversos escenarios que conforman el total de la obra se desgranen ante sí. Todo ésto logra que la sensación de continuidad y de infinito sea aún mayor, como si estuviéramos realmente frente a la inagotable naturaleza, integrados en ella, sintiendo vibrar el *qi*.

El hecho de que el formato de muchas pinturas de paisaje chinas sea horizontal y en forma de rollo, no deja de tener una connotación muy interesante: de esta manera vamos *paseando* por el paisaje, en medio de una experiencia visual inigualable, y así caemos inevitablemente en un foco móvil, que está en constante cambio y que hace de la visión de la pintura algo mucho más cercano a la experiencia real del artista que la ejecutó. Maillard apostilla: "No hay, en la obra de arte taoísta, centralidad convergente, sino múltiples puntos de fuga que apuntan fuera del cuadro o relacionan entre sí los elementos. La disposición de éstos responde a un modelo centrífugo en el que la atención se dispersa a la vez dentro y fuera del cuadro, hacia un universo infinito que refleja la interioridad de quien lo contempla."[1641]

La composición de una obra paisajística china raras veces centra la atención en un punto fijo, aunque existen formatos como el de hoja de álbum, que sí lo emplea. Pero las

[1641] MAILLARD Chantal, op. cit. p. 69.

grandes pinturas de paisaje suelen utilizar un formato de rollo, horizontal o vertical, en el que difícilmente tiene cabida un centro estático porque la escena está pensada para ser desvelada lentamente –en el rollo horizontal-, deleitando al espectador en cada detalle de la imagen, en una nueva escena, o en una expresivo momento de la arrebatadora naturaleza. La obra no está concebida para ser disfrutada a un golpe de vista, más bien nos encontramos ante una invitación a dar un paseo diletante entre la montaña. Un paseo que ha de llevarse a cabo sin prisas, desenrollando poco a poco (de derecha a izquierda) la exquisita escena como si fuéramos de la mano del autor, doblando el camino y adentrándonos en un nuevo pasaje del espíritu del *Tao*. Véase como ejemplo de todo lo dicho las obras de Huang Gongwuang *Morando en las montañas de Fuchun* (fig.76), y de Guo Xi *El nacimiento de la primavera* (fig.148).

En el dibujo de Leonardo *Estudio de un paisaje toscano* (fig.38) se advierte, a pesar de los convencionalismos estéticos de la época presentes en él, una curiosa variación de puntos de vista. Gombrich justifica la irrealidad del punto de vista de la escena mediante la cercanía del Leonardo temprano, con los pintores europeos del norte (generación de Van Eyck), y comenta: "En cualquier caso nadie pretenderá probablemente que los escenarios paisajísticos de los cuadros de Leonardo son representaciones de escenarios reales. La derivación de su extraordinario vocabulario de rocas y peñascos de lo que Kenneth Clark ha llamado el «paisaje de símbolos» ha sido discutida frecuentemente."[1642] De Brueghel podemos destacar *Paisaje del viaje a egipto* (fig.26), y de Coninxloo *Paisaje* (fig.33), así como la obra de Patinir: *Paisaje con San Jerónimo* (fig.121).

Entre la producción de Friedrich, encontramos varias obras que pueden encasillarse dentro de esta perspectiva de foco múltiple. Quizá una de las más adecuadas es *El viajero*

[1642] GOMBRICH Ernst H., *El legado de...* op. cit. p. 77.

sobre el mar de nubes o *Caminante ante el mar de niebla* (fig.122): "Casi toda la obra de Caspar David Friedrich refleja esta *Sehnsucht*, pero hay un cuadro que lo hace con insuperable maestría: *El viajero sobre el mar de nubes* o *Caminante ante el mar de niebla*:

> El espectador, por otro lado, se ve englobado en la parte superior del cuadro por una prolongación virtual de la roca en la que se erige la figura de espaldas al campo en el que él se sitúa, y que construye los primeros planos, en fuerte contraste cromático con los términos subsiguientes. Pero, el espectador no encontrará para sí un punto de vista único en el suelo. Antes bien, se verá introducido en el cuadro por una sucesión de puntos de vista que, por así decirlo, inflan la esfera visual del caminante representado de espaldas, a cuya mirada se nos conduce, algo por encima del vértice del esquema triangular que enmarca la primera masa rocosa.[1643]

En general, a Friedrich se le tiene por un artista minucioso, y en más de una ocasión se ha estudiado la complejidad de su perspectiva:

> Los paisajes más elaborados de Friedrich, a causa de la compleja adición de puntos de vista y de la severidad axial de la composición en superficie, tienen cierta apariencia de holograbados, a los que se asoma el sentimiento, sumiéndose en la experiencia de un estado alotrópico de la naturaleza que realiza el medio artístico de forma absoluta. No se apela a la satisfacción del conocimiento sensible, más bien se magnetiza la percepción óptica para liberar una experiencia anímica.[1644]

Y llega el momento de ampliar la información sobre *Las tres distancias* o *yuan*. Referirse a las distancias chinas con el término occidental de *perspectiva*, puede ser útil para entender mejor lo que éstas significan. Mas fuera de su aspecto meramente formal, de su cualidad compositiva, o del valor de estas distancias para entender la ubicación de los

[1643] ARNALDO Javier, *Estilo y naturaleza...* op. cit. p. 75.
[1644] Ibíd. p. 87.

planos en una pintura de paisaje china, tales términos no son correctos; las distancias chinas tienen un valor añadido en la estética oriental, porque son otra forma de hablar de *Tao*, como en todo lo que concierne a la pintura taoísta. Y es que conforme al empleo de una u otra clase de distancia, se conseguirá, según los entendidos, una obra más cercana o más alejada del *Tao*, al igual que en occidente, durante el Romanticismo, ciertas composiciones, o en función de las proporciones de los elementos inscritos en ellas, fueron descritas como más *sublimes* unas que otras. En consecuencia no es del todo correcto referirse a *perspectiva* sin más, porque estamos eliminando el carácter sacro de la obra taoísta al quedarnos con una impresión meramente plástica, analítica, de ella, y con el añadido de que partimos de un concepto occidental que tiene sus bases en la geometría.

Las tipologías que vamos a presentar guardan siempre un destacado sentido del equilibrio del *yin* y del *yang*, aplicado a todo lo que se ve en el paisaje. Para el chino, la interpretación de estos elementos formales también precisa de un estado de ánimo especial, en consonancia con las intenciones de su autor, para que la acción dé sus frutos.

Desde nuestro punto de vista occidental, esta postura de las *distancias* puede ser algo cuestionable, como todo lo que se relaciona con la expresión espiritual del arte taoísta. Ello no es óbice para acudir a los formalismos occidentales que nos son conocidos –como mencionar la palabra *perspectiva*- y aplicarlos en nuestro análisis particular, tratando de emplear una óptica lo más similar posible a la china. De esta forma podemos describir las distancias o perspectivas chinas, relatadas a continuación.

Las tres *distancias* chinas fueron expuestas o determinadas por Guo Xi (circa 1020-1090) durante la dinastía Song del Norte. Pero la de Guo Xi no es ni mucho menos la única visión acerca de la tres distancias que se dio en el arte chino, otros autores dejaron sus

pensamientos al respecto. Estas distancias son: 1) *Shen Yuan* o distancia profunda, 2) *Gao Yuan* o distancia alta, y 3) *Ping Yuan* o distancia a nivel.[1645]

1) *Shen Yuan* o distancia profunda: este estilo pudiera definirse casi como perspectiva aérea, y viene a ser la distancia "profunda", en el sentido de que la vista viaja hacia un paisaje lejano, que se extiende desde nuestros pies, hacia abajo, hasta el horizonte, abarcando una extensa área, como si de una vista aérea se tratara. Digamos que el espectador se encuentra físicamente instalado en un mirador o incluso en el aire, y su mirada inicia el recorrido del paisaje de arriba hacia abajo, en un movimiento visual curvilíneo (ver esquema en fig.228). Por lo general, la vista de pájaro y la colocación del espectador en un lugar alto o incluso aéreo, que vimos en las características, un poco atrás, corresponde a esta distancia.

Se puede apreciar en un primer encuentro la visión panorámica y majestuosa del paisaje, de absoluta vastedad, donde los grupos montañosos están plagados de recónditos parajes, y culminan en el cielo. Luego se alcanza a la vista el área intermedia, más próxima a la altura de nuestra visión, de brumas y nubes, y por último los pequeños objetos "depositados" a sus pies que suelen corresponder al lugar de actividad humana: casa, personajes, animales, como si todo aquello que le es propio al hombre estuviera en una

[1645] García-Ormaechea explica con gran precisión las peculiaridades de las tres distancias en su obra, GARCÍA-ORMAECHEA QUERO, Carmen, op. cit. p. 85: “Hay tres *yuan* («distancia», más espiritual que óptica, por lo que nunca debe ser traducida por «perspectiva», con la que apenas se relaciona). Son tres distancias, que te permiten entrar en el paisaje (*shen yuan* o «distancia profunda»), impresionarte con una visión concreta de su belleza (*gao yuan* o «alta distancia»), y brindarte el paisaje con tal expresionismo que se convierta en un lugar de meditación (*ping yuan* o «distancia a nivel»). A partir del siglo XII, surgen otras distancias secundarias, como la *guo yuan* («distancia amplia»), *mi yuan* («distancia perdida»), y *yi yuan* («distancia apartada»).” Y añade más adelante sobre la shen yuan: “[...] el pintor pretende que el espectador penetre en el paisaje, que lo recorra sintiendo su vitalidad, su humedad («tonalismo»), su olor; que lo escuche: la vibración del bambú, el silbido del viento entre las rocas [...]. La «distancia profunda» es la más sonora de todas, y también la más descriptiva y dinámica, porque convierte al espectador en un paseante de la naturaleza [...]”

categoría inferior, ya que la gran área natural surge con una fuerza expresiva y un dominio de la escena superior a cualquier otro elemento de la composición.

Es decir, la naturaleza, el *Tao*, está por encima de nosotros, y su poder también. El hombre es una parte integrante del *Tao* pero está sometido a su férula. El hecho de que se denomine "distancia profunda" obedece a una razón muy concreta: porque sobrepasa lo físico para acercarse a lo espiritual, a la esencia de las cosas, al *Tao*; esta distancia es la más romántica puesto que en ella vemos a la naturaleza en plenitud. Se dice que es la distancia más *catártica*[1646] de las tres.

En este tipo de distancia es muy recurrido el foco móvil, por la idiosincrasia de la composición. El formato más empleado para esta distancia es el rollo vertical. "Se supone que el espectador se halla sobre una altura desde la cual tiene una vista empinada y panorámica sobre el paisaje."[1647] Para terminar de aclarar esta distancia, remitimos al lector a la obra inmortal de Guo Xi *El nacimiento de la primavera* (fig.148), y a la de Cao Zhibai *Pinos esparcidos y acantilados retirados* (fig.165). Por el lado occidental, nos quedamos con dos pinturas del Bosco: *El arca de Noé en el monte Ararat* (fig.30), y *La caída de los ángeles rebeldes* (fig.127).

2) *Gao Yuan* o distancia alta: así se denomina la segunda distancia, que se caracteriza por una visión en la que el espectador está casi pie a tierra con el paisaje, como si el artista se hubiera ubicado a las faldas de una gran montaña y dirigiera su vista hacia arriba; es la más habitual en las pinturas chinas antiguas: "Kao yuan, the high perspective which first became popular among the early painters, manifests the «ideal image of man» in

[1646] Epíteto empleado por Carmen García – Ormaechea.
[1647] CHENG François, op. cit. p. 82.

pictorial form."[1648] Las tres distancias ya eran populares entre los artistas letrados de finales del siglo XI, y en concreto la distancia alta tenía esta carga simbólica: "High-distance compositions, such as the monumental landscapes of the Northern Song, could be read as celebrations of the stability of the state. The equation for such a reading had already been made in Tang poetry. Mountains were read as enduring emblems of the state, and symbols of the hierarchy that was a defining element of life at court."[1649]

Al igual que en el ejemplo anterior de distancia, hay áreas de vida humana, zona de brumas, y masa montañosa, pero con diferente distribución: las casas y las brumas están más cerca del espectador, sobretodo las primeras (ver el esquema de esta distancia en la fig.229). De entre la niebla suele surgir fantasmagóricamente la presencia rocosa descomunal, que suele ser más sencilla en estructura que en la distancia profunda, emergiendo alargada, a modo de una catedral gótica tallada en el medio natural: pareciera que estamos ante un antiguo rey o deidad encarnado en la mole rocosa que domina la vista, que es perfectamente el caso de la famosa pintura de Fan Kuan *Viaje entre torrentes y montañas* (fig.218). Otras muestras son las pintura de Fang Congyi *Montañas divinas y bosques luminosos* (fig.185), y *Arboledas invernales y riberas asentadas* de Dong Yuan (fig.230).

A diferencia de la distancia profunda, esta distancia concebida como alta, y por lo general nos descubre un único plano: el del fondo, donde la figura de la montaña se yergue imponente. No posee casi profundidad, y en consecuencia casi no acude al foco móvil

[1648] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 303: "Gao Yuan, la perspectiva alta que se hizo primero popular entre los primeros pintores, manifiesta la «imagen ideal del hombre» en forma pictórica."
[1649] MURCK Alfreda, op. cit. p. 122: "Las composiciones de distancia alta [gao yuan], como las de los paisajes monumentales de los Song del Norte, podrían ser interpretados como celebraciones de la estabilidad del estado. La ecuación para tal interpretación había sido hecha ya en la poesía Tang. Las montañas eran interpretadas como emblemas duraderos del estado, y símbolos de la jerarquía que era un elemento determinante de la vida en la corte."

puesto que su composición es bastante estática; es propia casi en exclusiva de los formatos verticales. Aún siendo el tipo de distancia menos activa, se juzga como la distancia más trascendental y espiritualizada de todas: la visión que nos muestra posee una serenidad que no puede dejarnos ajenos, un hieratismo majestuoso, un instante congelado del *Tao* en un momento:

> De ahí la elección del artista chino por los panoramas de arriba a abajo, en perspectiva caballera, donde la montaña tiene, en general, un papel muy importante. [...] La montaña ocupa, con toda su belleza y su magnitud, las tres cuartas partes del horizonte y del cielo del paisaje. Los artistas chinos han despreciado las llanuras, los planos de árboles y de setos, las dulces curvas de las colinas, los ríos lisos arrastrándose en extensiones sin relieve. Tales paisajes existen en China, en el delta de los grandes ríos, en el Honán [Henan], pero sus pintores no se han inspirado en ellos; por el contrario, buscaron la altura, la caída vertical de las rocas, la alucinación de la montaña recta, desnuda, sin primeros planos ondulados.[1650]

En la distancia *Gao Yuan* la presencia de la curva aminora su velocidad, escasea en apariciones, se remite a varios elementos, y sigue presente sin la versatilidad de la anterior distancia. La distancia *Gao Yuan* es habitualmente identificada con el estilo más académico, como nos explica Shen: "[…] the adoption of the kao-yuan (high distance or perspective) schema in the composition gives an unmistakable, if not entirely forbidding, sense of grandeur and authority which, while it may suit the taste of an emperor or other aristocratic, is not that of the Confucian ch'un-tzu or a Taoist True man."[1651]

[1650] RIVIÈRE Jean Roger, op. cit. p. 343.
[1651] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 373: "[...] la adopción del esquema Gao yuan (alta distancia o perspectiva) en la composición, da un sentido inequívoco, si no completamente imponente, de grandeza y autoridad que, mientras pueda servir al gusto de un emperador o de otro aristócrata, no es el del qunzi confuciano, o el de un verdadero hombre taoísta."

Para establecer un paralelismo entre esta distancia y las obras occidentales, acudamos a un ejemplo de Patinir, que es considerado por Thièry como un exponente de la perspectiva caballera; sugiero al lector que vuelva a revisar su obra titulada *San Jerónimo*... para notar el protagonismo que tiene la masa rocosa del fondo, inmensa, abarcando casi todo el fondo con su imponente estructura casi en un solo plano, siguiendo el estilo tradicional de tres planos. Volvemos a Thièry:

> On nous objectera qu'au début du XVIe siècle Joachim de Patenier et ses disciples se servaient de la perspective dite *cavalière*, résumé synthétique de visions multiples superposées. Nous considérons cet artifice comme une italianisme : les peintres néerlandais du XVe siècle adoptaient généralement un point de vue unique. Au contraire, dans les fonds de paysage italiens de cette époque, les exemples d'emploi de la perspective cavalière sont nombreux, est c'est au moment où les influences italiennes commencent à se faire sentir dans le Nord qu'on voit ce procédé adopté par certains de nos peintres.[1652]

Además de Patinir, otros autores occidentales muestran similitudes con esta distancia china, lo cuál se hace patente en los trabajos de varios románticos: en *El Bardo* de John Martín (fig.68), en el *Escenario montañoso* de Cole (fig.132), y en la *Garganta rocosa* de Friedrich (fig.219).

La última distancia es la: 3) *Ping Yuan* o distancia a nivel. En ella, el espectador ve la escena desde un alto, o cima, dominando el panorama que se aprecia más o menos a la altura de nuestra mirada, donde, como siempre, las montañas destacan por encima del resto

[1652] THIÉRY Ivonne, op. cit. p. 3: "Se nos objetará que a principio del siglo XVI, Joachim Painir y sus discípulos se servían de la perspectiva llamada caballera, resumen sintético de visiones múltiples superpuestas. Consideramos este artificio como un italianismo: los pintores holandeses del siglo XV adoptaban generalmente un punto de vista único. Sin embargo, en los fondos del paisaje italianos de esta época, los ejemplos de empleo de la perspectiva caballera son numerosos, y es cuando las influencias italianas comienzan a hacerse sentir en el Norte, por lo que este proceso se ve adoptado por algunos de nuestros pintores."

de los elementos compositivos pero ya no poseen la colosal magnitud que se refleja en las otras dos distancias (ver el esquema de la distancia en la fig. 231). En esta ocasión las diferencias entre unos elementos y otros (montaña, brumas, hombre) es mucho menos distante.

Apenas inclinando los ojos hallamos las casas, la vida social; proyectando la mirada hacia delante vemos levantarse las brumas, o nubes –si es que las hay-, y por encima de ellas descuella la montaña o montañas, menos espectacular que en las otras distancias, más comedida en presencia y masa. Esta distancia es quizá la más cercana a lo que entendemos en occidente como perspectiva, también porque es la que más se asemeja al aspecto real del paisaje según lo aprehendemos. Es decir, el observador mira hacia abajo desde una colina o pequeño promontorio, mientras el paisaje planea en la distancia.

Este tipo de vista se suele plantear en horizontal, o en formato de hoja de álbum. Es fácil ver esta clase de distancia en largos rollos horizontales que se van desenvolviendo lentamente, con multiplicidad de escenas, dando un largo y tranquilo paseo, por lo que le resta un poco de atmósfera trascendente a la imagen al ser una naturaleza más comedida, en la que el hombre aparece cotidiano y accesible, y menos disminuido ante el medio natural. Shen añade sobre esta distancia:

> The third arrangement –p'ing yuan, or level perspective- departs from the «awesomeness» of kao yuan, and the «fathomlessness» of shen yuan. «P'ing» means «plainness» and «placidity»; «yuan» means «indifference» or «remoteness». Philosophically, this may be interpreted as the «aesthetic» approach toward life, which shuns all the so-called practical considerations of self-interest and promotion for private gain. […] The p'ing yuan scheme of space arrangement is understandably more suited to a «horizontal» format, but is not necessarily limited to handscrolls. It is

found in less «awesome» and «unfathomable» forms in which the emphasis is on «gentleness» of style and composition.[1653]

Además, la distancia a nivel tiene otras variantes, que solo vamos a mencionar a través de las palabras de Shen: "The kuo yuan (broad distance or perspective), mi yuan (lost distance or perspective), and yu yuan (vague and ineffable distance or perspective) of Han Cho mentioned previously are only extensions of the p'ing yuan perspective. These perspectives add other suggestive elements of space, which further enhance the feeling of Tao."[1654]

Y como muestra de esta distancia, hemos elegido la sugerente obra de Zhao Mengfu, *Colores de otoño en las montañas Qiao y Hua* (fig.232), de Mi Fu *Montañas y pinos en primavera* (fig.2), de Ma Lin *La fragancia de la primavera* (o *Claro tras la lluvia,* fig.119), y de Ma Yuan *Erudito con sirvientes bajo el árbol* (fig.75).

Esta distancia es más fácil de comparar con trabajos occidentales. Hemos seleccionado las creaciones de Brueghel *El regreso del rebaño* (fig.96), de Ruisdael *El gran bosque* (fig.64), de J. Robert Cozens *Estudio de árboles* (fig.214), de Friedrich *Dos hombres contemplando la luna* (fig.97), y de Turner *Derwentwater, con las cataratas de Lodore y*

[1653] SHEN Shan-hong, op. cit. p. 306: "El tercer arreglo –ping yuan o distancia a nivel- parte de la «impresionante» gao yuan, y de la «impenetrabilidad» de la shen yuan. «Ping» significa «simpleza» y «placidez»; «yuan» significa «indiferencia» o «lejanía». Filosóficamente, esto puede ser interpretado como una aproximación «estética» a la vida, que evita todas las renombradas consideraciones prácticas en el interés propio y en la promoción para beneficio propio. [...] El esquema de arreglo espacial ping yuan se ajusta mucho más claramente a un formato «horizontal», pero no está necesariamente limitado a los rollos horizontales [que se enrollan]. Se encuentra en menos formas «impresionantes» e «insondables» en las que el énfasis se pone en su «suavidad» de estilo y composición. Ni el título ni la forma de la obra de Dong Yuan es oscuro, formidable, o insondable."

[1654] Ibíd. p. 309: "La guo yuan (distancia amplia o perspectiva), mi yuan (distancia perdida o perspectiva), y la yu yuan (distancia vaga e inefable perspectiva) de Han Zhe mencionadas previamente, son tan solo extensiones de la perspectiva ping yuan. Estas perspectivas añaden otros elementos sugestivos de espacio, que incrementan más el sentimiento de Tao."

Dowdale (fig.157). En esta categoría podríamos mostrar muchos paisajes occidentales afines en su concepto espacial, mas para no extendernos en exceso lo dejamos en este punto.

Y así damos por finalizado el análisis de los paralelismos plásticos y estéticos entre la pintura de paisaje taoísta en China, y la pintura de paisaje en Europa.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A través de esta investigación, nos hemos encontrado con gran cantidad de material interesante gracias al cuál, se ha podido llegar a una serie de conclusiones relevantes. La primera de todas, es sin duda alguna que, en efecto, existen paralelismos plásticos y estéticos entre la pintura de paisaje taoísta y ciertos autores paisajistas europeos, o movimientos artísticos (como el Romanticismo), eliminando la posibilidad de una influencia del paisajismo oriental sobre el occidental como motivo de concomitancias.

Se ha hecho patente, de igual manera, que además de las semejanzas evidentes entre algunas figuras aisladas de la pintura europea de los siglos XVI en adelante, y la pintura de paisaje china, existen puntos en común de cierta envergadura entre el humanismo renacentista, y la dinastía Song, la cuál es la dinastía china de mayor interés en nuestro estudio, dado que en ella se produce la verdadera eclosión y encumbramiento de la pintura de paisaje.

Después de revisar numerosa documentación relativa a las opiniones que el arte chino le ha merecido a los europeos desde el siglo XVII en adelante, es obvio que la pintura china jamás gozó de predicamento entre el gusto occidental y que fue sistemáticamente rechazada por sus particularidades plásticas, en especial, por el empleo arbitrario de lo que se entiende por perspectiva en Europa. Por ello, es claro que éste es un punto de apoyo al afirmar que el género del paisaje oriental no tuvo impronta significativa en los artistas europeos, al menos hasta la primera mitad del siglo XIX.

Al realizar un breve barrido histórico del desarrollo de la pintura de paisaje en China, se advierte que tuvo lugar mucho antes que en Europa, y que ésto se debe en gran parte a la implantación de la doctrina taoísta entre los círculos más cultivados de la sociedad china, ya que ésta preconizaba un respeto por la naturaleza y una búsqueda de perfección espiritual a través de la cercanía con esta última, y ello impregnaría para siempre los gustos y las directrices vitales de la sensibilidad artística china.

Así pues, la fusión con el todo, la aprehensión del *Tao* y del *qi* o energía vital que circula por todos los miembros integrantes de la naturaleza, se convierte en el objetivo primordial del artista chino: hay que captar todo ésto y ser capaz de transferir el sentimiento espiritualmente superior, a una imagen retenida en papel, materializando el espacio natural, para después cumplir con la primera máxima del arte taoísta: transmitir este *qi* al observador para que participe de la comunión con el todo. En el taoísmo, el hombre establece una relación simbiótica con el medioambiente, y de la misma manera el artista y el espectador.

Los *Seis Principios* estéticos que son descritos por Xie He (activo en dinastía Qi del sur: 479 - 502), y más o menos transformados con el devenir de los tiempos, se convierten definitivamente en la base de todo ejercicio de representación del medio natural. Pero el hecho de seguir unas ciertas reglas de carácter sobre todo emocional, no obedece a la intención de reglamentar de forma estricta la pintura de paisaje, sino de implantar unos parámetros de corte filosófico que ayuden a alcanzar el objetivo sagrado de la empatía. Por supuesto, la idea de fondo es la de respetar la espontaneidad, el *wuwei* o no – acción que forma parte del ideario taoísta, y con mayor fuerza, del budismo *chan*, tan expedito en sus procesos creativos.

De manera clarividente se nos presenta la sugestión, la reticencia, como una de las claves del ejercicio empático de la obra de arte taoísta. Si su autor fue fiel a la noción de espontaneidad, el resultado culminará sus expectativas facilitando al espectador la tarea, a través de espacios vacuos, inacabados, sugerentes, cuya misión es la de activar la imaginación y o sentimientos del individuo que la observa, completando la cadena de acciones y de energías que fluyen del lugar de origen (la naturaleza), hasta su fin último (el corazón del espectador).

Otros conceptos ayudan a entender mejor el sentido de lo que es el arte taoísta, si bien uno de los más sorprendentes y peor interpretados en los últimos tiempos, es el *fengshui*. Si estuviéramos versados en profundidad en esta antigua tradición geomántica, seríamos capaces de descubrir en los poderosos paisajes Song, y de otros periodos, la morfología latente del dragón y del tigre entre sus curvas, colinas, y montañas, así como los auspicios insertados en clave simbólica por el artista. La pintura de paisaje es una manifestación fenoménica del *Tao*.

Y es que en la dinastía Song, la mezcolanza de corrientes religiosas, de pensamiento, y de otro tipo, es inmensa, aunque el taoísmo descuella no sólo por su fuerte presencia sino por la facilidad con la que los preceptos de éste influyen o perviven en otros cuerpos filosóficos. Esta dinastía recoge lo mejor del paisajismo chino, y sus muestras más impresionantes, y será en un futuro fuente de inspiración en tiempos de dificultades nacionales, sobre todo para los artistas más melancólicos, bajo la férula de la dinastía mongol Yuan.

Sin embargo, ni siquiera en esta dinastía Yuan se pierde el mecenazgo imperial que se implantó tiempo atrás, y que tan cuidadosamente apoyaran los emperadores Song. Estos

grandes mecenas del arte (también los hubo en Europa) no se contentaron con sufragar el desarrollo de las artes, sino que en ocasiones, ellos mismos formaron parte del grupo selecto de grandes artistas, poetas y calígrafos, como el famoso Huizong, en cuya época se sucede la transformación estilística que supone el cambio de capital del norte, hacia el sur. Aunque la división entre escuelas Norte y Sur en la pintura china, se debe sobre todo a la dinastía Ming, los modelos utilizados para crear esta fuerte clasificación devienen de la dinastía Song, dando pie a una teoría que afirmaba que el estilo del Norte era más académico, y el del Sur más espontáneo y libre.

En China, la postura de libertad frente al arte es sin duda abanderada por figuras individualistas de la esfera artística, y también por los monjes *chan* que pintaban. Sus obras son las expresiones más personales y cercanas a la abstracción de cuantas se produjeron en China en la antigüedad. El budismo *chan*, reconvertido en Japón en Zen (y algo más minimalista), es la chispa cuyo fulgor será visto por muchos artistas de renombre, que no quedarán impávidos ante su estela.

En el otro lado del océano, la joven Europa deparará al paisajismo una historia diferente, ralentizada, que tendrá sus primeras expresiones en simples fondos; el paisaje como motivo pictórico es reconocido hacia el siglo XVI por algunos pintores flamencos, holandeses, de la tradición del norte, entre los que hay que destacar en mayúsculas a Patinir. Nunca antes un pintor había otorgado en el panorama artístico occidental un protagonismo semejante a la naturaleza. Y además, en las obras de Patinir apreciamos una cantidad asombrosa de semejanzas con el paisajismo chino, no sólo de forma sino también de espíritu: es el paisaje del eremita, del santo que ora o que está en retiro, purificando su alma, como hicieran los ascetas taoístas. Sus inmensas masas rocosas, su marcado simbolismo, el curioso punto de vista, son algunos de los aspectos que se han ido

desgranando de la obra de Patinir, hasta comprender que es el primer artista occidental que se aproxima al sentir oriental hacia el paisaje.

A buen seguro, si Leonardo hubiera tenido otro concepto del paisaje habría extendido sus magníficas ideas paisajistas; aun cuando los panoramas de su producción se ciñen a fondos, a excepción quizá de *La Virgen de las Rocas*, y de dibujos sueltos, sus ideas acerca de la naturaleza y de la representación de ésta se enmarcan en el ambiente humanista, imbuido de neoplatonismo, sumergido en la investigación enciclopédica, y en la lucha por la equiparación de la pintura como arte liberal.

Las ambientaciones bucólicas que tendrán lugar más adelante en Europa, inculcan en el individuo la categoría del paisaje como género, si bien se trata de un estilo adaptado a los gustos de los clientes aristocráticos, y después, burgueses, asentando el género pero constriñéndolo a un mensaje estético muy limitado. Las vistas o *vedutas* italianas, son otro sistema de propaganda del paisaje, más bien urbano, y se consagra de forma definitiva la idea de que la naturaleza es mucho más hermosa y atractiva de lo que hasta entonces había supuesto para el hombre occidental. Huelga decir que son los holandeses especialmente quienes se encargan de catapultar el paisaje hacia cotas de ventas inusitadas, haciéndolo próximo a la cotidianeidad del hombre, con singular fortuna.

Todos estos antecedentes están preparando lo que la teoría de lo *pintoresco* y de lo *sublime* iban a imponer: la eclosión del paisaje romántico, que enarbola su bandera sobre los clasicismos, luchando contra las constricciones y reglas de estos movimientos. En un intento de repulsa de las posturas mencionadas, el iconoclasta romántico huye de los academicismos e instala su genio en los sedimentos más profundos de su ser: lo inconsciente, lo espontáneo, la creatividad, la imaginación al límite. La búsqueda de mundos

ideales, lejos de una realidad en exceso industrializada, les lleva a recuperar elementos del pasado cuya carga estética y simbólica casan bien con sus objetivos artísticos; así, lo gótico, lo medieval, y otros valores antiguos, son recuperados en el arte para ayudar a obtener una imagen final plena de alegorías, en la que lo espiritual acontece con mucha asiduidad.

El paisaje romántico deviene vehículo sagrado de expresión: refleja el alma del artista, que transmuta la materia aprehendida por la vista y el corazón en una impresión pictórica, su cuadro, que a la vez alberga lo inmaterial: la presencia etérea de lo divino, reflejado en cada uno de los elementos de la creación, como montañas, acantilados, colinas, y por supuesto restos lúgubres de un pasado religioso profundo. La amplitud de los escenarios encaja perfectamente con la estética de lo sublime, para producir en el espectador un efecto empático de gran eco, que asiste hasta sobrecogido al espectáculo de la naturaleza indómita.

Los escritos relativos a lo sublime y lo bello toman parte activa en la concepción y triunfo de estas teorías artísticas, y las influencias más variopintas dibujan el concepto de lo pintoresco que, lo admitimos abiertamente, sí tiene una huella de la jardinería china. Pero como se ha demostrado, no es ésta la pieza fundamental cuya sombra se proyecta sobre el paisajismo europeo. Los artistas románticos se enfrentan a algo más que a irregularidades geográficas para construir su identidad artística, tratan de ir allende una realidad que se les presenta poco atractiva, su sociedad, sus crisis de valores, su hartazgo de normas; su emotiva espiritualidad, les conduce hacia el ente primigenio que carece de mácula alguna: la naturaleza. Sólo en ella hayan el sosiego, la belleza inconmensurable, la virtud, el temor, lo sublime.

No es posible que el paisaje adquiera este altísimo nivel artístico si no se ha producido un cambio social respecto a la consideración del artista, de la pintura, y del género en sí. Por ello, se descubre que las luchas intestinas entre pintura y otras manifestaciones del arte, han sido comunes a oriente y a occidente en periodos diferentes. En Europa se tardó mucho más en salvar en escollo, pero se hace patente que existen paralelismos de gran interés en relación a la dialéctica del paso del artesano al artista. Hasta que aquél que trabaja con las manos no es desligado de la cualidad peyorativa de su labor, difícilmente se podrá instaurar la adecuada consideración de su trabajo. La repulsa hacia la labor artesanal, contará tanto en China como en Europa (con mayor fuerza en occidente) con enfrentamientos intensos, no sólo por parte de la sociedad, sino por parte de los propios artistas, en su intento de escalar posiciones: el letrado *wenren* desprecia al pintor académico y pretende dar una imagen de perfección personal y de alejamiento de las necesidades económicas, rodeándose de un aura de intelectualidad, y el artista humanista hace lo propio, comparando la pintura con la poesía, tratando de rodearse de un ambiente erudito y gentil, y convirtiéndose en un exponente del humanismo.

Lo que les queda claro a ambos lados del hemisferio, es que su trabajo no es ya una simple recreación pictórica de lo real, fruto de la habilidad técnica, sino un trabajo que requiere de la mente, de la idea, de la imaginación, que está sujeto a actividades superiores y cuyo fin es producir una obra que sea capaz de motivar al espectador en la mejor de las direcciones. Si el taoísta pretende hacer comulgar con el Tao al observador, el artista humanista recuerda a su sociedad que su capacidad de crear lo hermana con Dios, y que su trabajo es una actividad de carácter elevado. Posteriormente, los románticos intentarían conseguir mediante la pintura de paisaje unos objetivos increíblemente próximos a aquéllos del taoísta.

Pero al indagar en las biografías de estos divinizados creadores orientales, se ve que en su purga contra lo manual tuvieron que recurrir a los trucos más diversos, llegando a ocultar sus ganancias por temor a perder su conquistada posición social. En especial, la dinastía Yuan fue un momento de crisis para muchos letrados que dejaron la corte, o que perdieron su estatus, obligándoles a hallar en el arte un medio de vida digno; la captación de la burguesía como cliente, planteó tanto a muchos artistas chinos como a europeos un serio problema de conciencia, puesto que se intentaba evitar, en especial entre humanistas y artistas más o menos taoístas, que sus obras fueran adquiridas por el vulgo inculto cuyo dinero en nada remendaba su vapuleada imagen social de meros comerciantes. Los holandeses supieron ver más allá de las apariencias, o ser más prácticos, y las circunstancias de la vida obligaron en igual manera a muchos artistas de toda las épocas a aparcar sus altos ideales en favor de una subsistencia menos precaria.

Las academias orientales y occidentales fueron también un punto de partida importante para estos combativos artistas, que hallaron en el inicio de su andadura una fuente de soporte económico, y un bastión de defensa de sus derechos, sobretodo en Europa. Pero como todos los organismos relativamente oficializados, terminaron por convertirse en reductos academicistas, de los que renegaron los artistas más individualistas.

Curiosamente, entre todo este barullo de estrategias propagandísticas de los artistas, destaca el uso de que ha sido objeto la poesía en relación a la pintura. La famosa máxima *ut pictura poesis*, tiene su homólogo en la China de la antigüedad. En China, este matrimonio concertado entre ambas artes produjo los ejemplos más exquisitos de pintura, considerándose entonces que nada podía sobrepasar la calidad de una obra que englobaba pintura, caligrafía, y poesía. Las cualidades de poesía y pintura fluyeron en ambas direcciones revistiendo de elegantes epítetos a cada una.

En Europa, se empleó el parangón entre las dos artes como medio de exaltación de la pintura, en detrimento de la poesía que estaba catalogada como un arte liberal, manteniendo el plan de elevar la pintura a la misma categoría. Los avezados artistas, rebuscaron en todas las teorías posibles el fundamento de su aseveración, y la idea cuajó hasta ser refutada por Lessing en 1766. Sin embargo, no se perderían los nexos con este cambio radical, antes bien, se mantendría el influjo entre poesía y pintura en el Romanticismo, siendo fuente de inspiración interdisciplinaria. La capacidad descriptiva de ambas artes, cada cuál en su estilo, sería un medio común de alcanzar el estado de sublimación de lo natural a través de la obra de arte. Dentro de la poesía romántica, Wordsworth se presenta como el autor que guarda mayor cantidad de semejanzas no sólo poéticas sino espirituales, con los poetas chinos. Este extremo no sólo se ha contrastado en esta tesis, sino que ha sido observado por expertos en arte oriental.

Otro ejemplo de los paralelismos que nos ocupan, es sin duda el uso que se ha hecho de la simbología en el arte del paisajismo. Los símbolos, presentes en toda cultura medianamente desarrollada, campan a sus anchas en la pintura, y la occidental ha sido siempre rica en ellos, y no menos la oriental. El paisaje no se iba a privar de acudir a sus ricas connotaciones como instrumento de expresión. El fondo moralista de la mayor parte de los símbolos que se utilizaron tanto en China como en Europa, es otro paralelismo dentro del tema de investigación. Y era de esperar que fueran los propios integrantes del ecosistema, plantas, animales, y seres humanos, aquellos en quienes se depositaran contenidos metafóricos concretos, por lo que nos encontramos con muchos árboles, flores, y animales, que representan conductas y valores morales. La simbología del paisaje que es habitual en oriente, se da por el lado occidental especialmente en Patinir (sin olvidar los paisajes de Brueghel, y del Bosco), y en Friedrich.

Entre los muchos símbolos de que disponemos en un paisaje, cabría destacar que las similitudes no se ciñen a los seres vivios, el propio paisaje en integridad entendido como un microcosmos, es visto en oriente y en occidente como un símbolo por sí mismo. También se acude al paisaje como emblema del eremitismo, que es un camino de virtud, ya sea encarnado en la figura del anacoreta taoísta o del sabio letrado, ya sea en la presencia del santo anacoreta, o del desertícola occidental. Lo natural, es el marco idóneo en el que la soledad permite que los pensamientos más profundos del ser humano afloren.

Pero no sólo la montaña, el desierto, y el bosque son espacios proclives a misticismo, los elementos más etéreos de la naturaleza tales como la bruma, las nubes, y las nieblas, son profusamente recreados en las pinturas de paisaje en China, y adquieren un peso singular en los trabajos de algunos paisajistas occidentales, como Friedrich. La relación entre lo sublime y lo indefinido, la importancia de sugerir y de no mostrar en plenitud la forma de las cosas, es otro de los puntos de seria convergencia a nivel simbólico y plástico.

Y entre los temas alegóricos no podían faltar las cuatro estaciones, o los momentos del día, que indican la idea de ciclo y de movimiento presente en la naturaleza de manera perpetua. Los primeros paisajistas europeos, y Friedrich, acuden habitualmente a este tema para ejemplificar, junto a los chinos, estados emocionales a través del paisaje.

Si es necesario, la inclusión de una figura humana dentro del panorama ayuda a que el observador se integre mejor en la historia. Este recurso simbólico y estilístico es igualmente objeto de uso en oriente y en occidente, de nuevo, sobre todo, en la obra artística de Friedrich. Mas por encima de todos estos elementos, no se puede obviar que la montaña, las aguas, y las masas forestales, son los verdaderos protagonistas de la escena y

adquieren su propia dimensión alegórica, sin necesidad de añadidos. Una presencia superior, una energía por encima de todas las cosas, está presente en ellos.

Puede ser sorprendente encontrar que incluso lo patriótico tuvo cabida dentro del paisaje en China y en Europa. Los símbolos relativos a la nación o a la idiosincrasia del pueblo, en periodos de gran sufrimiento o de presión política, como el bambú en oriente, y la encina o roble en Europa, se repiten insistentemente en las pinturas de paisaje de unos y de otros. Las concomitancias de espíritu, la intención, es la misma.

Además de los símbolos, un sistema de contraste estupendo de posibles semejanzas, es la revisión de los *Seis Principios* del arte taoísta, aplicados al paisajismo de oriente y de occidente. A través de las opiniones legadas por numerosos artistas y críticos del pasado, podemos focalizar nuestra atención en enunciados y opiniones de inmensa semejanza en lo referente a la percepción de la naturaleza, lo universal, la importancia de la empatía con el espectador, etc. Al dedicarle a cada principio un estudio individualizado, se ha concluido que en efecto existen similitudes substanciales en este campo de trabajo.

La convicción de que existe algo superior (bien el *Tao*, o bien Dios) a nosotros, y que una energía vivificante está presente en la naturaleza, es común a los paisajistas románticos y a los taoístas, y es posible rastrear equivalencias sutiles en los escritos de Leonardo, el más peculiar de los artistas del Renacimiento. Más curiosa aún es la clara cercanía entre la idea oriental de fusión con el todo, y la del romántico, que hemos visto expuesta en boca de varias personalidades del periodo romántico o cercanas a éste, de gran renombre (Carus, Friedrich Karl Casimir von Creuz, Ralph Waldo Emerson, Byron, Coleridge, Friedrich, Runge, Novalis, Hölderlin, Wordsworth, Theodor Schwarz, y Kügelgen). Y no sólo se expresa en

Europa la necesidad de esta fusión beatífica con el todo, sino que se detalla cuáles son las sensaciones que acontecen durante el proceso de "desmaterialización" del yo.

Esta captación de las cosas también implica que el artista está vertiendo sobre el papel una visión personalizada de la realidad natural, y nunca una copia exacta de lo que ve. La imagen siempre pasa por el filtro interior del corazón, del alma del artista, y en ésto tampoco hay dudas de la convergencia de pareceres. Debido a su postura filosófica, el oriental concluye que lo real no es merecedor de ser reproducido al cien por cien sino su esencia, y que se debe trabajar en una visión personal de la naturaleza, concibiendo el verismo como una simple manifestación de la habilidad técnica del artesano. Esta actitud que acarreara tantas incomprensiones entre artistas orientales y occidentales por siglos, tiene relación con la idea de Friedrich de que *la imagen sólo debe insinuar; y, ante todo, excitar espiritualmente y entregar a la fantasía un espacio para su libre juego, pues el cuadro no debe pretender la representación de la naturaleza, sino sólo recordarla*. Lo evocativo es, recordamos, un puente de acción entre la obra y el espectador. En el siglo XVIII, muchos artistas europeos eran conscientes de ello, y la búsqueda de la esencia de las cosas por encima de su apariencia llegará tarde o temprano a penetrar los estratos teóricos del arte occidental. Los románticos, y especialmente Friedrich, Ruskin, y Turner, nos han dejado comentarios encaminados en esta dirección, que ayudan a apoyar este punto de análisis.

Creo que es igualmente evidente la proximidad de posturas en lo relativo a la transmisión de sentimientos mediante la obra. La transferencia del *qi*, o del *Tao*, o en general de una emoción espiritualmente superior desde la naturaleza, pasando por el artista y su obra hasta el espectador, es uno de los pilares del arte taoísta así como del romántico. Nada se obtendría de tanta teoría, de tanto esfuerzo creativo, si el cuadro queda inerme frente al eslabón final de esta cadena de encuentros. Los artistas paisajistas estudiados no

establecían un monólogo con su obra, pretendían comunicar. El observador acoge este fluir de sentimientos, y termina de elaborar un mapa emocional con sus propios medios sensitivos. Los románticos se preocuparon mucho de este extremo, puesto que al estar influidos en su mayoría por la idea de lo sublime, el cuadro debía conseguir movilizar los sentimientos del observador hacia un estadio emocional determinado, de grandeza; si no se conseguía este objetivo la obra no podía catalogarse como *sublime*, categoría superior del arte.

Lo sublime no se contenta con tocar las fibras de nuestro corazón, deja una huella perdurable en él, al igual que la experiencia taoísta del paisaje. Los paisajistas románticos, y muy especialmente Friedrich y Cole, dan sobradas muestras de haber comprendido muy bien este mensaje en la interpretación que hacen de la naturaleza en sus pinturas. Pero el enunciado teórico que no deja lugar a dudas sobre su vinculación con la empatía oriental, es la *Einfühlung*: *la* Einfühlung *consiste en transmitir al objeto de arte nuestros sentimientos, y de éste al espectador*. Friedrich y Runge fueron dos individuos plenamente convencidos de ello.

Para lograr esta empatía entre objeto – artista – obra - espectador, se utiliza, entre otros medios, la sugerencia. Artistas orientales y occidentales acuden a los atributos naturales que tienen a su alcance para lograr este efecto: brumas, vacío, nubes, espacios indistintos, límites confusos, áreas veladas. La relación entre sugerencia y resonancia en la obra de arte, y entre arte y empatía, no sólo ha sido expuesta por los chinos sino también por Cozens (que habla de *resonancias* igualmente), y por supuesto por Friedrich (entendido como *Wirkung*) y Carus (que lo define como *Stimmung*), o Schiller (que lo relaciona con la música). Y gracias a la disposición de ánimo correcta por parte del espectador, el proceso culmina con éxito.

El tercer principio a comparar, el *yin – yang*, viene a demostrar que el dualismo positivista que impregna en lo profundo a la filosofía oriental, se manifiesta en el arte a varios niveles: en lo formal (composición, claroscuro, masas y vacíos, etc.), en la relación tinta – pincel – papel, y en la monocromía. Las semejanzas más significativas en este sentido por parte del arte occidental tendrán hueco especialmente en los dibujos y en las aguadas con tinta china, o acuarela. La justificación que el oriental hace de la monocromía, guarda estrecha vinculación con la idea expuesta por Burke acerca de los colores más sublimes. Así mismo, el espacio interior de la obra ha de reflejar las incidencias de poder en la naturaleza, es decir, la proporción de formas montañosas y del resto de los elementos, en función de la importancia de cada uno. En cuestión de montañas, Friedrich realiza algunas obras similares a las chinas por el protagonismo con que dota a la montaña, y hasta Leonardo nos deja una buena muestra del escenario rocoso como lugar en el que se desarrollan historias místicas, y, como no, el excelente Patinir con su imaginativa mole descomunal de *Paisaje con San Jerónimo*. En este apartado es fácil encontrar ejemplos de obras occidentales donde la presencia montañosa tiene gran proyección.

Toda esta labor de unión con lo universal y de comprensión de sus principios básicos, puede obtenerse entre otras cosas, gracias a la convivencia previa del artista con el medio en soledad y aislamiento, que es el cuatro principio. No es éste un principio secundario del arte, sino un posicionamiento de gran valía: no se puede alcanzar el *Tao* si no se está próximo a él. En China es bastante fácil encontrar reseñas acerca de este particular, mientras que en Europa son más escasas. Sin embargo, en el Romanticismo esta actitud no es poco habitual entre los artistas de la época romántica, como es el caso de Friedrich para quien *el artista debe estudiar la naturaleza en la naturaleza, y no en los cuadros*, y de Turner. Esta actitud no sólo tiene que ver con el carácter del artista, sino con el vínculo entre ésta y

la imagen idílica del sabio, o santo, o anacoreta (tanto oriental como occidental) que se interna en la naturaleza para meditar y alcanzar un estado de gracia espiritual.

El quinto principio, el pincel, nos habla de la emoción y expresividad que están detrás de este poderoso instrumento artístico. El manejo del pincel está indisolublemente aunado a la vida espiritual del creador, y su capacidad de trabajo debe centrarse en la esencia de las cosas y no en la habilidad manual. El pincel es el medio de que se sirve el pintor para exponer su *idea* de las cosas, su alma, como lo es igualmente para los neoplatónicos del Renacimiento, o incluso para Leonardo. No menos cierto es para Friedrich quien asevera que *El artista debería pintar no sólo lo que ve ante él, sino también lo que ve dentro de él*. La imaginación es tomada por los románticos, y ya antes por Cozens, como el elemento clave de su faceta creativa; esto es algo que promulgaron los artistas *yipin* (o *yige*) en China unos siglos atrás, parapetándose en su convicción de que la libertad de expresión, la idea, era la mejor manera de obtener por medio del pincel sus fines, lejos de academicismos y de reglas, tal y como postularan los románticos en su momento. Quizá el equivalente europeo más claro de los grupos minoritarios *yipin*, sea el movimiento *Sturm und Drang* romántico.

El último principio, la tinta, se centra en el aspecto técnico (la ejercitación, el taller, los bocetos), y en la necesidad de tener un bagaje técnico a la mano para conseguir el objetivo del artista (que también era un medio de clasificación de las categorías de aristas), así como en el aspecto más formal de la obra: el formato y las distancias, o puntos de vista. Pero ni aquí se pierde de vista el sentido emotivo y espiritualizado del arte taoísta. En su contraparte europeo, los paralelismos más cercanos los encontramos en la técnica a la aguada (acuarela) y la tinta china que se empleó especialmente en dibujos y en apuntes, y que popularizara para siempre el genial Turner que, estilísticamente, se aproxima mucho a oriente en su etapa tardía.

La formación del pintor es un paso indispensable para los renacentistas, así como para muchos artistas occidentales, incluso para los taoístas que, sin querer constreñir al creador en su momento más activo, impelen a éste a comenzar su andadura bajo el aprendizaje de los métodos de trabajo. Hasta teóricos románticos expresaron en sus escritos esta faceta del arte, como Carus, y Grass. La sentencia de Friedrich *Este pintor sabe lo que hace*, opuesta a sus comentarios en contra de la academia, refleja una situación que se dio a menudo en el Romanticismo: la oscilación entre el deseo de libertad ante todos los frentes academicistas, y paralelamente, la necesidad de tener una formación que permitiera alcanzar los fines plásticos perseguidos. Los mismos chinos publicaron desde épocas pretéritas numerosos manuales de ayuda para pintar. Los tratados europeos sobre paisajismo, siglos después de los orientales, también suponían un intento no sólo de aupar aún más al género de paisaje, sino de poner al alcance del público o a los estudiantes y artistas, las nociones plásticas que lo sustentan, y sus principios técnicos generales.

Sí se aprecia una diferencia clara entre oriente y occidente en cuanto a la labor de taller, porque a los románticos se les incitó a trabajar del natural, mientras que los taoístas hacían su labor íntegra en el recogimiento del estudio, y sólo los menos practicaban alguna clase de apunte del natural, al igual que unos pocos artistas europeos trabajaban casi exclusivamente en su taller, como Friedrich. Holandeses y flamencos bien pudieron seguir la línea oriental, pero no por coincidencia de pareceres, sino por el rigor de la climatología.

En lo tocante a las técnicas, la coincidencia que más llama la atención es el sistema ideado por Cozens en base a manchas, que está conectado con aquél que describiera Leonardo, y anterior a él, Song Di. Tales manchas, tienen cierta semejanza con la técnica oriental denominada *pomo*, que trabaja con gotas o punteados de color, o de tinta negra.

Pero es probable que la similitud más fuerte se observe sobre todo en las aguadas y manejo de la técnica de la acuarela de Turner. Sin embargo, en el manejo de la línea no es sencillo encontrar similitudes entre los paisajistas de ambas culturas puesto que el óleo es un material de características muy diferentes a las de la tinta china; de no ser por los dibujos y bocetos de paisaje de algunas figuras del arte de occidente, no sería probable hallar trabajos semejante en parecer.

En los tamaños y morfologías del soporte, de nuevo es Friedrich quien puede ser comparado con los orientales en lo tocante al formato horizontal, que se va desenrollando lentamente (consiguiendo una vivencia del tiempo en la obra de arte), no porque sus cuadros tuvieran una longitud destacada, sino porque *Los cuadros de Friedrich se hicieron para ser contemplados de una manera que hemos perdido en la actualidad; es decir, continuadamente y todos juntos o en serie*. Sus obras en parejas, o en grupo, hacen que el espectador pudiera tener un sentido de la continuidad temporal diferente de sus contemporáneos, recordando un poco –aunque de manera distinta- los trabajos de Botticelli y de otras figuras de la antigüedad que secuencian la historia en varios cuadros, o diversas escenas en un mismo formato.

El Bosco tiene varios cuadros que recuerdan al formato vertical chino, y más aún los artistas románticos, que lo relacionaron con la teoría de lo sublime, buscando en los grandes panoramas este sentimiento de empatía y de emoción con el paisaje. Más difícil es encontrar ejemplos comunes en formato de hoja de álbum o circular: se ha localizado una obra de Cole en el mismo estilo que el chino, pero es desde luego el formato que menos coincide con el europeo en el campo del paisajismo. También es distinta la idea de montaje que tiene el chino y el occidental, la ausencia de marco en uno y la presencia en otro, son junto al montaje disímil aspectos menos decisivos en los *seis principios* que se están comparando.

Se hallan mayores coincidencias al ver las distancias (derivadas del desarrollo del bajorrelieve chino, y de ahí su costumbre de sobreponer planos) o los puntos de vista elegidos por el artista oriental al trabajar, con sus homólogos en occidente. De las tres distancias chinas destacan en especial dos aspectos muy concretos: el desprecio de la perspectiva geométrica en favor de una revelación espiritual del paisaje –que White viera en Giotto-, y el uso de la vista de pájaro, que es la sensación de que el observador se encuentra ubicado en un punto indeterminado, casi aéreo, muy alto, para ver la inmensidad del paisaje.

Patinir es el ejemplo más evidente de similitud con estas visiones aéreas del espacio, junto a Friedrich (sin olvidar a Leonardo, Brueghel, y a otros). El foco móvil, es decir, de la sensación de que no se fija la vista en un solo lugar sino en una multiplicidad de ellos, con varios lugares de interés, a veces por la propia dimensión del paisaje, es parte de este fenómeno de la percepción de grandes panoramas. Con todo, somos conscientes de que en general la perspectiva europea y el punto de vista chino son, casi siempre, opuestos, y por lo tanto es muy fascinante que varios de los paisajistas estudiados en occidente hayan alcanzado planteamientos plásticos semejantes a los chinos.

Así pues, culminamos esta labor de investigación aseverando la gran cantidad de paralelismos que se han encontrado entre determinados paisajistas occidentales, y la pintura -contextualizada en el taoísmo- de paisaje en China. El peso de las conclusiones a las que se ha llegado permite asegurar que no estamos frente a influencias del arte oriental en el arte occidental, sino ante una serie de coincidencias que, más allá de lo plástico y de lo formal, tienden a unificar la vivencia del artista frente al paisaje, así como sus intenciones expresivas y su deseo de transmitir al espectador una emoción de carácter espiritual más o menos catártica.

Asimismo, pensamos que Caspar David Friedrich es el paradigma del paisajista romántico, y que encarna gran parte de las virtudes y de los principios estéticos que el taoísmo preconiza, sin ser por ello en absoluto un taoísta –ni haber tenido influencia alguna del taoísmo-, sino un artista con una visión de la naturaleza y del arte muy próxima a la oriental. La apología pictórica del paisaje, rinde culto a la capacidad de trascendencia de la naturaleza. El paisaje es, el medio de comunión con el todo por encima de las fronteras.

En Madrid, a 22 de abril de 2003

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

1.BIBLIOGRAFÍA SOBRE CHINA (*ORIENTE*)

LIBROS Y ESCRITOS DE CARÁCTER GENERAL

1. AAVV, *The Chinese Mind, Essentials of the Chinese Philosophy and Culture,* Edición de Charles A. Moore, s/f. Reeditado por HungQiao Shu Dian, Taibei, Taiwan, 1972.

2. AAVV, *Three Thousand Years of Chinese Painting,* Yale University Press - Foreign Languages Press , 1ª ed., 1997, New Haven & London, Beijing.

3. ALLISON Robert E. ed., *Understanding the Chinese Mind, The Philosophical Roots,* Oxford University Press, 2ª ed. 1990, New York 1ª ed. 1989.

4. ALVAREZ José Ramón, *China caos vital. Las raíces taoístas del pueblo chino*, Universidad Fujen, Taipei y Central Book Publishing , 1ª ed. 1992, Taipei, Taiwán.

5. BINYON Laurence, *Painting in the Far East. An Introduction to the History of Pictorial Art in Asia. Especially in China and Japan*, Dover Publications, New York, 4ª ed. (1ª ed. Por Longmans, Green & Company, 1934) 1969.

6. BINYON Laurence, *The Spirit of Man in Asian Art,* Dover Publications Inc, New York 1965.

7. BOTTON BEJA Flora, *China. Su historia y cultura hasta 1800*, El Colegio de México, 1ª ed., 1984, México.

8. CAHILL James, *The Painter's Practice. How Artists lived and Worked in Traditional China,* Columbia University Press, 1ª ed., 1994, New York

9. CERVERA Isabel, *Arte y cultura en China. Conceptos, materiales y términos. De la A a la Z,* ediciones Del Serbal, 1ª ed., Barcelona 1997

10. CERVERA Isabel, *El Arte Chino*, Historia 16 (nº 23, vol. I y nº 37 vol. II) 1989 Madrid.

11. CHENG François, *Vacío y plenitud,* Siruela, Serie La Biblioteca Azul nº 3, 1ª ed. (edición original con el título de *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, en Monte Ávila ed., 1989, Caracas, Venezuela), Madrid 1993.

12. CHIANG Yee, *Chinese Calligraphy. An Introduction to Its Aesthetic and Technique,* Harvard University Press, 3ª ed. 1973 (1ª ed. 1938), Cambridge, Massachusetts.

13. CHIANG Yee, *The Chinese Eye. An Interpretation of Chinese Painting.* London, Methuen & Co Ltd, 4ª ed. 1961 (1ª ed. Noviembre 1935)

14. CLUNAS Craig, *Art in China*, Oxford History of Art, Oxford University Press, Oxford y New York 1997.

15. COHN William, *Chinese Painting,* Hacker Art Books, New York 1978,1ª ed. Londres 1948.

16. DE RIENCOURT Amaury, *The Soul of China. An interpretation of the Chinese History.* Harper Colophon Books, Harper and Row Publishers, New York 1965.

17. DU Fu, *El vuelo oblicuo de las golondrinas,* ed. De Clara Janés y Juan Ignacio Preciado Idoeta. Eds. del Oriente y del Mediterráneo, 1ª ed. 2000, Madrid.

18. EDWARDS Richard, *The World Around the Chinese Artist. Aspects of Realism in Chinese Painting*, The Distinguished Senior Faculty Lecture Series. College of Literature, Science, and the Arts. The University of Michigan, 1ª ed. 1989, Michigan.

19. *El taoísmo chino*, nº triple especial de *El paseante,* Siruela (nºs 20 - 22), 1ª ed., Madrid 1993.

20. EITEL Ernest J., *Feng-shui. La ciencia del paisaje sagrado en la antigua China,* ediciones Obelisco, 1ª ed., septiembre 1993, Barcelona.

21. FAHR-BECKER Gabriele (ed.), *Arte asiático*, Könemann, 1 ed., 2000, Barcelona.

22. FANG Thomé, *The Chinese View of Life, The Philosophy of Comprehensive Harmony.* Linking Publishing Co. Ltd., 1980, Taipei, Taiwan.

23. FENG Youlan, *Breve historia de la filosofía china*, Ediciones en lenguas extranjeras Beijing, 1ª ed. 1989, Beijing.

24. FENOLLOSA Ernest F. y POUND Ezra, *El carácter de la escritura china como medio poético*, Visor (col. Visor literario II), 1ª ed. 1977, Madrid

25. FENOLLOSA Ernest F., *Epochs of Chinese and Japanese Art. An Outline History of East Asiatic Design,* Dover publications, 1963, 2ª ed. (1ª ed. 1913), New York, tomo II.

26. FLORES Miguel Angel (selección), *Ventana al Oriente. Li Po, Tu Fu y Wang Wei,* Verdehalago et alt., 1ª ed. 1997, Méx. D.F., México.

27. FRANKE Herbert y TRAUZETTEL Rolf, *El imperio chino,* Siglo XXI, col. Historia universal nº19, Madrid nov. 1993, 6ª (1ª ed. dic. 1973).

28. GARCÍA FONT Juan, *Dioses, ideas y símbolos de la China*, ed. Fausí, 1ª ed. Barcelona 1988.

29. GERNET Jacques, *El mundo chino*, Crítica (Serie Mayor), 1ª ed., 1991 Barcelona.

30. GOEPPER Roger, *La antigua China. Historia y cultura del Imperio del Centro*, Plaza & Janés, 1988, 1ª ed., Barcelona.

31. GRANET Marcel, *El pensamiento chino*, col. La evolución de la humanidad, UEHA, México 1959.

32. GROUSSET Rene, *Chinese Art & Culture*, Wang Dun Pin editor, 1970.

33. JENYNS Soame, *A Background to Chinese Painting*, Schoken Books, New York 1966 (1ª ed. Sidgwick & Jackson, London 1935).

34. JULLIEN François, *Elogio de lo insípido,* Siruela (Serie mayor. Biblioteca de ensayo 6), 1ª ed., Madrid 1998.

35. KITAURA Yasunari, *Historia del arte de China*, Cátedra, Cuadernos de arte Cátedra nº 28, 1ª ed., Madrid 1991.

36. KWO Da-Wei, *Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting. Its History, Aesthetics, and Techniques*, Dover pub., 1ª ed. New York 1991.

37. LAGERWEY John, *Le continent des esprits. La Chine dans le mirroir du taoïsme,* La Renaissance du Livre (Voyages Intérieurs), 1ª ed., 1991, Bruxelles.

38. LAO TSE, *Tao Te Ching*, Tecnos, 1996, 1ª ed., Madrid (traducción de Iñaki Preciado Ydoeta)

39. *Lao Zi* (*El Libro del Tao*) trad., prólogo y notas de Juan Ignacio Preciado Ydoeta, ed. Bilingüe, Clásicos Alfaguara, 9ª ed. mayo 1995 (1ª ed. mayo 1978), Madrid.

40. LI BO, *Cincuenta poemas,* Hiperión (poesía Hiperión 132), 1ª ed. 1988, Madrid.

41. LIE ZI, *Lie Zi. El libro de la perfecta vacuidad*, Kairós, 2ª ed. diciembre 1994 (1ª ed. mayo 1987), Barcelona.

42. LITTLE Stephen, *Taoism and the Arts of China,* The Art Institute of Ghicago, 1ª ed., 2000, Chicago, Illinois.

43. MAILLARD Chantal, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo,* Akal-Hipecu, col. Historia del pensamiento y la cultura nº 2, Madrid 1995.

44. MERTON Thomas, *Reflexiones sobre oriente. La filosofía oriental a la luz del misticismo occidental,* Oniro (col. El viaje interior), 1ª ed., 1997 Barcelona.

45. MUNSTERBERG Hugo, *The Arts of China,* Charles E. Tuttle Company, 1989, 2ª (1ª ed. En 1972), sin lugar.

46. MURCK Alfreda, *Poetry and Painting in Song China. The Subtle Art of Dissent,* The Harvard University Asia Center, Harvard University Press, Cambridge and London 2000.

47. NICOLSON Marjorie Hope, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, W. W. Norton & Company Inc., New York, 1963 (1ª ed.; por Cornell University Press 1959.)

48. OCAMPO Estela, *El infinito en una hoja de papel,* Icaria Antrazit, 1ª ed. nov. 1989, Barcelona.

49. PISCHEL Gina, *Breve historia del arte chino*, Nueva Colección Labor nº 36, editorial Labor S.A., Barcelona 1967.

50. PISU Renata, *Tai-Shan. El monte Santo de China,* col. El Universo del Espíritu, ediciones Orbis y Montena, Madrid 1985, (versión de Javier Gómez Rea) (editado originalmente en italiano en 1982 por Mondadori-Kodansha).

51. PRIEST Alan, *Aspects of Chinese Painting,* The Macmillan Company, New York 1954.

52. ROWLEY George, *Principios de la pintura china,* Alianza Forma, Alianza ed., Madrid, 1981.

53. SAKANISHI Shio, *The Spirit of the Brush. Being the Outlook of Chinese Painters on Nature from Eastern Chin to Five Dynasties.* John Murray, London 3ª ed. Julio 1957 (1ª feb. 1939).

54. SHEN Shan-hong, *The Influence of Tao in the development of Chinese painting.* New York University, New York, 1978.

55. SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, *The Art and Architecture of China,* Penguin Books, 1ª ed. 1956, Edinburgh, Gran Bretaña.

56. SIRÉN Osvald, *Chinese Painting. Leading Masters & Principles, part I: The First Millennium, The Sung Period,* volume II, The Ronald Press Company, New York, 1956.

57. SIRÉN Osvald, *Chinese Painting. Leading Masters & Principles, part II: The Later Centuries, volume IV, The Yüan & Early Ming Masters.* The Ronald Press Company, New York, 1958.

58. SIRÉN Osvald, *The Chinese on the Art of Painting,* Schocken Books Inc., 5ª ed. 1976 (1ª ed. 1963) (edición original de Henri Vetch, Peiping 1936).

59. SOWERBY DE CARLE Arthur, *Nature in Chinese Art,* The John Day Company, 1940.

60. SU Dongpo, *Recordando el pasado en el Acantilado Rojo y otros poemas,* Hiperión (poesía Hiperión nº 203), 1ª ed. 1992.

61. SULLIVAN Michael, *Introduction à l'art chinois,* Le Livre de Poche, 1ª ed. nov. 1968 Paris.

62. SULLIVAN Michael, *Las Bellas Artes. Arte chino y japonés*, Grolier (col. Las Bellas Artes nº 9), 1969, 2ª ed. (1ª ed., 1969), Londres.

63. SULLIVAN Michael, *Symbols of eternity: The Art of Landscape Painting in China.* Standford University Press, Standford, California, 1979.

64. SULLIVAN Michael, *The Three Perfections. Chinese Painting, Poetry and Calligraphy,* George Braziller, New Yorl 1999 (1ª ed. 1974).

65. VAN BRIESSEN Fritz, *The Way of the Brush. Painting Techniques of China and Japan,* Tuttle Publishing, 1ª ed. 1998 Singapur

66. VANDIER-NICOLAS Nicole, *Le Houa-Che de Mi Fou (1051 – 1107), ou le carnet d'un connaisseur a l'époque des Song du Nord,* Bibliothèque de L'Institut des Hautes Études Chinoises, volume XVI, Presses Universitaires de France, Paris 1964.

67. VANDIER-NICOLAS Nicole, *Peinture chinoise et tradition lettrée, Expression d'une civilisation,* Office du Livre, Fribourg, 1983, Francia.

68. WALEY Arthur, *An Introduction to Chinese Painting,* AMC Press Inc 1974 (1ª ed. Charles Scribner's Sons 1923, New York).

69. WALEY Arthur, *Three Ways of Thought in Ancient China,* Standford University Press, Standford, California, 1982.

70. WALEY Arthur, *Vida y poesía de Li Po 701 - 762 D.C.,* Seix Barral (Biblioteca breve de bolsillo nº 25), 1ª ed. 1969, Barcelona.

71. WATTS Alan, *El camino del Tao,* Kairós, sep. 1991, 5ª ed. (1ª ed. noviembre 1976), Barcelona.

72. WONG Eva, *Taoísmo. Introducción a la historia, la filosofía y la práctica de una antiquísima tradición china*, Guías de sabiduría oriental Oniro, 1ª ed., 1998, Barcelona.

73. WONG Wucius, *The Tao of Chinese Landscape Painting, Principles & Methods,* Design Press, New York 1991.

74. YAP Yong y COTTERELL Arthur, *La civilización china clásica. De la prehistoria al siglo XIV*, Aymá (Etapas y cumbres de la humanidad), 1ª ed., Barcelona, noviembre 1981.

75. YU y DICKSON, *Scrolls from Ancient China*, Renaissance Publication Co. Taipei 1973.

76. ZHUANG Zi (Maestro CHUANG TSÉ), *Zhuang Zi*, Kairós, 1ª ed., junio 1996, Barcelona.

FUENTES DOCUMENTALES Y OBRAS DE CONSULTA

1. BUSH Susan, MURCK Christian, *Theories of the Arts in China,* Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1983.

2. *Grand Dictionnaire Ricci de la langue chinoise*, Institut Ricci de Paris, Institut Ricci de Taipei, Desclée de Brouwer, 2001, 7 tomos.

3. LIN Yutang, *Teoría china del arte*, Sudamericana, Buenos Aires 1968.

4. MATEOS Fernando, S.J. et alt: *Diccionario español de la lengua china, Espasa-Calpe*, 1977 Madrid, 1ª ed.

5. RACIONERO Luis, *Textos de estética taoísta*, Alianza ed. (El libro de bolsillo nº 993), 1992, 2ª ed., Madrid.

6. REYNOLDS BEAL ACKER, William, *Some T'ang and Pre-T'ang texts on Chinese Painting*, Hyperion Press, Inc., Westport, Connecticut, 2ª edición 1979. Edición original en: E. J. Brill, Leiden, 1954.

7. RIVIÈRE Jean Roger, *Arte de la China*, Summa Artis, Historia General del Arte, tomo XX, Espasa Calpe, 1989, 5ª ed. (1ª ed. 1966) Madrid.

CATÁLOGOS

1. CASADO PARAMIO José Manuel, *Catálogo I. Pinturas religiosas chinas*, Museo oriental de Valladolid, Caja de Ahorros provincial de Valladolid, 1988, 1ª ed., Valladolid.

2. FONG Wen C., et alt, *Images of the Mind. Selections from the Edward L. Elliot Family and John B. Elliot Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum,* Princeton University Press, 1984.

3. SANTOS MORO de Francisco, *Imágenes de China,* Museo Nacional de Antropología, catálogo, Madrid 1997.

4. SIERRA DE LA CALLE Blas, *Pintura China de Exportación*. Museo Oriental, Valladolid, Catálogo III, Caja España y Museo Oriental editores, Valladolid 2000.

ARTÍCULOS

1. ALTIERI Daniel, “The Painted Visions of the Red Cliffs”, en, *Oriental Art*, Autumn 1983, vol. XXIX, nº 3, Singapore.

2. BROWN Claudia, “Where Inmortals Dwell: Shared Symbolism in Painting and Scholars’ Rocks”, en, *Oriental Art,* vol. XLIV nº 1, primavera 1998, Londres y Singapur.

3. CHENG, François: “El tiempo en la pintura china”, en *El taoísmo chino*, nº triple especial de *El paseante,* Siruela (nºs 20 - 22), 1ª ed., Madrid 1993, págs. 80-85.

4. CORSI Elisabetta, “El mito del literato elegante en la cultura tardía Ming”, en: *Estudios de Asia y Africa*, nº 113, vol. XXXV, El Colegio de México, 1ª ed., septiembre – diciembre 2000, Méx. D.F.

5. DELAHAYE Hubert: « Les premières peintures de paysage en Chine: aspects religieux », en: *Publications de l'école française d'Extrême-orient*, volume CXXIX, Paris.

6. "El taoísmo chino" (edición especial), *El paseante,* Siruela (nºs 20 - 22), 1ª ed., Madrid 1993.

7. GARCÍA-ORMAECHEA QUERO, Carmen: "Pintando una poesía. Peindre un poème", en, *Doce notas preliminares*, Revista de Arte y Música, nº 10, dedicado a "Improvisación, crear en el momento. L'improvisation, créer au moment même", ed. De Gloria Collado, Madrid, diciembre 2002.

8. LACHMAN Charles (traducción e introducción), "Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown (Liu Tao-ch'un's: *Sung-ch'ao ming-hua p'ing*)", en: *Revue Internationale de Sinologie, Monographies du T'oung Pao*, volume XVI. E.J. Brill, 1989, Leiden - New York.

9. NEEDHAM, Joseph: "El sentido taoísta de la naturaleza", en *El taoísmo chino*, nº triple especial de *El paseante,* Siruela (nºs 20 - 22), 1ª ed., Madrid 1993, págs. 36-47.

10. NELSON Susan E., "Intimations of immortality in Chinese landscape painting of the fourteenth century", en, *Oriental Art,* new series, autumn 1987, vol. XXXIII nº 3, Londres.

11. RYCKMANS Pierre: "Poesía y pintura", en *El taoísmo chino*, nº triple especial de *El paseante,* Siruela (nºs 20 - 22), 1ª ed., Madrid 1993, pp. 130-143.

TESIS DOCTORALES Y TESINAS

1. BRIZENDINE Curtis Hansman, *Cloudy Mountains: Kao K'o-Kung (1248 – 1310) and the Mi Tradition,* Doctor en filosofía, Universidad de Kansas, 1980. Microfilm de University Microfilms Int., An Arbor, Michigan.

2. CAHILL James F., *Wu Chen, a Chinese Landscapist and Bamboo Painter of the Fourteenth Century,* thesis Doctor of Philosophy, University of Michigan, 1958, microfilm de University Microfilms Int., An Arbor, Michigan, USA, 1983.

3. GRAHAM Mary L., *A Study of Li T'ang's Landscape Painting as Related to Northern & Southern Styles,* Tesis doctoral, California State University, Department of Art, Long Beach, M.A., December 1983, University Microfilms International, October 1987.

4. LEE POLLOCK Nancy, *Landscape Representation in China in the Cultural Context of the Early Han Empire,* thesis department of Art History, Master of Arts, University of Oregon, september 1977.

5. LINN John William, *The Phenomenological Analysis of Sung Painting*, tesis doctoral para doctor en filosofía, Universidad de Georgia, Georgia, EEUU, 1975. microfilm de University Microfilms Int., An Arbor, Michigan, USA.

6. MAEDA Robert Junji, *Two Sung Texts on Chinese Painting, and the Landscape Styles of the 11th and 12th Centuries.* Tesis doctoral, Doctor of Philosophy (1969), Harvard University, Department of Art, Cambridge, Massachusetts, January Garland Publishing Inc., New York & London 1978.

7. MARCH Andrew Lee, *Landscape in the thought of Su Shih (1036 – 1101),* tesis doctoral para doctor en filosofía, 1964, Universidad de Washington, microfilm de University Microfilms Int., An Arbor, Michigan, USA.

8. PARIBATRA Marsi, *Bases sociales técnicas y espirituales de la pintura paisajística en China,* tesis doctoral para Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid, Madrid 1961.

9. RUIZ DE LA PUERTA Félix, *La concepción del mundo en el taoísmo*, tesis doctoral por la de Filosofía y Ciencias de la Educación, dpto, de Metafísica, Universidad Complutense de Madrid, diciembre 1984.

2.BIBLIOGRAFÍA SOBRE EUROPA (*OCCIDENTE*)

LIBROS Y ESCRITOS DE CARÁCTER GENERAL

1. ARGULLOL Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Destino (col. Destinolibro nº 346), feb. 1994, 1ª ed., Barcelona.

2. ARNALDO Javier, *Caspar David Friedrich*, Historia 16 (colección El arte y sus creadores nº 33), Madrid, s/f.

3. ARNALDO Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán,* Visor (col. La balsa de la Medusa nº 36), 1990, 1ª ed. Madrid 1990.

4. BALTRUSAITIS Jurgis, *La edad media fantástica. Antigüedad y exotismos en el arte gótico,* Ensayos de arte Cátedra, 3ª ed., 1994, Madrid.

5. BLUNT Anthony, *La teoría de las Artes en Italia (del 1450 a 1600),* Cátedra (Ensayos de arte Cátedra), 7ª ed. 1992?, Madrid.

6. BOORSTIN Daniel J., *Los Creadores,* Serie Mayor, Cátedra, Barcelona 1994.

7. BOZAL Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor (col. La balsa de la Medusa nº 3), 1987, 1ª ed., Madrid.

8. BRIGANTI Giuliano, *Fantastic and Visionary Painting,* Bloomsbury Books, Bloomsbury Collection of Modern Art, London 1989 (1ª ed. Con Mensili d'Arte, Gruppo Editoriales Fabbri, S.P.A., Milan 1970).

9. BURCKHARDT Jacob, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, ediciones Orbis S.A., Biblioteca de Historia, Barcelona, 1987, 2 vols.

10. BURKE Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia et alt. (col. de arquitectura 2, nº 19), 1985, 1ªed. Murcia.

11. BURKE Peter, *El renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza ed. (col. Alianza Forma 117), 1ª ed. Madrid 1993.

12. CARUS Carl Gustav, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Visor, col. La balsa de la Medusa nº 54, 1992, 1ª ed. Madrid.

13. CHASTEL André, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico,* Cátedra (col. Arte. Grandes temas), 1ª ed. Madrid 1991.

14. CIRLOT Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, ed. Siruela (ed. original de Luis Miracle, Barcelona 1958), Madrid 1997.

15. CLARK Kenneth, *Landscape into Art,* Pelican Books A369, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, 2ª ed. 1961 (1ª ed. Por Penguin Books en 1949, 1ª en Pelican Books en 1956).

16. CLARK Kenneth, *Leonardo da Vinci*, Alianza ed. (col. Alianza Forma nº 52), 3ª ed. 1991 (1ª ed. 1986), Madrid.

17. COLLINS Maurice, *Marco Polo*, FCE, Biblioteca Joven, México 1984, 1ª ed. En español en 1955.

18. COSGROVE Denis E., *Social formation and symbolic landscape*, Croom Helm, London, 1984.

19. COZENS Alexander, *A New Method of Landscape,* Paddington, Masterpieces of the Illustrated Book, England 1977 (la publicación original es de 1785).

20. DA VINCI Leonardo, *Tratado de pintura*, Akal (Fuentes del arte nº 1) 2ª ed. (1ª ed. En 1987) , Madrid 1993.

21. FALKENBURG Reindert L., *Joachim Patinir, Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*, Oculi Studies in the Arts of the Low Countries, vol. 2, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1988.

22. GOMBRICH Ernst H., *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento,* Alianza ed. (col. Alianza Forma nº 23), 3ª ed. 1993 (1982), Madrid.

23. GOMBRICH Ernst H., *La historia del arte,* Debate - Círculo de Lectores, 1ª ed. abril 1997, Madrid.

24. HONOUR Hugh, *El Romanticismo,* Alianza ed. (col. Alianza Forma nº 20), 5ª ed. 1994 (1ª ed. 1981), Madrid.

25. KANT Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Alianza ed. (El libro de bolsillo nº 1444), 1990, 1ª ed., Madrid.

26. KRIS Ernst y KURZ Otto, *La leyenda del artista,* Cátedra (Ensayos de arte Cátedra), 1995, 3ª ed., Madrid.

27. KRISTELLER Paul O., *El pensamiento renacentista y sus Fuentes*, Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Filosofía, 2ª edición 1993 (1ª: 1982) Madrid.

28. LÉPRONT Catherine, *Caspar David Friedrich, Des paysages les yeux fermés,* Gallimard, Collection l'art et l'écrivain, 1995, Vérone, Francia.

29. LHOTE André, *Tratado del paisaje*, editorial Poseidón, Barcelona, julio 1985, 1ª ed.

30. LOVEJOY Arthur O., *Essays in the History of Ideas*, The Johns Hopkins Press, Baltimore and London, 5ª ed. 1970 (1ª ed. 1948).

31. MARIÑO FERRO Xosé Ramón, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, ediciones Encuentro, octubre 1996, Madrid.

32. NOYES Russell, *Wordsworth and the Art of Landscape,* Indiana University Press, Bloomington, London, 1968, 1º ed., Indiana University Humanities Series nº 65.

33. PAULSON Ronald, *Literary Landscape. Turner and Constable,* Yale University Press, New Heaven and London, 1982.

34. PEVSNER Nikolaus, *Las Academias de Arte: Pasado y presente*, Cátedra, 1ª ed. 1982, Madrid.

35. PONS Maurice y BARRET d'André, *Patinir ou l'harmonie du monde*, Robert Laffont ediciones, Paris 1981.

36. ROSEN Charles y ZERNER Henri, *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX,* Hermann Blume (Serie Arte. Crítica e Historia) , 1ª ed. 1988, Madrid.

37. ROSENTHAL Michael, *British Landscape Painting,* Phaidon – Oxford, 1ª ed. 1982, Oxford.

38. RUSKIN John, *Sobre Turner*, UNAM (Col. Poemas y ensayos), 1996, 1ª ed., Méx. D.F.

39. SALA Charles, *Caspar David Friedrich et la peinture romantique,* éditions Pierre Terrail, Paris 1993.

40. SCHMIED Wieland, *Caspar David Friedrich*, Harry N. Abrams, 1995, 1ª ed. New York.

41. SHANES Eric, *Turner*, Debate y Círculo de Lectores, 1ª ed. abril 1997, Madrid.

42. SLOAN Kim, *Alexander and John Robert Cozens, The Poetry of Landscape,* Yale University Press, y The Art Gallery of Ontario, New Haven and London, 1986.

43. SPENGLER Oswald, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal,* dos tomos, Espasa-Calpe, Madrid 1983, ed. 13ª (1ª ed. en español 1923).

44. STECHOW Wolfgang, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century.* National Gallery of Art, Kress Foundation Studies in the History of European Art, Nº 1, Hacker Art Books, New York, 1980 (1ª ed. Londres 1966).

45. SUTTON Peter C., *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting, The Herbert Press,* London 1987.

46. THIÉRY Ivonne, *Le paysage flamand au XVIIe siècle*, Elsevier, Paris Bruselas 1953.

47. *Turner y Constable. Naturaleza, luz y color en el romanticismo inglés,* Art Book, Electa bolsillo, 1ª ed., Madrid 2000.

48. WESLING Donald, *Wordsworth and the adequacy of landscape*, Routledge & Kegan Paul ltd., 1ª ed. 1970, London.

49. WHITE John, *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Alianza ed. (col. Alianza Forma nº 124), 1994, 1ª ed. Madrid.

50. WITTKOWER Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa,* Cátedra (col. Arte. Grandes temas), 3ª ed., Madrid 1988.

51. WÖLFFLIN Heinrich, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Espasa Calpe (Espasa-Arte nº 1), 1985, Madrid.

52. WOLHEIM Richard, *La pintura como arte*, Visor (col. La balsa de la Medusa nº 84), 1ª ed., Madrid 1997.

53. WORRINGER W., Abs*tracción y Naturaleza*, Breviarios nº 80, Fondo de Cultura Económica, 4ª ed. 1997 (1ª ed. 1953), Madrid.

54. WORDSWORTH William, *El Preludio* (1799), Taller de traducción literaria, ediciones Canarias, edición bilingüe, octubre 1999, 1ª ed. Sta. Cruz de Tenerife.

55. WORDSWORTH William, *Prólogo a Baladas Líricas* (Preface to *Lyrical Ballads*, 1800, 1802), Dicho y hecho, ed. Bilingüe de Hiperión, Madrid 1999.

56. WORDSWORTH William y COLERIDGE Samuel Taylor, *Baladas Líricas*, edición bilingüe, Cátedra, colección Letras Universales, 3ª ed. 2001, Madrid. Textos de Santiago Corugedo, y José Luis Chamosa González.

FUENTES DOCUMENTALES Y OBRAS DE CONSULTA

1. ARNALDO Javier (antología), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos (col. Metrópolis), 2ª ed. 1994 (1ª ed. 1987), Madrid.

2. BARASCH Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza ed. (col. Alianza Forma 108), 1995, 3ª (1991) Madrid.

3. BOZAL Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas,* Visor (col. La balsa de la Medusa nº 81), tomo II, 1ª ed. 1996 Madrid.

4. HERMOSILLA Mª Ángeles et alt (editores), *Visiones del paisaje. Actas del Congreso Visiones del Paisaje, Priego de Córdoba, noviembre 1997*. Universidad de Córdoba, 1997.

5. HERNÁNDEZ-PACHECO Javier, *La conciencia romántica. Con una antología de textos*, editorial Tecnos, 1ª ed. Madrid 1995.

6. *Ilustración y Romanticismo*, ed. A cargo de Francisco Calvo Serraller et alt., Fuentes y documentos para la historia del arte, tomo VII, Gustavo Gili, Barcelona 1982.

7. PUGH Simon ed., *Reading Landscape. Country-City-Capital,* Manchester University Press, Cultural Politics Collection, Manchester and New York 1990.

8. *Summa Artis, Historia General del Arte, Pintura Británica (1500 – 1820),* a cargo de Juan J. Luna, tomo XXXIII, Espasa-Calpe, 3ª ed. Madrid 1996 (1ª ed. 1961).

9. *Summa Pictórica. La época de las revoluciones*, Historia Universal de la Pintura, vol. IX, Planeta, colección en DVD.

10. TATARKIEWICZ Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética,* Tecnos (col. Metrópolis), 6ª ed. (1ª ed. 1987), Madrid 1997.

11. *The iconography of landscape*, Cambrigde Studies in Historical Geography, ed. De Denis Cosgrove y Stephen Daniels, (AAVV), Cambridge University Press, 1989, 2ª ed. (1ª ed. 1988), Avon, Gran Bretaña.

12. VALERI Umberto (selec.), *Leonardo Da Vinci a través de sus textos*, MRA (col. Aurum), 1ª ed. Barcelona 1996.

CATÁLOGOS

1. AAVV, *Glorious Nature. British Landscape Painting 1750 – 1850,* Catálogo, Zwemmer, London 1993.

2. *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos.* Werner Hofmann director científico, AAVV, catálogo de la exposición, Museo del Prado, Madrid, 1992, Madrid.

3. HAWES Louis, *Presence of Nature. British Landscape 1780-1830*, Yale Center for British Art, New heaven, Yale University Press, 1982.

4. *Landscape Drawings of Five Centuries 1400-1900 From the Robert Lehman Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1988.

5. *Leonardo Da Vinci.* Hayward Gallery, London. 26 January to 16 April 1989, South Bank Centre, 1989, 1ª ed. London.

6. MARANI Pietro C., *Leonardo. Catálogo completo*, Akal (Cumbres del arte nº 7), 1ª ed. Madrid 1992.

7. *Turner y el mar, acuarelas de la Tate*, Catálogo de la exposición, Fundación Juan March, 20 septiembre 2002 – 10 enero 2003, Madrid.

ARTÍCULOS

1. BERMINGHAM Ann, "Reading Constable", en PUGH Simon ed., *Reading Landscape. Country-City-Capital,* Manchester University Press, Cultural Politics Collection, Manchester and New York 1990.

TESIS DOCTORALES Y TESINAS

1. SÁNCHEZ CIFUENTES María, *El paisaje. Síntesis y evolución del pensamiento humano. El concepto de Naturaleza desde la Antigüedad al Renacimiento,* tesis doctoral para Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 1997 Madrid.

3.BIBLIOGRAFÍA SOBRE RELACIONES, INFLUENCIAS, Y SEMEJANZAS ENTRE CHINA Y EUROPA (*ORIENTE* Y *OCCIDENTE*)

LIBROS Y ESCRITOS DE CARÁCTER GENERAL

2. AVILA HERNANDEZ Julieta, *El influjo de la pintura china en los enconchados de Nueva España*, Colección obra diversa, INAH, 1ª ed., 1997, México D.F.

3. DAWSON Raymond, *El camaleón chino. Análisis de los conceptos europeos de la civilización china,* Alianza editorial, El libro de bolsillo nº 271, 1ª edición, Madrid 1970.

4. DE LAS CORTES Adriano, *Viaje de la China*, ed. De Beatriz Moncó, Alianza Universidad, Alianza editorial nº 672, Ciencias sociales, Madrid 1991.

5. EDWARDES Michael, *East-West Passage. The Travel of Ideas, Arts and Inventions between Asia and the Western World,* Casell & Company LTD, London 1971.

6. HUDSON G. F., *Europe and China. A Survey of Their Relations from the Earliest Times to 1800,* Beacon Press, Boston 1961, EEUU (1ª ed.: Edward Arnold & Co., London 1931).

7. KIRCHER Atanasius, *La chine D'Athanase Kirchere De la Compagnie de Jesus, Illustrée De Plusieurs Monuments Tant Sacrés que Profanes, Et de quantité de Recherchés de la Nature & de l'Art*, Amsterdam 1670.

8. LEVY André, *Nuevas cartas edificantes y curiosas escritas desde el Extremo Occidente por ilustrados viajeros chinos durante la Bella Época*, colección Popular nº 452, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed. 1991, México D.F.

9. NORTHORP F. S. C., *The Meeting of East and West. An inquiry concerning world understanding.* Macmillan Publishing Co., Inc. New York 1974, 5º ed., 1ª: Collier Books 1966.

10. REICHWEN Adolf, *China and Europe. Intellectual and Artistic Contacts in the Eighteenth Century,* Ch'eng-Wen Publishing Company, 1967 Taiwan (1ª ed: London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., LTD, y New York: Alfred A. Knopf 1925).

11. ROWLAND Benjamin Jr., *Art in the East and West. An Introduction Through Comparisons.* Harvard University Press, Cambridge 1954 december.

12. SIERRA DE LA CALLE, Blas, *Vientos de Acapulco. Relaciones entre América y Oriente,* Museo Oriental de Valladolid, Junta de Castilla y León, y Caja España editores, Valladolid 1991.

13. SONNERAT Pierre, *Voyage aux Indes Orientales et a la Chine,* Tome Second, 1777?, sin editor.

14. SPENCE Jonathan D., *El gran continente del Kan. China bajo la mirada de occidente,* Aguilar, 1ª ed. octubre 1999, Madrid.

15. SPENCE Jonathan D., *El palacio de la memoria de Matteo Ricci. Un jesuita en la China del siglo XVI*, colección Tiempo de memoria Tusquets, Historia nº 21, Tusquets editores, 1ª ed. Junio 2002, Barcelona.

16. SULLIVAN Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art.* University of California Press, Los Angeles, California, 1989.

FUENTES DOCUMENTALES Y OBRAS DE CONSULTA

1. *The Westward Influence of the Chinese Arts. From the 14th to the 18th Century,* A Colloquy held 26 to 29 June 1972, Colloquies on Art & Archaeology in Asia Nº. 3, University of London, Percival David Foundation of Chinese Art, School of Oriental and African Studies, editado por William Watson, 2ª ed. 1976 (1ª ed. 1973).

2. *Viaje por la China imperial*, selección de Jordi Groh, ediciones Abraxas, 2000, Barcelona.

CATÁLOGOS

1. *Orient – Occident. Rencontres et influences durant cinquante siècles d'Art*, noviembre 1958 a febrero 1959, Paris, editado por Musées Nationaux).

ARTÍCULOS

2. STERLING Charles, “La Peinture de paysage en Europe et en Chine”, en el catálogo titulado *Orient – Occident. Rencontres et influences durant cinquante siècles d’Art*, noviembre 1958 a febrero 1959, Paris, editado por Musées Nationaux).

4.BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA SOBRE CHINA (ORIENTE)

3. AAVV, *Artists and Patrons: Some Social Economic Aspects of Chinese Painting,* James Cahill ed., University of Washington Press, jun 1991.

4. AYSCOUGH F., *The Connection between Chinese Calligraphy, Poetry and Painting*, London 1931.

5. BUSH Susan, *The chinese literati on painting Su Shih (1037-1101) to Tung Ch’i Ch’ang (1555-1636),* Cambridge 1971 (y en: Harvard University Press – Yenching Institute Studies XXVII, 1978, Massachusetts and London).

6. CAHILL James, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings. T’ang, Sung, and Yüan,* University of California Press, Berkeley,/Los Angeles/London 1980.

7. CAHILL James, *Confucian Elements in the Theory of Painting*, Arthur Wright ed.

8. CAHILL James, *Three alternative histories of Chinese Painting*, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988.

9. CHANG Chung-Yuan, *Creativity and Taoism, A Study of Chinese Philosophy, Art and Poetry*, New York 1970, Harper and Row (también en: Julian Press, New York 1963).

10. CHANG H. C., *Nature Poetry* (Chinese Literature 2), Columbia University Press, New York 1967.

11. CHEN Alice T., *How to Paint Landscapes in Ancient Chinese Technique*.

12. CHEN Annie, *The What and How of Chinese Painting*, 1978.

13. CHIANG Chao-shen, “Points of View in Chinese Landscape Painting”, en: *National Palace Museum Bulletin* nº 5, marzo-abril 1970.

14. CHIANG Chao-Shen, *Points of view in Chinese Landscape Painting*.

15. CONTAG Victoria, “The Unique Characteristics of Chinese Landscape Pictures”, en: *Archives of the Chinese Art Society of America*, vol. VI, 1952.

16. CONTAG Victoria, *The Unique Characteristics of Chinese Landscapes Pictures*, Archives of the Chinese Art Society of America, vol. VI (1952).

17. FRANKE Herbert ed., *Sung Biographies: Painters*, Müncher Ostasistische Studien, Weisbaden: Franz Steiner 1976.

18. GARCIA-ORMAECHEA Carmen, "La naturaleza como condicionante estético: oriente y occidente" en: Campus nº 5, Alicante 1984.

19. IKURA Okumura, "La montagne dans les peintures chinoises", en: revista Yurinasu, Tokio 1939.

20. KANAHARA, *Studies in the Theory of Painting in Ancient China*, Tokio 1924.

21. LOEWE M., (comp.) *Early Chinese Texts. A Bibliographical Guide.* The Society for the study of Early China/ The Institute for East Asian Studies, Berkeley, University of California 1993.

22. MAEDA Robert J., *Two Twelfth Century Texts on Chinese Painting*, 1970.

23. MARCH Benjamin B., "Linear perspective in Chinese paintings", en: *Eastern Art,* vol III. Filadelfia 1931.

24. MARCH Benjamin B., *Some technical terms of Chinese paintings,* Waverly Press 1935, Baltimore.

25. MARIN Juan, *China, Lao Tsé, Confucio y Buda*, B. Aires 1944, Espasa Calpe/Argentina.
26. MASPERO Henri, *El Taoísmo y las religiones chinas*, 1ª ed., Madrid 1999.

27. PETRUCCI Raphael, *Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*, 1911 Paris.

28. RIVIERE Jean, "El paisaje chino", en: Goya nº 136, Madrid 1977.

29. ROWLAND Benjamin, *The problem of Hui-Tsung*, Thames and Hudson, London 1978.

30. SHUMADA L.S., "I P'in Style of Painting", en: *Oriental Art*, Autumn 1962.

31. SIRBERGELD J., *Chinese painting style. Media, methods and principles of form,* University of Washington, Seattle 1982.

32. SOPER Alexander C., "Some Technical Terms in the Early Literature of Chinese Painting", en: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol.II, 1948.

33. SULLIVAN Michael y SOPER Alexander C., "Pictorial Art and the Attitude Toward Nature in Ancient China", en: *Art Bulletin*, XXXVI, Marzo 1954.

34. SULLIVAN Michael, *The Birth of Landscape Painting in China*, Berkeley, University of California Press, 1962.

35. URBANA-CHAMPAING, *Sacred Mountains in Chinese Art,* University of Illinois, 1990.

36. VANDIER-NICOLAS Nicole, *Esthetique et peinture de paysage en Chine (des origines à la fin des Song),* Paris 1981/2?, Parution. También en: Klincksieck, Paris 1987.

37. WATT James C.Y., *Translation of Art: Essays on Chinese Painting and Poetry*, Chinese University of Hong Kong.

38. WEIDNER Marsha Smith, *Painting and Patronage at the Mongol Court of China 1260 – 1368*, University of Caligfornia, 1982 .

39. WU Hung, *The Double Screen: medium and Representation in Chinese Painting*, 1996.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA SOBRE EUROPA (OCCIDENTE)

1. AIKEMA Bernard, *Painters of Venice: the History of the Venetian Veduta*, Amsterdam 1990.

2. ALLEN B. Sprague, *Tides in English Taste*, Cambridge, Massachusetts, 1937.

3. ANDREWS Malcom, *Landscape and western art,* Oxford University Press, 1999.

4. AÑON Carmen (direct.), *Jardines y paisajes en el arte y en la historia.*

5. APPLETON Jay, *The Symbolism of Habitat: an Interpretation of Landscape in Arts*, University of Washington Press, 1990.

6. BÉGUIN Albert, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre romanticismo alemán*, 1978.

7. BENGTSSON Aake, *Studies on the rise of realistic landscape painting in Holland 1610 –1625*, 1952.

8. COPLEY Stephen, *The politics of the picturesque,* Cambridge University Press, 1994.

9. CRANDELL Gina, *Nature pictorialized: "the view" in landscape history*, Johns Hopkins University Press, 1993.

10. GALLEGO Julián, *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, dpto. De Arte, 1976.

11. GOMBRICH, *The Renaissance Theory of Art and the Rises of Landscape*.

12. HARKONEM Helen, *Roots of the Romantic Landscape in the Renaissance. The non-classical Landscape*, 1989.

13. HASKELL Francis, *Patrones y pintores*, Cátedra, Madrid 1984.

14. HIND Lewis C., *Landscape Painting from Giotto to the Present Day*, London 1923.

15. *La Veduta veneciana y el turista ilustrado*, catálogo de la exposición, México D.F., 1994.

16. LACOU-LABARTHE Philippe, *L'absolu littéraire: Théorie de la littérature de Romantisme allemand*, 1978.

17. LEE Rensselaer W., *Ut pictura poesis*, Cátedra, ensayos de arte Cátedra, Madrid, 1982.

18. LOISEL-LEGRAND Catherine et alt, *Le paysage en Europe du Xvie au XVIIIe siècle*, Paris 1994.

19. MIRABENT F., 2¿Es el paisaje un estado del alma?", en: *Estudios Estéticos y otros ensayos filosóficos,* CSIC, Instituto Luis Vives de Filosofía, delegación de Barcelona, 1957.

20. PANOFSKY Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid 1989.

21. PANOKSKY Erwin, *El movimiento neoplatónico en Florencia y en el norte de Italia.*

22. ROSENBLUM Robert, *La pintura moderna, y la tradición del Romanticismo nórdico,* Alianza forma nº 120, Madrid.

23. TURNER Richard A., *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton University Press, 1974.

24. VALDIVIESO Enrique, *La pintura holandesa del siglo XVII,* Universidad de Valladolid, 1973, España.

25. WARREN BEACH Joseph, *The Concept of Nature in Nineteenth-century English Poetry*, Pageant, New York, 1956.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA SOBRE CHINA Y EUROPA (ORIENTE Y OCCIDENTE)

1. AAVV, *The History of cultural exchange between East and West in the 16th and 17th Centuries. The Galleon Trade and the V.O.C.,* Japón 1998.

2. ANTHONY E. W., "Early Christian Art and the Far East", en: *Mediaeval Studies in Memory of Kingsley Porter*, Harvard University Press, 1939, tomo I.

3. *Appréciation par l'Europe de la tradition chinoise à partir du XVIIe siècle*. actes du IIIe Colloque international de sinologie, Colloque International de Sinologie. 3e. 1980. Chantilly, France Paris. Edición de Les Belles Lettres, 1983.

4. AYERS, *China for the West,* 2 vol. London 1978, Sotheby Parke Bernet.

5. BERENSON B., "Sasseta, A Sienese Painter of the Franciscan Legend", en: *Burlington Magazine*, Londres, 1909.

6. BOOTHROYD Ninette y DETRIE Muriel, *Le voyage en Chine., Anthologie des voyageurs occidentaux du Moyen Age a la chute de L'Empire Chinoise,* Paris 1992.

7. *Chine et Europe. évolution et particularités des rapports est-ouest du XVIe au XXe siècle*, Colloque international de sinologie. 4th. 1983. Chantilly, France, editado por Taipei. Institut Ricci, en cooperación con the Institute for Chinese- Western Cultural History, 1991.

8. CORDIER Henri, *Histoire générale de la Chine et de ses relations avec les pays étrangers depuis les temps anciens*, dos vols., Paris 1920 (otras ediciones: 1921 a 1931).

9. CROSSMAN, C., *The China Trade: Export Paintings, Furniture, Silver and Other Objects*, Princeton 1972.

10. DE MÉLY F., De Périgueux au fleuve Jaune, Paris, 1927.

11. *East Meets West: Original Records of Traders, Travelers, Missionaries and Diplomats to 1852* (manuscritos de la British Library, microfilm).

12. FOLEY Frederic J., *China's Influence on the West*, dos vols,1933.

13. FRANKL W., China and the West, Oxford, 1967.

14. GENDRONNEAU, P., *De l'influence du bouddhisme sur la figuration des enfers médiévaux*, Nîmes, 1922.

15. GONZALEZ GALVAN Manuel, "Influencias asiáticas en el arte colonial americano", en: *La expansión hispanoamericana en Asia*, FCE, 1980.

16. HONOUR Hugh, *Chinoiserie; the Vision of Cathay*, J. Murray, London 1961.

17. HSAI Paul Fai-Sheng, *China in the movement of Orientalism in 18th century English literature*, University of Michigan USA, 1976.

18. JARRY Madeleine, *Chinoiserie: Chinese Influence on European Decorative Art 17th and 18th Centuries*, Vendore Press, New York 1981.

19. KUO Mo-jo, "Culture Chinoise et Occident", en: *Démocratie Nouvell*, nº 2, febrero 1951.

20. LACH Donald, *China in the Eyes of Europe*.

21. *L'Europe en Chine. interactions scientifiques, religieuses et culturelles aux XVIIe et XVIIIe siècles*. actes du colloque de la Fondation Hugot (14-17 octobre 1991). revus établis par Catherine Jami et Hubert Delahaye, 1993, Collège de France. Fondation

Hugot, Mémoires de l'Institut des hautes études chinoises nº 34, Paris, Collège de France, Institut des hautes études chinoises, 1993.

22. LEE Thomas H. C., (edit.), *China and Europe. Images and influences in sixteenth to eighteenth centuries*, Hong Kong 1991.

23. LO SHU Fu, *A Documentary Chronicle of sino-western Relations (1644 – 1820)* 2 vols., Tucson, Arizona, 1966.

24. MALATESTA Edward J. Y RAGUIN Yves, *Succès et échecs de la rencontre Chine et Occident du XVIe au XXe siècle.* Colloque international de sinologie. 5th. 1986. Chantilly.

25. OLSCHKI L., "Asiatic Exotism in the Italian Painting of the Early Renaissance", en: *The Art Bulletin*, XXVI, 1944.

26. PELLIOT Paul, *Les influences européennes sur l'art chinois au XVII et au XVIII siècle*, conferencia en el Museo Guimet de Paris, el 20 de febrero de 1927, Paris, impresora Nacional, 1948.

27. PINTO O., *Veneti in Oriente dal Secolo XIII al XVI en Venezia e Oriente*, 1966.

28. PINTO O., Viaggiatori Veneti in Oriente dal Secolo XIII al XVI en Venezia e Oriente, 1966.

29. PLENGE J., *Die Chinarezeption des Trescento und die Franziskaner-Mission, Forschungen und Forschritte,* 1929.

30. POCHAT G., *Der Exotismus Während des Mittelalters und der Renaissance*, Upsala, 1970.

31. POUZYNA J. V., *La Chine, l'Italie et les débuts de la Renaissance (XIIIe – XIVe siècles),* Paris 1935.

32. QUAN Mary, *Chinese influence upon eighteenth century gardening as reflected in thought and literature*, 1948.

33. RICE H. C. y TUNG Shih-Kang y MOTE F. W., *East and West: Europe's discovery of China and China's response to Europe, 1511-1839; a checklist* , Princeton University Library, 1957.

34. SOULIER G., *Les Influences orientales dans la peinture toscane*, Paris 1924.

35. STERLING Ch., "Le Paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois", en: *L'Amour de L'Art,* 1931.

36. *The Westward Influence of the Chinese Arts- papers from a colloquium-* Percival David Foundation of Chinese Art. 1972 jun. London.

37. Tokyo National Museum, *Cultural Contacts Between East & West in Antiquity and Middle Ages,* 1985.

38. VANDERSTAPPEN Harrie A. (ed.), *The T.L.Yuan Bibliography of Westerns Writings on Chinese Art and Archeology,* Mansell, 1975.

39. YULE Sir Henry, *Catay and the way thither, being a collection of medieval notices of China,* Henri Cordier ed., Londres, Hanklnyt Society, 1913-1916, 4 vols.

ADDENDA

ADDENDA

BREVE TABLA CRONOLÓGICA DE LAS DINASTÍAS CHINAS

3.000 –1.766 a.C.	Dinastía Xiá (Civillizaciones de Yangshao y Longshan)
1.766 –1.122 a.C.	Dinastía Shang
1.122 – 221 a.C.	Dinastía Zhou 771 Estados Independientes siglos. VI-V Anales de Primavera y Otoño siglo IV Reinos Combatientes
221 – 206 a.C.	Imperio Qin (Shi Huang Di)
206 a.C. – 220 c.C.	Imperio Han 206 – 25 d.C. Han del Oeste 25 –220 d-C. Han del Este
Siglos III-VI	Dieciséis Estados y Cinco Especies de Bárbaros siglo III Tres Reinos siglos IV-VI Seis Dinastías (Wei del Norte)
581 – 617	Dinastía Sui
618 – 907	Dinastía Tang
907 – 960	Cinco Dinastías
960 – 1.279	Dinastía Song 960 – 1.127 Song del Norte (y Dinastía Liao: 916 – 1119) 1.127 – 1.279 Song del Sur (y Dinastía Jin: 1115 – 1234)
1.280 – 1.368	Dinastía Yuan
1.368 – 1.644	Dinastía Ming
1.644 – 1.911	Dinastía Qing
1-1-1.912	China Republicana
1-X-1.949	China Comunista

PRINCIPALES VIAJEROS EUROPEOS EN CHINA POR ORDEN CRONOLÓGICO, DESDE LOS PRIMEROS CONTACTOS HASTA EL SIGLO XIX, Y OBRA ESCRITA DE LOS MISMOS ACERCA DE SUS EXPERIENCIAS Y OPINIONES. TEXTOS EN GENERAL SOBRE CHINA, ESCRITOS POR EUROPEOS.
(en negrita: nombres y fechas significativas)

1. **Rabbi Benjamin:** primer viajero europeo (de hecho, partió de España) conocido en China a donde llegó en **1160**, cuya experiencia está recogida en, *The Travels of Rabbi Benjamin, the Son of Jonas of Tudela, through Europe, Asia, and Africa, from Spain to China, from the year of our Lord 1160 to 1173. From the Latin versions of Benedict Arias Montanus, and Constantine l'Empereur.* También es conocido como Benjamin ben jonah, de Tudela.
2. **Giovanni dei Piano di Carpini) Carpini** (1182? – 1252) era un franciscano italiano de 63 años que fue enviado por el Papa Inocencio IV en el año **1245** junto a Benedicto el Polaco, a Karakorum (Mongolia), para hacer conversos. Partió de Lyon junto a **Esteban de Bohemia**, y tras grandes penalidades llegó a ver al Gran Khan quien le dio una carta exigiendo que el Papa se le sometiera. A su regreso dos años más tarde trajo consigo notas sobre las costumbres mongolas en su obra *Ystoria Mongalorum*, pero que apenas citaba la lejana Cathay a la que no llegó a tener acceso. Su obra adquirió bastante resonancia porque fue incluida en la enciclopedia medieval *Speculum Mundi* de Vicent de Beauvais, y fue la primera en hacer referencia a la escritura china. También se conoce como *Viaje de Giovanni del Piano di Carpini, 1245-1247.*
3. **Nicolás Ascelin**: también es enviado por el Papa Inocencio IV en **1246.**
4. **Simon de San Quintín, André de Longjumeau, Guy y Jean de Carcassone** enviados igualmente por Inocencio IV en **1247**.
5. **Wilheml von Rubruck,** nacido en Flandes, fue destinado a Mongolia junto a otros en **1253** por Luis IX (rey de Francia) y por el Papa Inocencio IV con la intención de obtener una alianza con los mongoles ante el inicio de la sexta cruzada. Llegó a Karakorum para hablar con el Gran Kan y vivió allí hasta el año siguiente (1254). Sus escritos son muy detallados y agudos y se centran básicamente en los aspectos religiosos de la corte, y también menciona de pasada Catay y la escritura china, con el título de *Viaje a las partes orientales del mundo,* o *Itinerario de Fray Guillermo de Rubruck de la orden de los frailes menores a las regiones orientales en el año de gracia MCCLIII.*
6. **Los Polo**: Niccolò, Matteo (o Maffeo) y **Marco Polo**, mercaderes venecianos que dejan su ciudad por primera vez en 1254 sin la compañía de Marco, y que regresan a China ya con el joven Polo en **1271**, dos años después del regreso de su primer viaje. Llegan a Beijing en 1275. En 1295 Marco regresa a Venecia tras casi 25 años en Asia. Según la historia, siendo prisionero de los genoveses relata su vida en el lejano oriente a **Rusticello de Pisa** en 1298, que la escribe –supuestamente- en francés (o véneto, o lombardo) con el título de *Descripción del mundo* (también conocida como *Los Viajes*, o *El libro de las maravillas*), y que nos ha llegado sólo a través de copias - unas 80 versiones manuscritas del medioevo existen en la actualidad-.
7. **Giovanni di Monte Corvino** (Juan de Montecorvino) (1247 – 1328), franciscano italiano, fue enviado por el papa Nicolás IV en 1289, y llega a China en **1291,** y a Beijing (Cambalic) en 1295 donde construye una iglesia, y sus logros lo hacen merecedor del título de arzobispo de tal ciudad en 1307 tras un largo periodo de inasistencia por parte de Roma. Fallece en Cambalic en 1328. Su correspondencia

habla básicamente de su apostolado en aquellas tierras. Al parecer su impacto entre los chinos fue bastante fuerte, no tanto por sus logros católicos sino por los personales, ya que su fama de hombre recto y fuerte lo acompañó.

8. **Ricold de Monte Croce**: en **1300** visita las ordas bárbaras, deja constancia de su visita.
9. **Odorico di Pordenone,** o **de Udine**, monje franciscano italiano (1286, otro hacia 1265– 1331) -aunque era de origen checo-, parte hacia el 1318 hacia China junto a tres misioneros más, llegando hacia el **1320** a Guangzhou, y de allí va a Beijing y reside allí durante tres años. Parece ser que este no fue su primer viaje a Asia, pero se desconocen las fechas del mismo. Vuelve a Europa (a Padua) en 1330 siendo recopilada su experiencia por **Guglielmo di Soragna**, amigo de éste, y por primera vez nos encontramos ante un relato de viajes y no del carácter religioso de su visita. Además viaja por varias de las ciudades importantes de la China de entonces, describiéndolas asombrado. Fue el primero en mencionar los pies vendados y las uñas largas, entre otras costumbres chinas, y se hicieron numerosas copias manuscritas de su relato original de 1330.
10. **Juan de Marignolli:** fue enviado por el papa Benedicto XII, partiendo de Avignon hacia China para responder personalmente a una carta enviada por un grupo de cristianos desde China en 1336, cuya presencia es incluso recogida en fuentes de la dinastía Yuan. Juan llegó a Beijing y fue recibido en audiencia el 19 de agosto de **1342**.
11. **Jorge Alvares**: fue el primer portugués que llegó a China, en **1513**. Existe una edición trilingüe (portugués, inglés, chino) acerca de sus peripecias. Recordemos que en 1510 se había descubierto una nueva ruta por mar hasta Asia.
12. **Lorenzo Corsalis** dejó un escrito sobre China en **1515**.
13. **Fernando Mendes Pinto** (1510 – 1583), es definido como aventurero y traficante. Sus actividades ilícitas le valieron a este portugués la esclavitud en varias ocasiones, entre África y Asia. En China naufragó en la costa, y de ahí fue trasladado a Beijing, estando en China desde **1537** hasta 1558. Dejó relato de sus experiencias, bastante entretenido.
14. **Galeote Pereira,** para unos soldado y comerciante, para otros contrabandista y asesino portugués, estuvo preso en China (Fukien) entre **1549** y 1552, siendo liberado en 1553. Al año siguiente escribió sus experiencias en China, comentado también las costumbres y el sistema de gobierno chino. Sus palabras fueron transcritas por los jesuitas de Goa en 1561. Hay que tener en cuenta que Macao es fundada por los portugueses en 1547.
15. **Gaspar da Cruz**, es un fraile dominico de Portugal que viaja a Cantón, China, en **1556** donde apenas pasa unos meses, y del que se publica en 1569 el *Tratado* (obra póstuma), primera publicación centrada en China en exclusiva y basado en parte en las anotaciones de Pereira. Es un libro notable por la riqueza de sus descripciones.
16. **Martín de Rada** (1533 – 1578), talentoso padre agustino español que escribe la *Relación* sobre su experiencia en Fukien en **1575** (parte de México vía Filipinas), encabezando una misión religiosa. Su obra está muy bien organizada y es muy minuciosa, pero al igual que sus antecesores los intereses bien religiosos o bien mercantiles que los motivaban dejaron de lado la cultura y el arte de la civilización china. Sin embargo, fue el primer europeo –que se sepa- interesado en la adquisición y estudio de libros chinos, estudio que sirvió más tarde a Mendoza para componer su *Historia de China*.
17. **Padre Juan González de Mendoza** publica en Roma en el año de **1585** y gracias a las dos publicaciones anteriores (de Martín de Rada y de Gaspar da Cruz) su obra *Historia de las cosas más notables, ritos et costumbres del gran Reyno de la China*

sabidas assí por los libros de los mismos chinos, como por relacion de religiosos, y otras personas que han estado en el dicho Reyno, con un Itinerario del Nuevo Mundo. (*Historia de China*) y cuya increíble popularidad la lleva a ser vertida en 30 ediciones y en diferentes idiomas europeos. (reeditado por Aguilar en Madrid 1954).

18. **Anónimo**: *Un excelente tratado del reino de la China y de su estado y gobierno: Impreso en latín en Macao, una ciudad de los Portugueses en la China, en el año del Señor de **1590**, y escrito en forma de diálogo*.
19. **Matteo Ricci** (**Li Ma-tu**) (1552 – 1610), padre italiano, llega a Beijing en **1601** (toca las costas de Macao en 1592), tras una primera intentona fallida algunos años atrás que lo dejó varado en las puertas de la ciudad por dos meses, y regresa en 1601, estableciéndose en la capital hasta su muerte en 1610. Este legendario monje, cultivado y de gran presencia, es el "culpable" de desarrollar el mutuo interés entre europeos y chinos. Su compañía (jesuítas), y él en concreto, es el primer occidental que estudia los clásicos de la literatura confuciana, conocimientos fundamentales para ser aceptado dentro de la elite letrada de la corte. Se conocían sus primeras opiniones sobre China por las cartas enviadas a sus familiares, y a su muerte dejó dos manuscritos que recogían la cultura china y su sociedad, y la vida de la misión. Su diario fue publicado por el misionero Trigault en Augsburgo en 1615: *Cristiana expeditione*, o: *Historia de la expedición cristiana al reino de la China 1582-1610* (reeditado por Desclée de Brouwer en Paris 1978).
20. **Padre Adriano de las Cortes:** este jesuita aragonés sufrió en carne propia los malos tratos propinados por los chinos a los extranjeros al naufragar en las costas de China en **1625**. Estuvo preso un año y su relato posee un tono bastante verídico, entrando en detalles acerca de su cautiverio, las costumbres y modos de vida de China, etc. Prisionero junto a otros religiosos, fue liberado en 1626 regresando a Macao y escribiendo las memorias de su experiencia con el título *Viaje a China*.
21. **F. Alvarez de Semedo**: jesuíta portugués, escribe en **1635**, *Una historia de la gran y renombrada Monarquía de la China* (*A History of the Great and Renowned Monarchy of China* edición inglesa de 1642 y 1655).
22. **Peter Mundy:** inglés que marchó en **1636** a Goa, Singapur y finalmente Macao. Dejó escrita su experiencia con objetividad y con la visión de un comerciante, en su cuaderno de apuntes.
23. **Fray Vicente Argente**: a él se debe una descripción de su viaje a China en misión pastoral, así como de la monarquía china, con mapa, etc., que fue manuscrito en **1639**.
24. **Johan (Jan) Nieuhoff** (1628 – 1672): era el intendente holandés de la embajada que representaba al Consejo de las Indias, embajada que fue enviada a China para obtener permiso para comerciar con este país. Nieuhoff dejó cuenta escrita de sus experiencias en China, desde **1655** a 1657, en su obra *Embajada de la Compañía Oriental de las Provincias Unidas al Emperador de China*, publicado en 1660 en varias lenguas, con grabados incluidos, basados directamente de la realidad.
25. **Athanasius Kircher**: (jesuíta) **1667**: aunque el autor nunca estuvo en China, publica en este año su *China Ilustrata*, con grabados que ilustran la publicación, obra de gran detalle que incluye una traducción de la estela nestoriana hallada en China y que data del año 781, en referencia a las prédicas evangélicas que hubo en China en el año 635 durante la dinastía Tang. También publicada en francés bajo el título de *La Chine D'Athanase Kirchere De la Compagnie de Jesus, Illustrée De Plusieurs Monuments Tant Sacrés que Profanes, Et de quantité de Recherchés de la Nature & de l'Art* , Amsterdam 1670.
26. **Olfert Dapper**: fue parte de la embajada holandesa destacada en China en 1667; realiza un relato de su experiencia de entonces, escrito en **1667**.

27. **Francisco Pimentel**: monje jesuita que deja a la posteridad un grupo de escritos de corte muy realista sobre su estancia en China. Escritos en **1670**.
28. **Fray Domingo Fernández de Navarrete** (1618 - 1686): publicó entre **1674** y 1677 sus particulares visiones y experiencias en China como religioso dominico en dos tomos: *Tratados*, y *Controversias*. Llegó a China vía México (Acapulco) y Manila. Fue junto con Ricci de los primeros misioneros en hablar la lengua china.
29. **Joachim von Sandrat:** publica en Ámsterdam en **1675** una historia mundial del arte en al que hace referencia al arte chino.
30. **William Dampier** (1652 – 1715): este navegante y pirata inglés escribió su experiencia en las costas de China entre **1683** y 1684.
31. **Jesuitas**: traducción de la obra de Confucio con el título de: *Confucius Sinarum Philosophus*, **1687**.
32. **Giovanni Francisco Gemelli-Careri** (1651 – 1696): este es sin duda un caso excepcional, porque este napolitano es la primera persona que se sabe que cruzó China del sur (Macao) al norte (Beijing) como simple turista; esta visita le llevó un año, de **1695** a 1696, e incluso fue recibido por el emperador Kangshi, y dejó escritas sus experiencias.
33. **Lecomte**: *Nouveaux Mémories sur la Chine*, **1696**.
34. **Gottfried Wilhelm Leibniz**: publica en **1699** su *Novissima Sinica* o *Últimas noticias de China*, centrados en temas de orden filosófico, religioso y ético. Siguió escribiendo sobre China de alguna forma hasta 1716, año de su muerte.
35. **John Bell** (1691 – 1780): médico escocés de la embajada rusa en China que publica muchos años más tarde de su estancia en China, a la que llega a **1719**, un detallado relato veraz y crítico, de la China de su momento: *A Journey from St. Petersburg to Peking, 1719 – 1722*, relato que llegó al público en 1762.
36. **Giovanni Gherardini**: artista boloñés que llegó a Beijing en **1700** junto a varios padres jesuitas, y a su regreso a Europa en 1704 escribió su *Relation du voyage fait à la Chine*, al parecer poco verosímil en su contenido.
37. **Jean Du Halde (1674 – 1743):** este erudito padre jesuita publicó en **1735** en cuatro volúmenes *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*.
38. A los **jesuitas** se debe una gran recopilación de datos de su amplia experiencia asiática en *Lettres édifiantes et curieuses écrites des Missions Etrangères* así como *Mémoires corcernant les Chinois par les missionaires de Pékin,* **siglo XVIII.**
39. **George Anson:** militar que deja constancia de sus opiniones acerca de China, la cual visitó en **1740**, en *A Voyage Around the World in the Years 1740 – 1744* (o: *Lord Anson's Voyage Round the World in the Years 1740-1744*, del cuál tenía un ejemplar en alemán Goethe) en 1748, obteniendo una gran difusión.
40. **William Chambers** (1726 – 1796): en su juventud, con tan sólo 16 años de edad, este futuro arquitecto pasó un tiempo en Cantón en **1742**, realizando gran cantidad de dibujos y de grabados sobre la vida de la ciudad en todo sentido. Pasó las imágenes a grabados, y los publicó en Londres en 1757 junto a los comentarios correspondientes. A él se debe la moda europea por las pagodas y los jardines chinos, derivada de sus explicaciones sobre estas manifestaciones artísticas de China.
41. **Pierre Sonnerat**: publica *Voyage aux Indes Orientales et a la Chine* en **1777**, con una gran cantidad de grabados de China y en especial de sus especies avícolas y botánicas, relatando en un tono de evidente superioridad europea su visión de los chinos.

42. **Lord George Macartney:** había leído mucho sobre China, viajó allí en **1793**. Su obra se tituló: *An Embassy to China, being the Journal Kept by Lord Macartney During his Embassy to the Emperor Ch'ien – lung, 1793 – 1974.*
43. **John Barrow:** secretario de Macartney, dejó comentarios muy explícitos sobre la pintura china en su obra *Travels in China.*
44. **George-Leonard Stauton** (1731 – 1801): también formó parte de la embajada de lord Macartney como segundo en importancia. Era doctor; le sirvió de mucho contar con la presencia de su hijo porque éste aprendió el chino y actuó de intérprete durante su estancia. Dejó un relato de su estancia.
45. **Heinrich Julius Klaproth:** (1783-1835) orientalista alemán que realizó expediciones a Asia en **1805** y **1807**. Nos dejó un *Atlas histórico de China* (*Historischer Atlas von China, in ein und zwanzig Karten*) e interesantes escritos acerca de las lenguas chinas y tártaras, entre otros.

Muchos otros autores entre los siglos XVII y XVIII dejaron constancia de sus opiniones e ideas buenas y malas acerca de China dentro de obras dedicadas a otros temas, o relatos breves, o novelas, en las que se inserta algún fragmento, personaje, alusión o situación ambientada en China, como es el caso de **Francis Godwin** dentro de *El hombre en la luna* (1628), **Milton** en *El paraíso perdido*, **Daniel Defoe** en *El consolidador* o *El mundo en la luna* (1705) y en *Robinson Crusoe* (2ª parte, 1719), **Montesquieu** en *El espíritu de las leyes* (1748) y en gran *Geographica*, **Voltaire** en *Orphelin de la Chine* (1755) y en *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* (*Historia de las costumbres y el espíritu de las naciones,* escrita en 1740, publicada en 1756), **Oliver Goldsmith** en *Citizen of the World* (1760) y en *Cartas chinas* (1762, en 2 vols.), **Carlo Gozzi** en *Turandot, princesa de China* (1760), **Horace Walpole** en *A su amigo Lien Chi en Pekín* (1757) y *Mi Li, un cuento de hadas chino* (1785), **Johann Gottfried von Herder** en *Esbozo de una filosofía de la historia del hombre* (1784), **George Henry Mason** en *The Costume of China* (ilustrada, 1804), **William Alexander** en "The Costume of China" que fue dibujante de la embajada de Lord Macartney en China en 1793 (ilustrada, 1805), **Jane Austen** en *Mansfield Park* (1814).

FECHAS CRONOLÓGICAS DE ARTISTAS, CRÍTICOS, Y PERSONAJES NOMBRADOS EN LA TESIS, ORIENTALES Y OCCIDENTALES, POR ORDEN ALFABÉTICO

Addison, Joseph (1672 - 1719)
Alberli, J. L. (1723-1786)
Alberti (Leon Battista 1404 – 1472)
Altdorfer (1480 – 1538)
Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C.)
Beaumont, Sir George (1753 – 1827)
Bocaccio (1313 – 1375)
Brill Paul (o Paulus Bril, 1554 -1626)
Brueghel Pieter el Viejo (c. 1525 – 1569)
Burke Edmund (1730-1797)
Cao Zhibai (1272-1355)
Castiglione Baltasar (Baldassare 1478 – 1529)
Castiglione Giuseppe di (1668 – 1766)
Chambers, Sir William (1726 – 1796)
Chen Ruyan (c. 1331 – 1371)
Cleve, Joos van (también llamado Joos van der Beke, c.1480 –1540)
Cole, Thomas (1801- 1848)
Coleridge, Samuel Taylor (1772 – 1834)
Coninxloo, Gillis van (1544 – 1607)
Constable, John (1776 – 1837)
Cósimo (Cosme Tura 1430 - 1495) el Viejo
Cozens Alexander (c. 1700 – 1786)
Cozens John Robert (1752-1797)
Cuyp, Aelbert (Aelbert Jacobszoon Cuyp, o Cuijp 1620 - 1691)
Dante, Alighieri (1265 – 1321)
David Gérard (c. 1460 – 1523)
Dong Qichang (1555 – 1636).
Dryden, John (1631 – 1700)
Durero (Albrecht Durer 1471 – 1528)
Eckermann, Johann Peter (1792 – 1854)
El Bosco (Hyeronimus Bosch) (c. 1450 – 1516)
Eneas Silvio (1405 – 1464)
Fan Kuan (c.960-1030)
Fang Congyi (c. 1301-tras 1380)
Ficino Marsilio (1433 – 1499)
Friedrich, Caspar David (1774 – 1840)
Friedrich, Caspar David (1774 – 1840)
Gérard David (c. 1460 – 1523)
Ghiberti (Lorenzo 1378 – 1455)
Gilpin William (1724 - 1804)
Girtin, Thomas (1775 – 1802)
Goethe, Johann Wolfgang von (1749 – 1832)
Goyen, Jan van (llamado Jan Josephszoon van Goyen, o Goijen, 1596 - 1656)
Goyer, Salomón de (c.1600 - 1670)
Gu Kaizhi (344 – 405)

Guo Ruoxu (activo 1070 – 1080)
Guo Xi (c. 1020-1090)
Hegel (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)
Hobbema, Meindert (Meyndert Lubbertszoon, 1638 - 1709)
Höderlin (Friedrich Johann Christian 1770 – 1843),
Hoffmann E. T. A. (1776 – 1822)
Huang Gongwuang (1269-1354)
Hubert, Robert (1733 – 1808)
Huineng (638 – 713)
Huizong (1082 – 1135, gobierna en 1101-1126)
Jing Hao (c. 870-c.925, otra versión: c. 855-915)
Juran (activo hacia 960-985)
Kant, Immanuel (1724 – 1804)
Keuninck, Christian de (Kerstiaen, hacia 1560 - 1632/33)
Klengel, Johann Christian (1751-1824)
Koninck, Philips (o Conningh, 1619 - 1688)
Leonardo (Da Vinci 1452-1519)
Lessing, Gotthold Ephraim (1729 –1781)
Li Bo (Li Bai) (701 – 762)
Li Cheng (919-967)
Li Gongnian (finales XI – principios XII)
Li Tang (c.1050 - c.1130)
Liang Kai (siglo XIII, activo sobre 1200)
Lorenzo el Magnífico (Lorenzo de Medici 1449 – 1492)
Lorrain, Claude (Claude Gellée, llamado Le Lorrain, o el Lorenés c.1602-1682)
Lu Hong (activo a principios del siglo VIII)
Ma Lin (activo entre el inicio y la mitad del siglo XIII)
Ma Yuan (c.1190 - c.1225)
Massys, Quentin (o Metsys, 1465/66 - 1530),
Mechau, Jacob Wilhelm (1745-1808)
Mi Fu (Mi Fei 1051 – 1107)
Mi Yuren (1075-1151)
Momper, Josse II de (1564 – 1635)
Mu Qi (1210-1275)
Neer, Aert van der (o Aernout, o Aart, 1603/04 - 1677)
Ni zan (1301-1374)
Orley, Bernaert van (c.1488 – 1541)
Patinir, Joachim (o también llamado Patinier: 1475 a 1485 –1524)
Petrarca (1304 – 1374)
Pico della Mirandola (Giovanni 1463 – 1494)
Piranesi, Giovanni Battista (Giambattista 1720 – 1778)
Polo Marco (1254 – 1324)
Poussin, Nicolás (1594 – 1665)
Qian Long (1736 – 1795)
Qian Xuan (c. 1235 – c. 1301)
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn (1606 - 1669)
Ricci Mateo (llamado en chino Li Matu: 1552 – 1610)
Richard Walter (1716 – 1785)
Rosa, Salvator (1615 – 1673)
Ruskin John (1819 – 1900),
Ruysdael, Jacob van (Jacob Isaakszoon van Ruisdael, 1628/29 - 1682)

Savery, Roelandt (1576 – 1639)
Schelling (Friedrich Wilhelm Joseph von, 1775 – 1854)
Schleiermacher (Friedrich Ernst Daniel 1768 - 1834)
Seghers, Hércules (también llamado Hercules Pieterszoon Seghers, o Seegers, o Zegers, c. 1590 - 1638)
Shelley Mary (1797 – 1851)
Singg, Adrian (1734-1816)
Su Dongpo (Su Shi, 1036 – 1101)
Turner, Joseph Mallord William (1775 – 1851)
Vasari, Giorgio (1511 - 1574)
Velde, Adriaen van de (1636 -1672)
Virgilio (70 a. C. – 19 a. C.)
Wang Meng (c. 1309-1385)
Wang Mo (hacia 805)
Wang Wei (Mo Jie 699-759)
Watteau, Jean Antonine (1684 -1721)
Wen Tong (Yu Ke 1019 – 1079)
Wille, J. G. (1715-1808)
Wolf, Caspar (1735-1783)
Wordsworth William (1770 – 1850).
Wu Yuanzhi (dinastía Song y Yuan)
Wu Zhen (1280-1354)
Xia Gui (c.1180 - 1244)
Xie He (activo en dinastía Qi del sur: 479 - 502)
Xu Daoning (hacia 970-1052):
Zhang Yenyuan (847 d.C.)
Zhao Mengfu (1254-1322)
Zheng Qian (muerto en 764)
Zhenzong (reina en 997 – 1022)
Zhu he (1126-1278)
Zong Bing (374-443)
Zou YiGui (1686-1772)

ALGUNOS ARTISTAS CHINOS RECONOCIDOS COMO INFLUIDOS O COMO EXPONENTES DEL TAOÍSMO, Y/O DEL BUDISMO *CHAN* :

A causa de la enorme cantidad de artistas chinos que hubo en la antigüedad, y la innegable influencia del taoísmo y del budismo *chan* en China, es difícil seleccionar nombres que hayan sido considerados completamente como figuras del arte taoísta o budista *chan*. Por mencionar unos pocos y de la manera más breve posible, en base a los comentarios de expertos en arte chino, aquí están :Cao Zhibai (1272-1355). Fang Congyi (c. 1301-tras 1380): clérigo taoísta, que fue sacerdote del *Palacio de la Alta Pureza* (*Shangqing Gong*) en la llamada Montaña del Dragón y del Tigre (*Longhu shan*), donde estaba establecida la sede principal de la *Unidad Ortodoxa* (*Zhengyi*) taoísta. Se trata de uno de los pocos autores que vivió en estricto retiro, razón por la cual se ganó la admiración de mucha gente, y además tenía fama de ser muy religioso y cultivado. Como los artistas taoístas, acudía al pincel tan sólo cuando sentía el arrebato de la inspiración. Fan kuan (c.960-1030): era taoísta y vivió retirado en las montañas de Luoyang y Bianliang; se vestía a la manera antigua y tenía fama de ser una persona muy generosa de maneras toscas. Guo Xi (c. 1020-1090): al parecer desde muy joven se centró en el estudio del taoísmo, que refleja en sus obras, y de hecho siempre mantuvo amistad con monjes taoístas y budistas. Huang Gongwang (1269-1354): muy influido por sus amistades con religiosos y filósofos, Huang Gongwuang destacó en seguida como niño prodigio; sus primeros trabajos lo implicaron en la carrera civil, aunque problemas posteriores relacionados con sus labores reorientaron su vida hacia la adivinación y la doctrina Taoísta, de la que fue maestro. Hasta tal punto llegó su dedicación que se retiró al área del lago Oeste en Hangzhou, donde enseñaba filosofía. Sus últimos años los pasó retirado en las montañas de Fuchun (oeste de Hangzhou), produciendo obra pictórica por tres años, y donde llevó a cabo su obra maestra (*Morando en las montañas de Fuchun*). Es uno de los casos más claros de artista taoísta (además de practicar la adivinación, en la que

destacaba, y el *fengshui*,) puesto que formó parte de una orden taoísta de gran relevancia conocida como *Quanzhen* o *Verdad Total*, en la línea del *taoísmo de alquimia interior.* Jing Hao: (c. 870-c.925, otra versión: c. 855-915) vivió una parte de su vida retirado de los problemas mundanos en la montaña Sheng zheng (en Tai Hang) donde produjo parte de su obra pictórica, en soledad, pues al parecer también era una persona harto tímida y prefería la compañía de la naturaleza a la gente común. Juran era monje budista y vivió retirado en un monasterio de Kaifeng desde 975 tras la caída de la capital del norte. Li Bo (Li Bai) (701 – 762): su afición al taoísmo vino de la mano de varias amistades con taoístas, cuyas creencias refleja en buen medida en su producción poética; formó parte de "los ocho inmortales del vino". Liang Kai (siglo XIII, activo sobre 1200): fue monje *chan* en Hangzhou, manifestándose este tipo de budismo en sus obras con gran fuerza. Li Longmian: el taoísmo y el budismo hicieron de este ermitaño un buen exponente del artista taoísta. Lu Hong (activo a principios del siglo VIII): fue un ermitaño taoísta. Mu Qi (1210-1275): fue monje *chan* y artista muy destacado, está considerado como uno de los mejores exponentes de la pintura en tinta china de los Song; solía firmar sus obras como *Shuseng*, que significa "Monje de Shu". Ni zan (1301-1374): sus temáticas taoístas devienen de su relación con la secta taoísta religiosa de la *Unidad Ortodoxa* (*Zhengyi*), de la que era devota su familia. El artista se vio desde su niñez rodeado de personas cercanas al taoísmo, como su hermanastro, y mantuvo amistad con taoístas desde joven. Su dongpo (1036 – 1101): fue desde temprana edad influenciado por el budismo en un periodo en el que el budismo *chan*, el taoísmo y el confucianismo; no podemos olvidar que asistió a una escuela cuyo maestro era taoísta, en Meishan. Wang Meng (c. 1309-1385): se relacionó mucho con maestros *chan*, a los que citó en pinturas y poemas, y se pueden rastrear citas y alusiones a elementos taoístas o relativos a la inmortalidad en sus escritos. Wang Wei (Mo jie) (699-759): Wang Wei estuvo fuertemente influenciado por el budismo *chan*, del que era adepto reconocido. Tuvo prolongados periodos de retiro, y le atraería mucho el taoísmo. Wu Zhen (1280-1354): se le

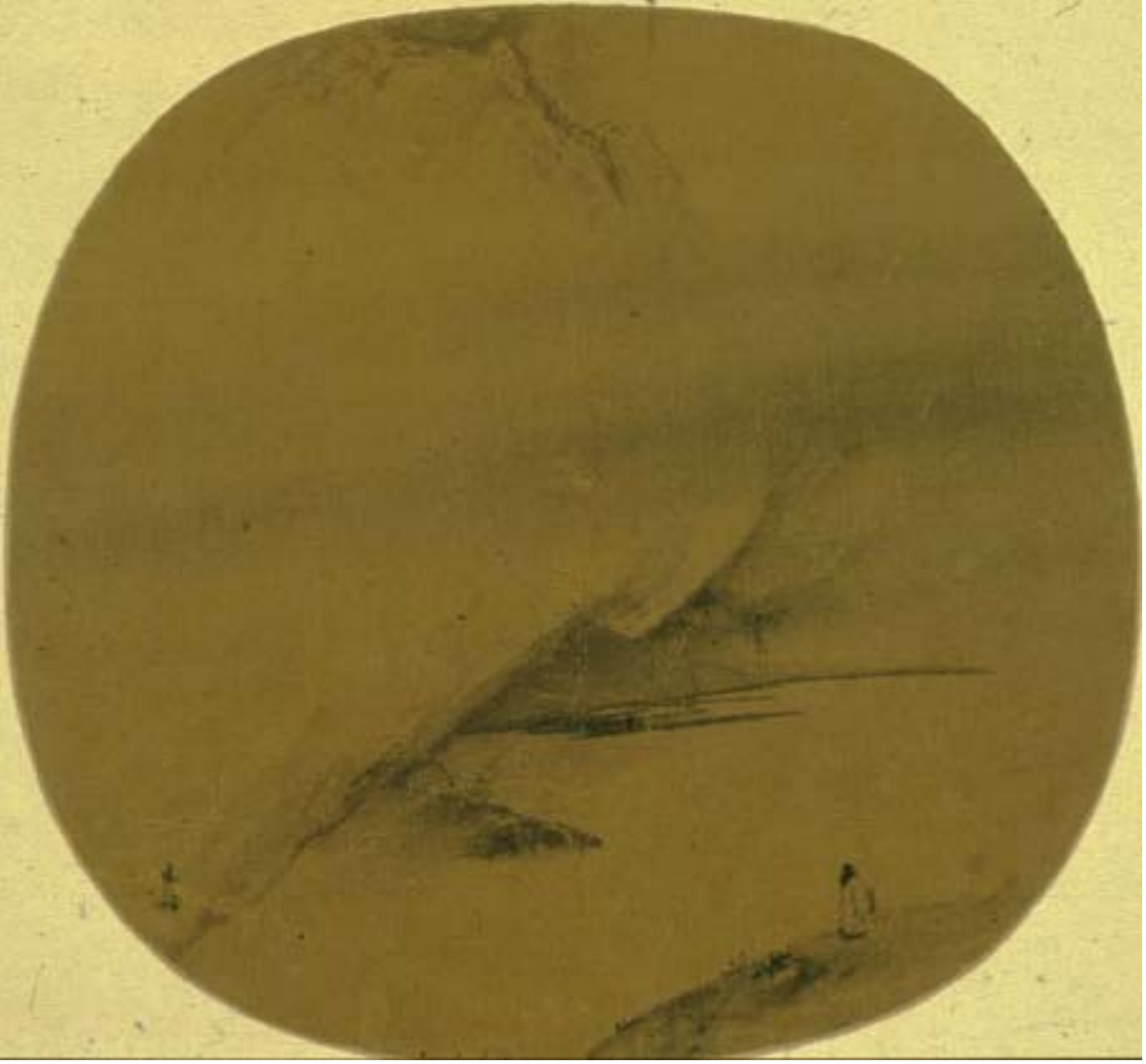
tiene por un verdadero ermitaño; tenía fama de pintar sin fines de lucro, como corresponde al auténtico taoísta. Su sobrenombre era “el taoísta de la flor de melocotón”. Xia Gui (c.1180-1244): el empleo del vacío en sus composiciones refleja fuertemente la impronta del budismo *chan*; recordemos que al final de su vida se retiró a un monasterio *chan*. Zhao Mengfu (1254-1322): durante su vida guardó gran amistad con monjes de la secta budista *Chan*.





























































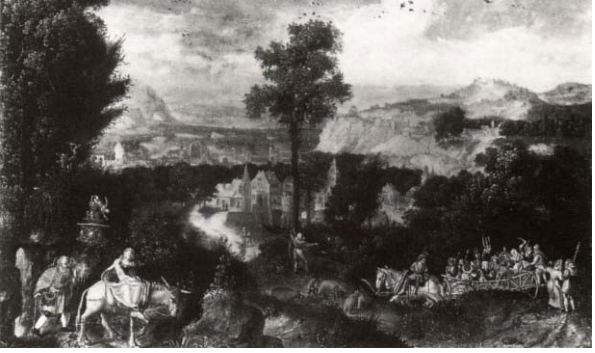




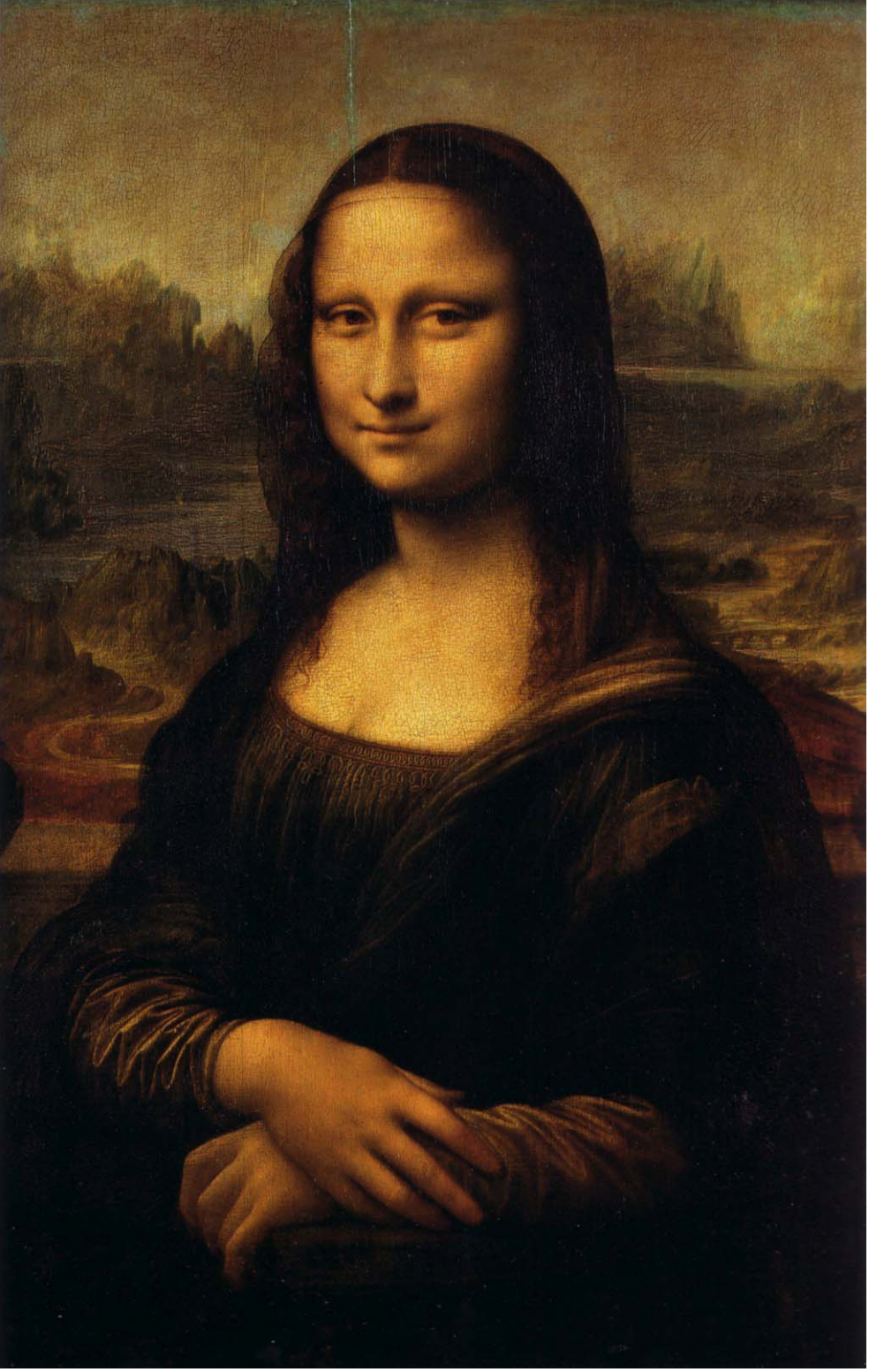


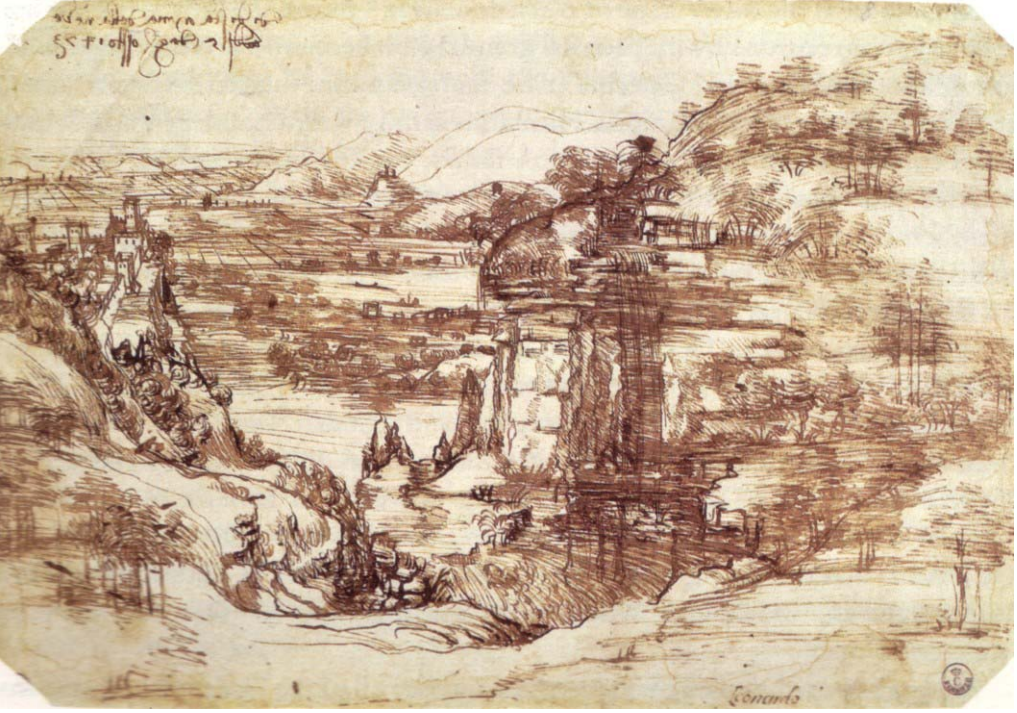


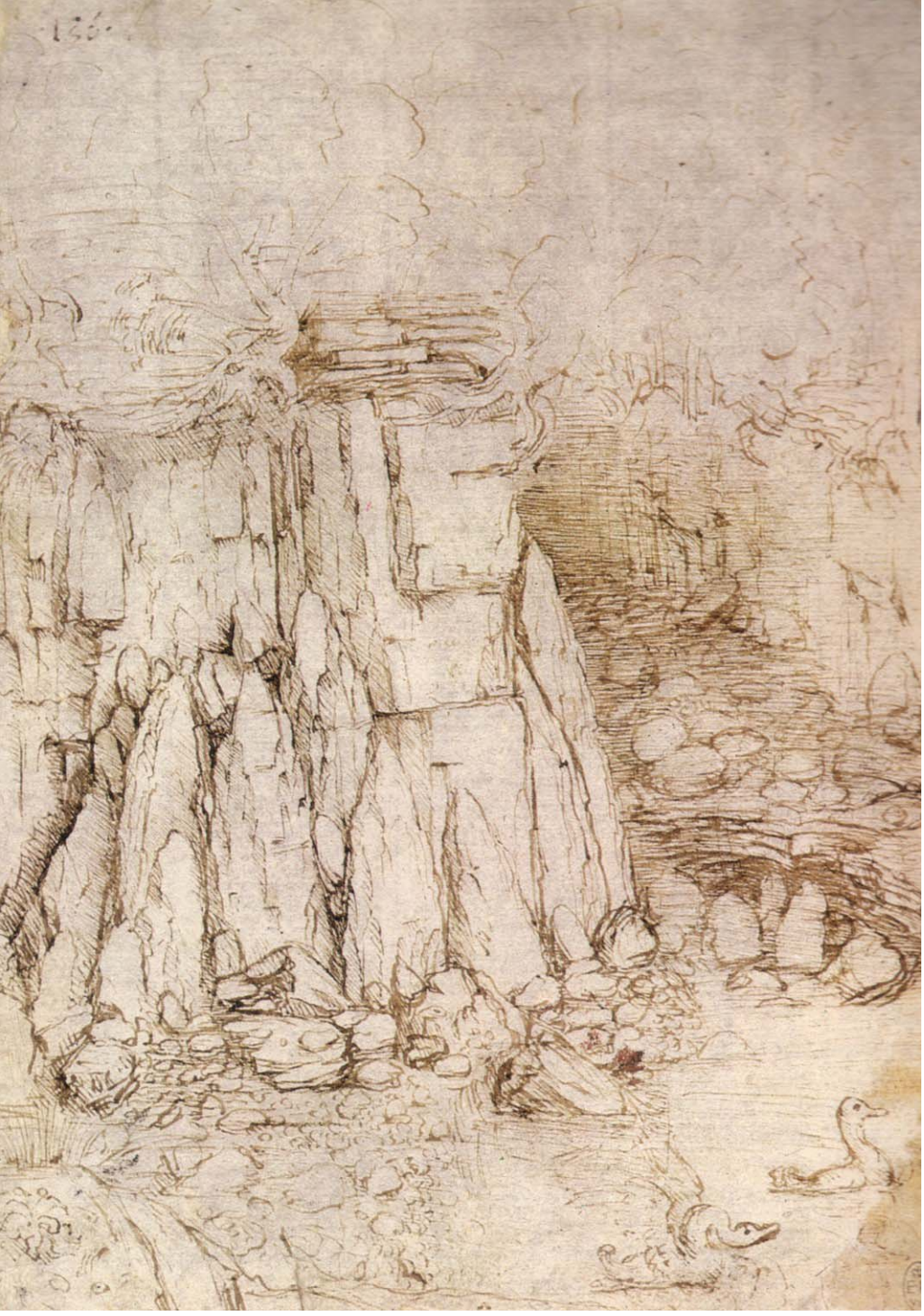


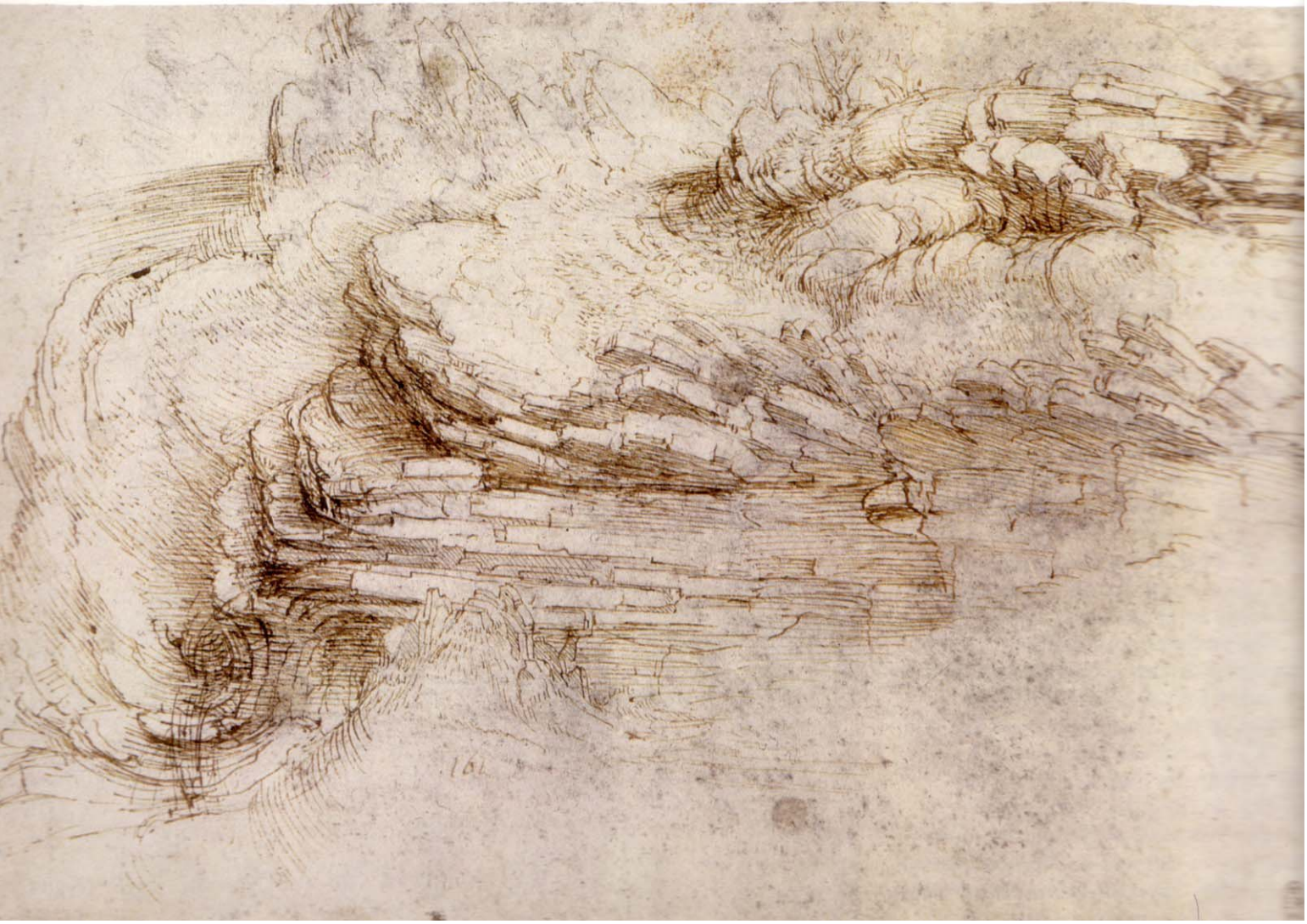









































































產于荊蠻寄于雲林青白其眼金玉其音十日畫水五日石
而安排滴露三步回頭五步坐而消磨寸陰背漆園野馬之
塵埃向姑射神人之冰雪執玉弗揮于以觀其盛潔詳雅盥
手不帨曷足論其盛潔意匠摩詰神交海岳達生傲睨玩世
諧謔人將比之愛佩紫羅囊之謝玄吾獨以為超出金馬門



www.mfa.org

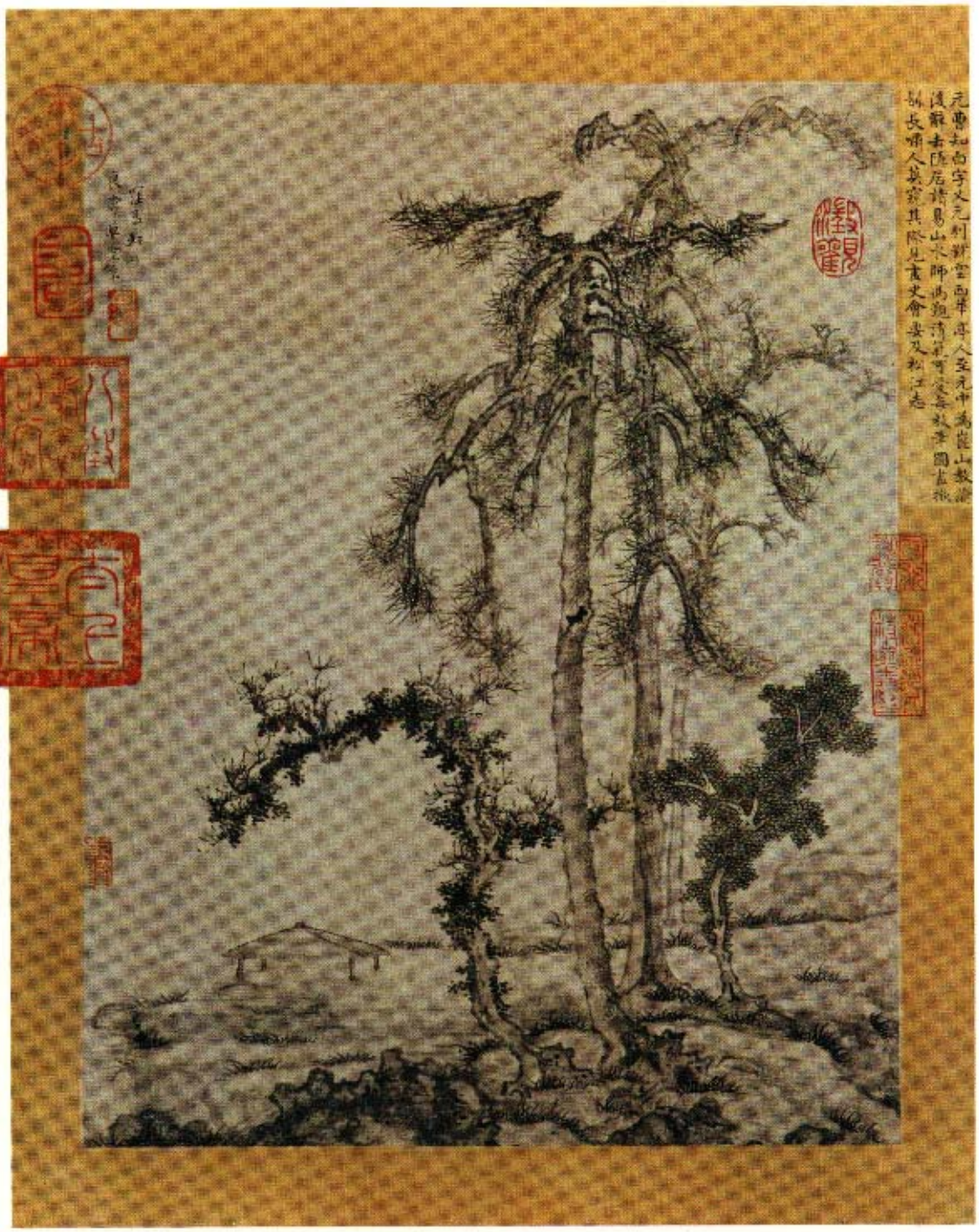


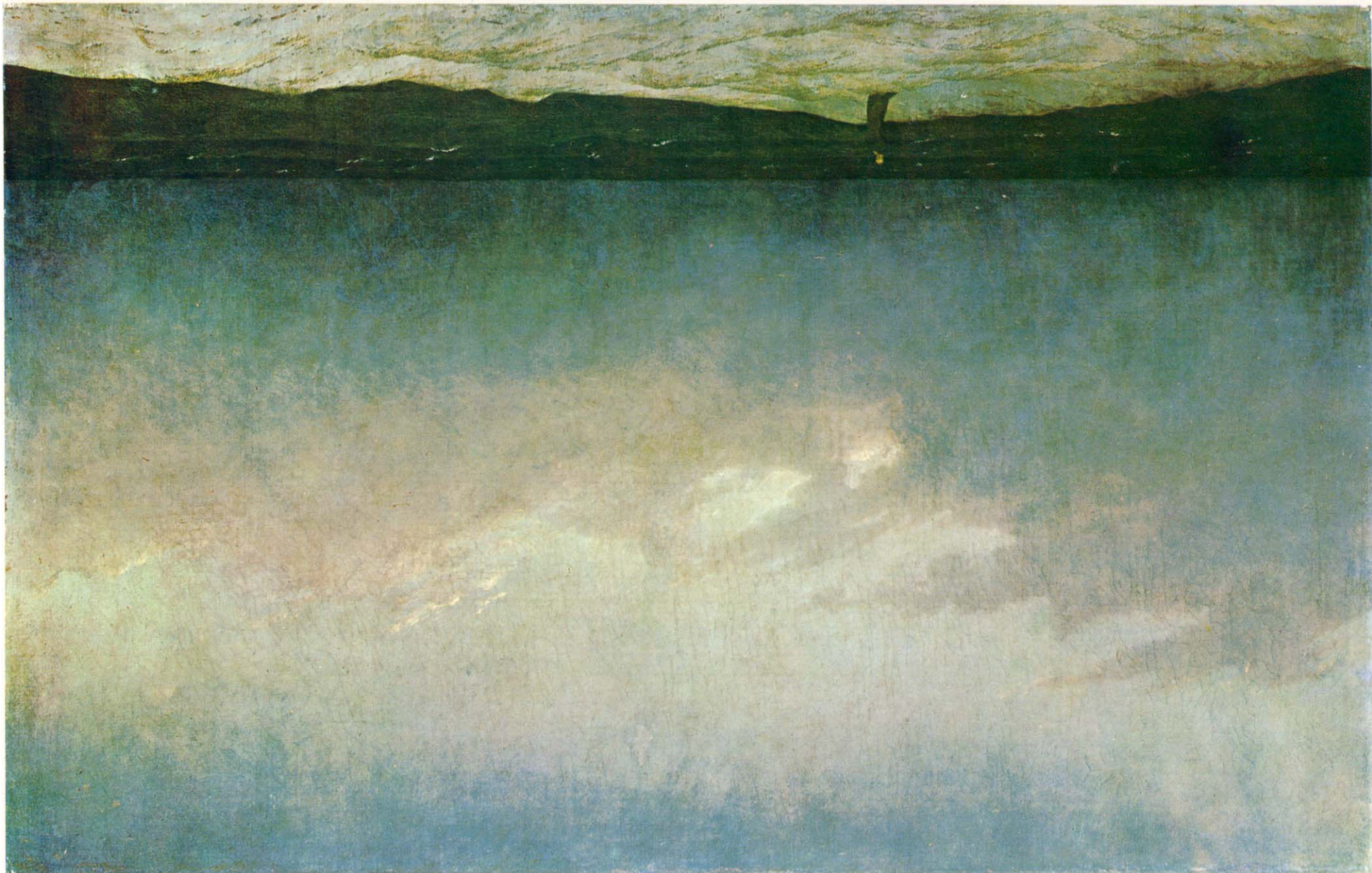












青松到樹姿淒雪耶

屈鹽種〻出枝葉十年

連上松端秋花起絳烟

旖旎雲錦殷不善不

自立舒光射丸〻相見

吐子效鶴疑縮頸還

青松本無華安得保

歲寒〻

龜鶴年壽齋羽介所

記珠種〻是靈物相得

忘形軀鶴有沖霄心龜

厭曳尾居以竹兩附口相

將上雲衢報汝慎勿語

一語墮泥塗

吳江垂虹亭作

斷雲一片洞庭帆玉破鱸

魚霜金破柑好作新詩繼桑

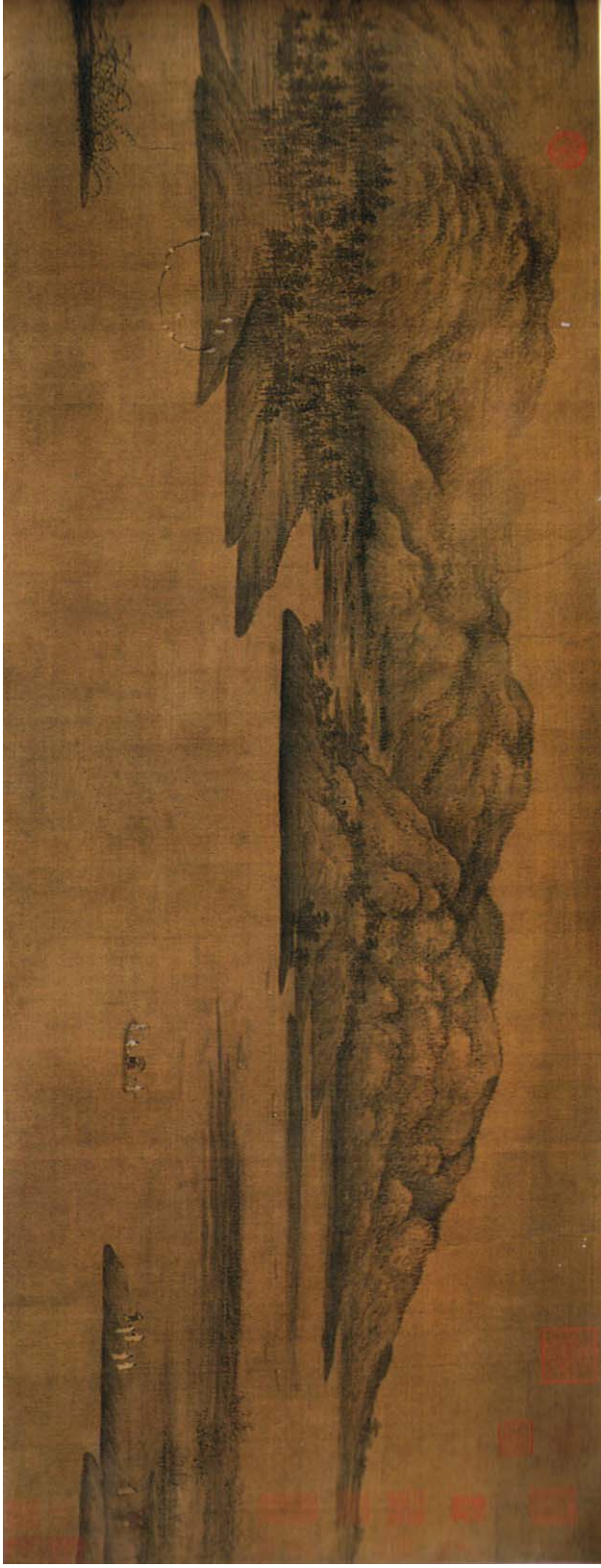
苧垂虹秋色滿東南

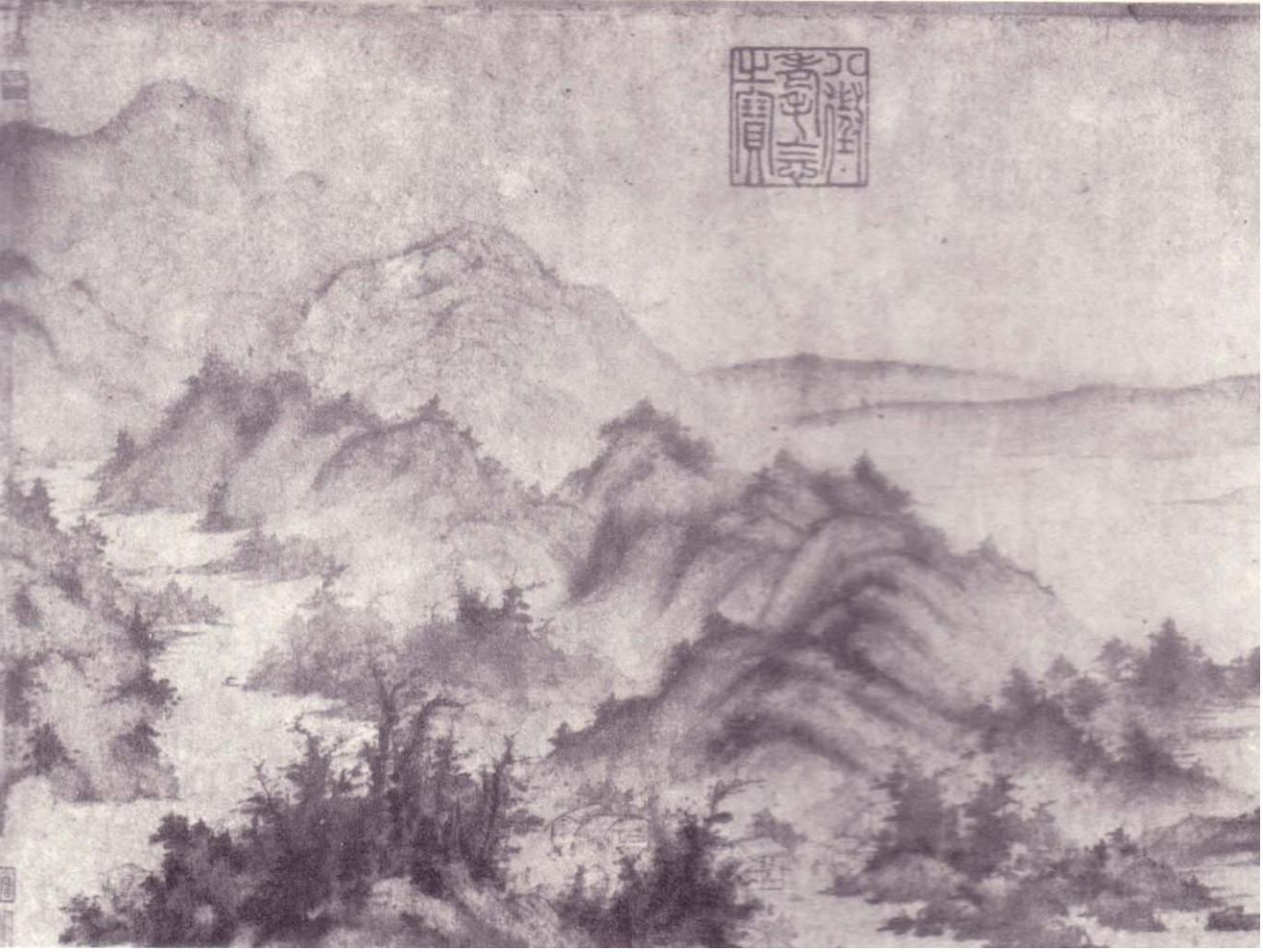



復遊於赤壁之下江流有声斷岸
千尺山高月小水落石出曽日月
之幾何而江山不可復識矣





















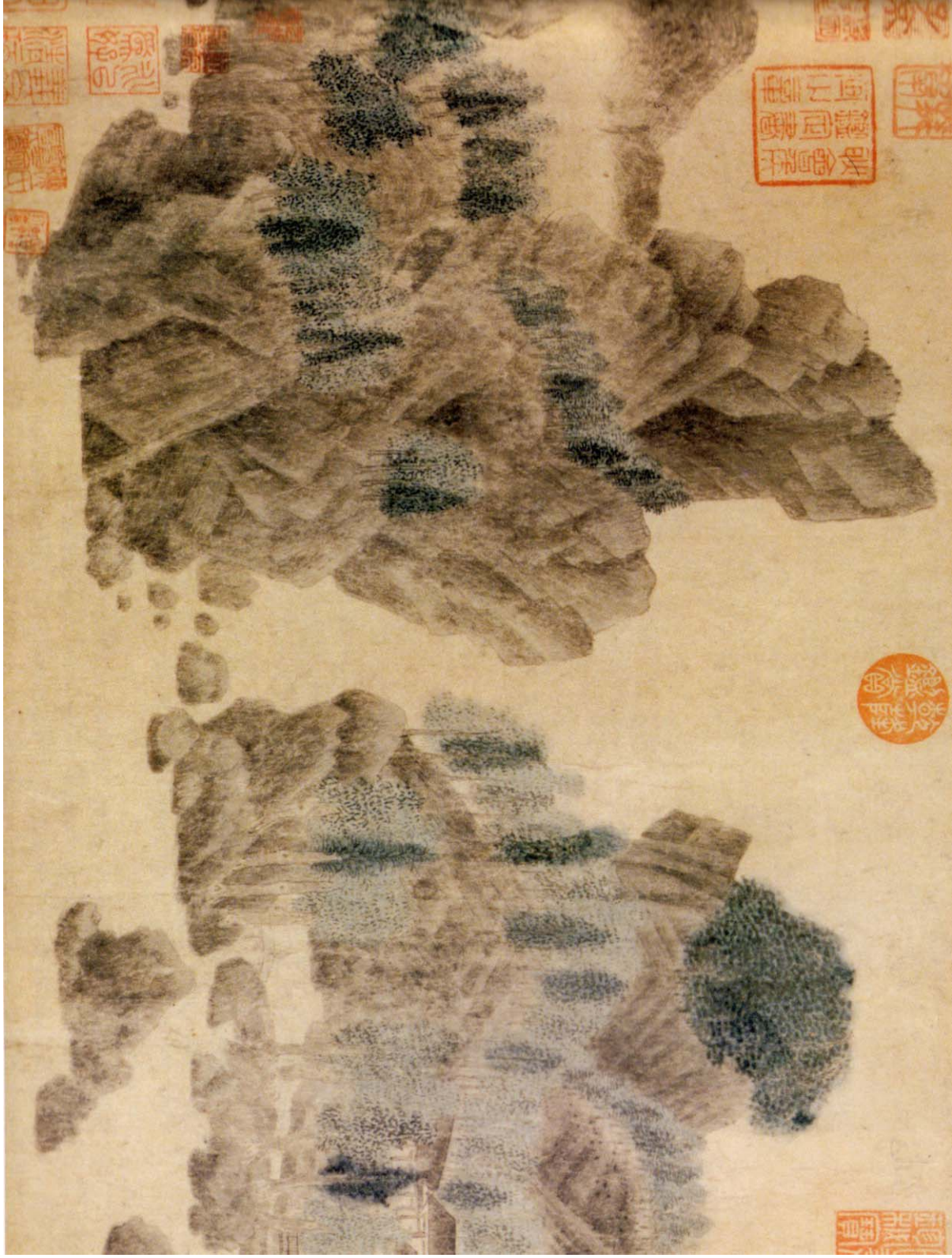















鸛林茵為
玄初畫贊



















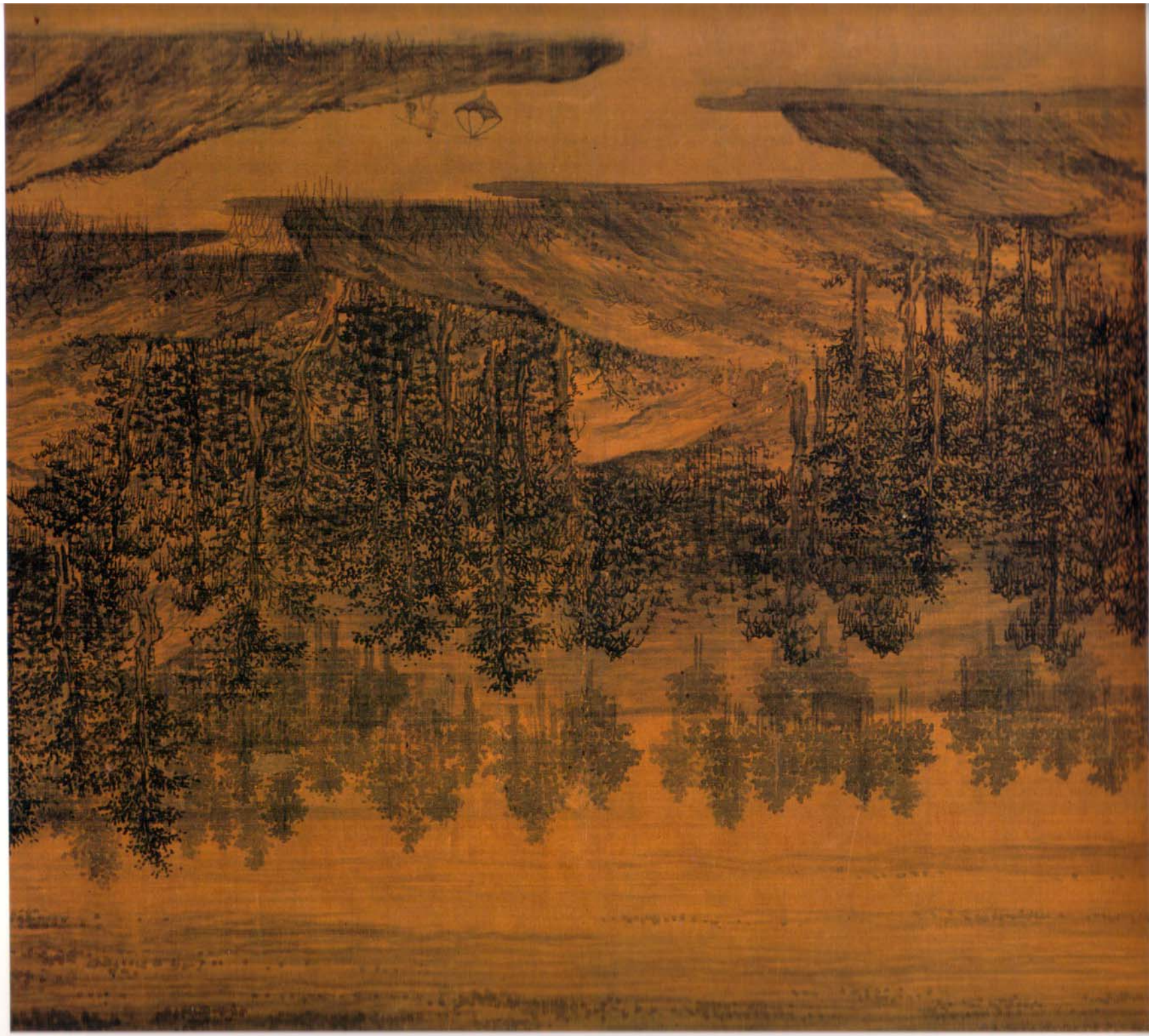



























MONGOLIE INTÉRIEURE
HEBEI
LIAONING
Pékin
Huang He
Tatung
HENGSHAN
Wutaishan
GANSU
NINGXIA
Taiyuan
Tsinan
SHANDONG
MER DE CHINE ORIENTALE
TAISHAN
SHANXI
JIANGSU
HENAN
QINGHAI
Xian
SONGSHAN
Nankin
Shanghaï
HUASHAN
ANHUI
Putuoshan
SHAANXI
Hangchow
Jiuhuashan
Ningpo
WUDANGSHAN
HUANGSHAN
HUBEI
Chang Jiang
SICHUAN
ZHEJIANG
Longhushan
QINGCHENGSHAN
Chengdu
Nanchang
FUJIAN
Dazu
Changsha
WUYISHAN
Fuzhou
Taipei
Omeishan
NANYUE
JIANGXI
HUNAN
Quanzhou
Hengyang
Amoy
TAIWAN
Kweiyang
BEIGANG
GUIZHOU
GUANGDONG
GUANGXI
Kunming
Canton
Xi Jiang
YUNNAN
Nanning
Hong-Kong
MER DE CHINE MERIDIONALE
U.R.S.S.
MONGOLIE
CORÉE
CHINE
JAPON
IRAN
AFG
PAK.
ARABIE SAOUD.
O.
B.D.
INDE
B.
MER DE CHINE
YEM
S.
S.L.
LES MONTAGNES SACRÉES EN CHINE
MONTAGNES SACRÉES DU BOUDDHISME
LES CINQ PICS SACRÉS TAOISTES
AUTRES LIEUX SACRÉS TAOISTES
FRONTIÈRES DE PROVINCES
LACS
FRONTIÈRES ENTRE ÉTATS
0 100 200 300 400 500 km.



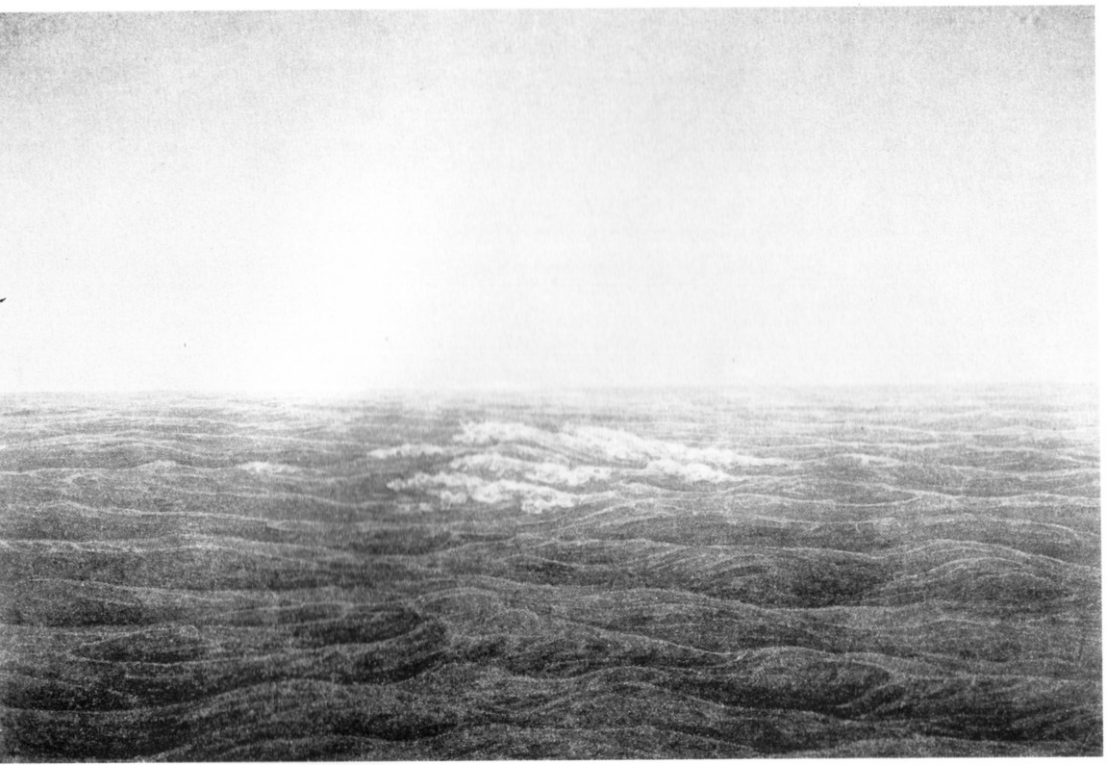


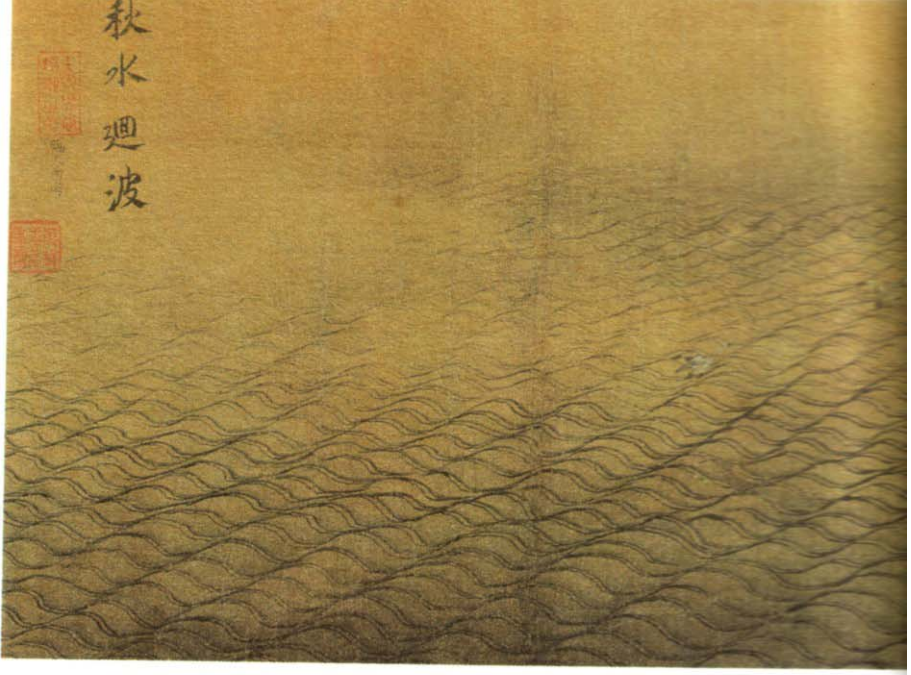










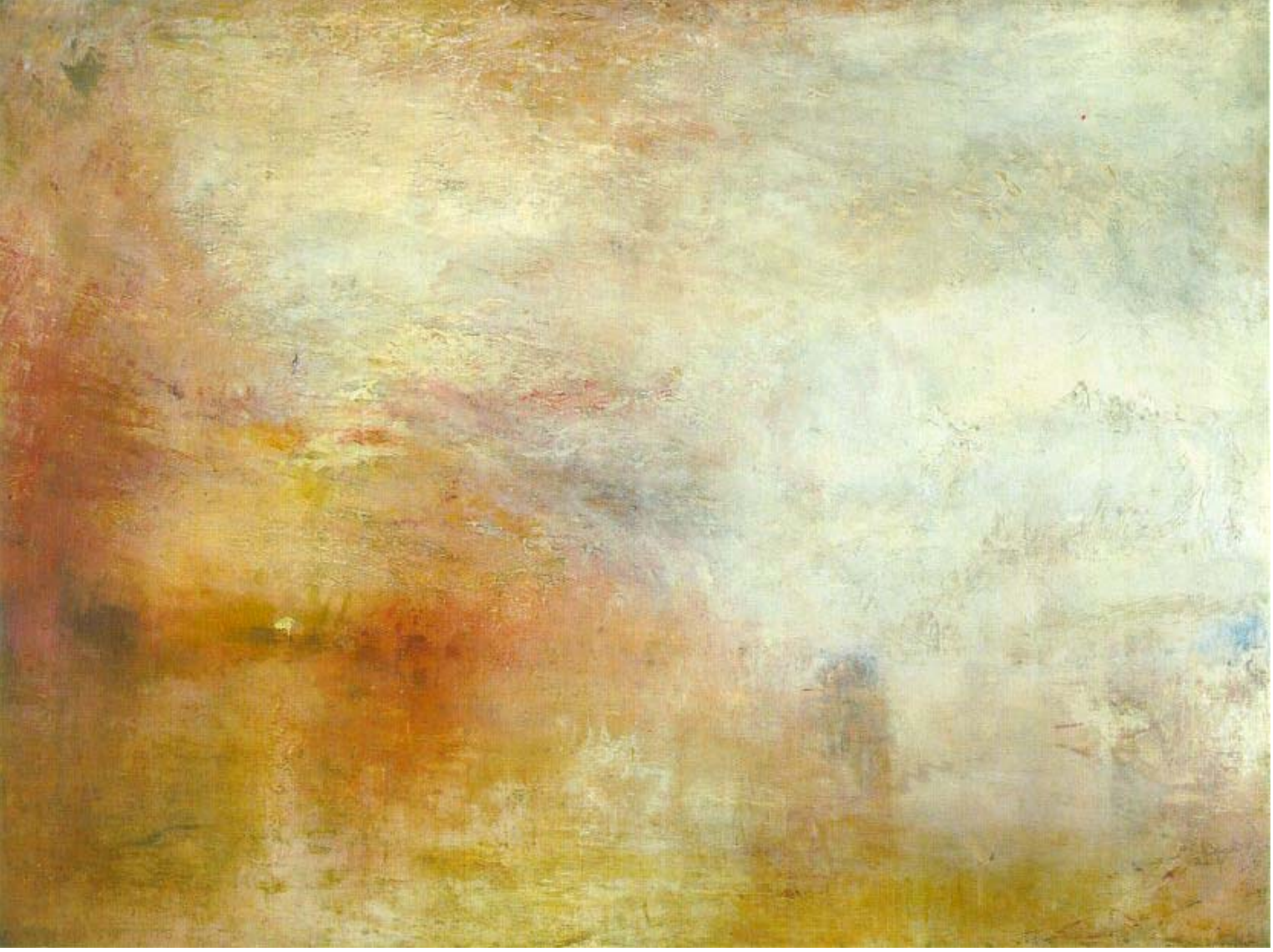


DIEZ MIL OLAS

DEL RÍO YANGTSE.














其區林屋
林朗為
日章畫

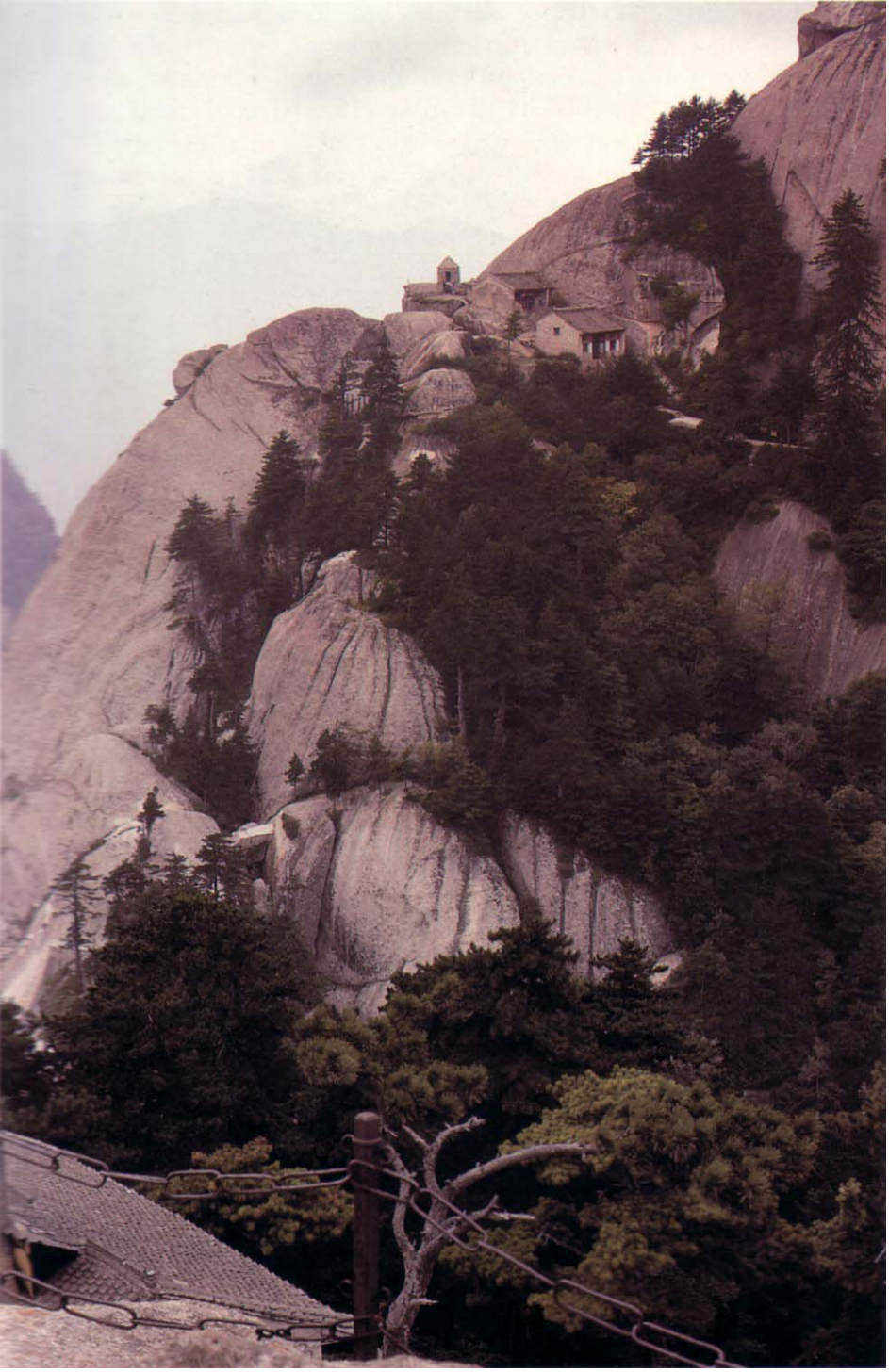




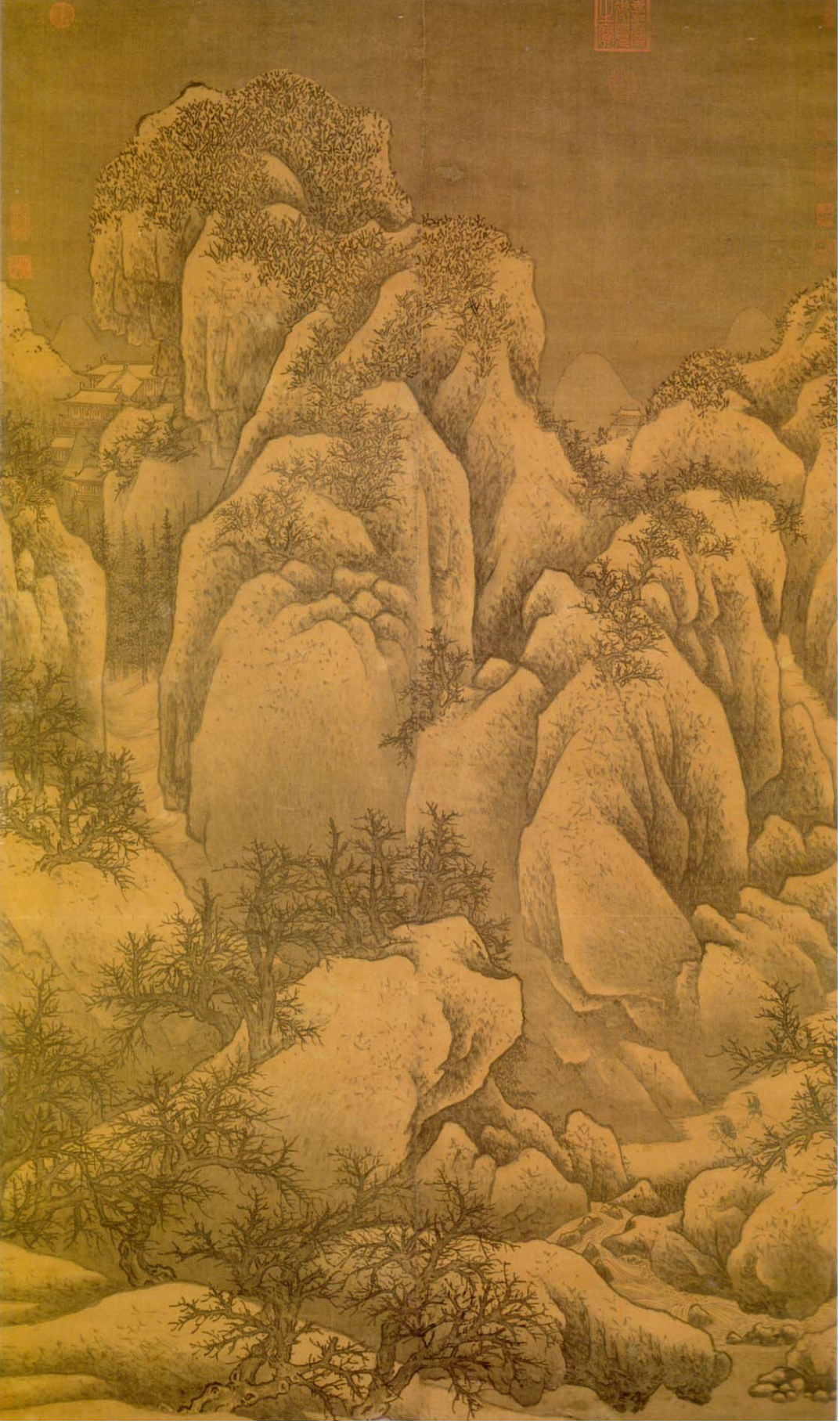



樹繞發葉溪
開凍橋閃仙
居最上層不
藉柳桃間頭
飯素山早見
氣如蒸
己卯 春月
尚題





















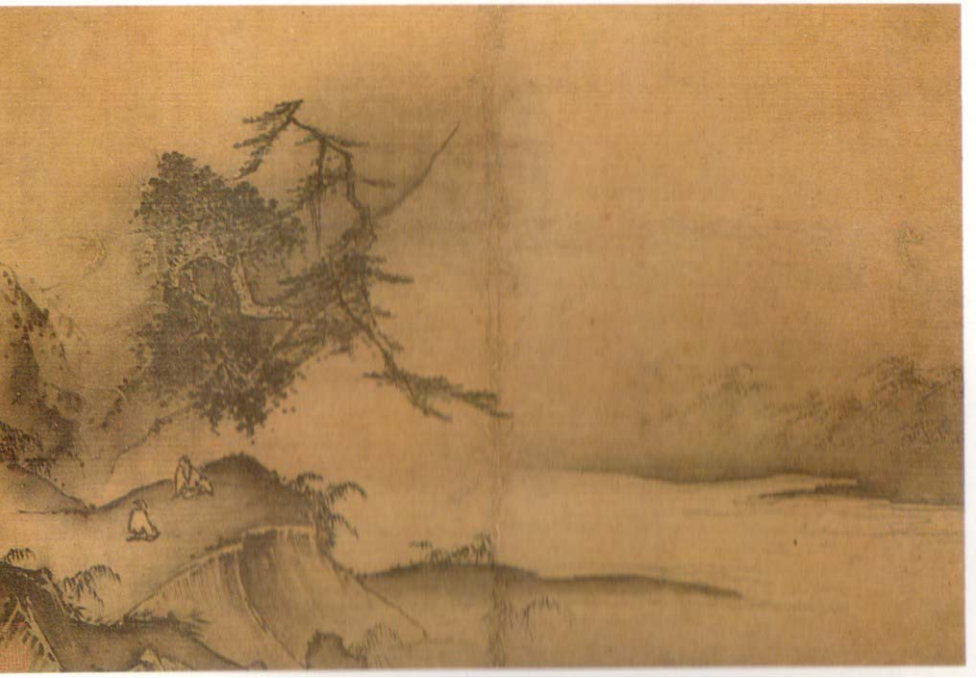






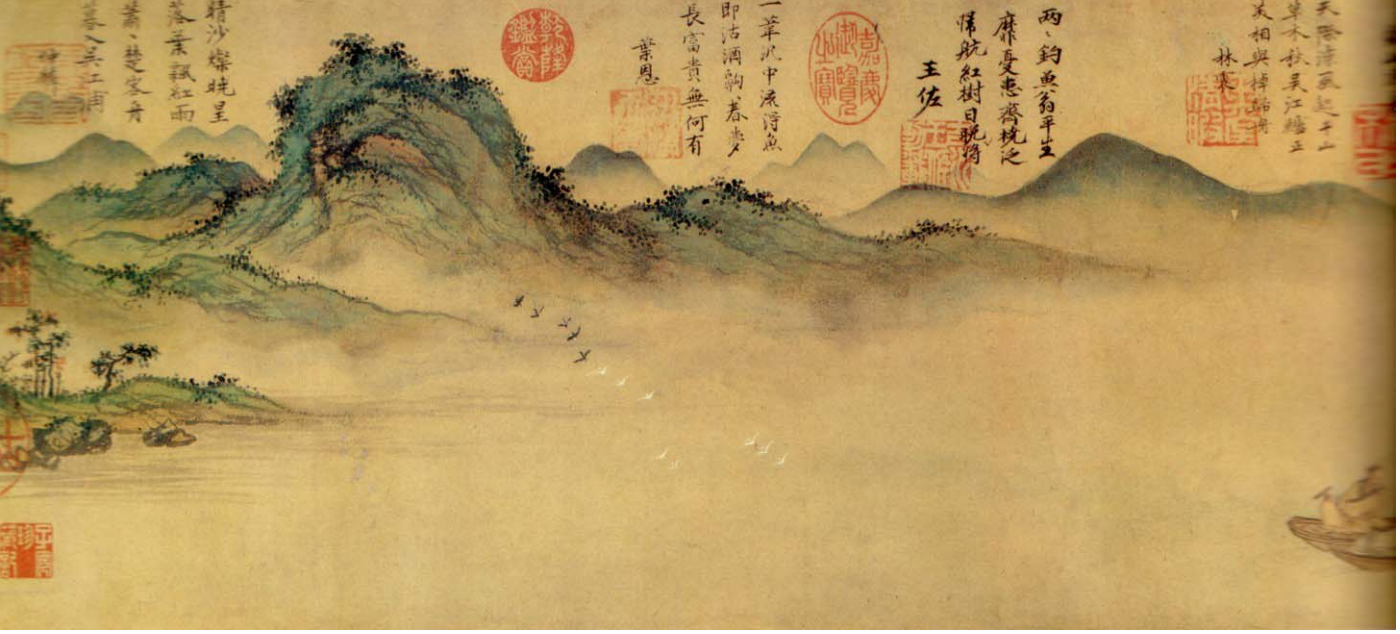












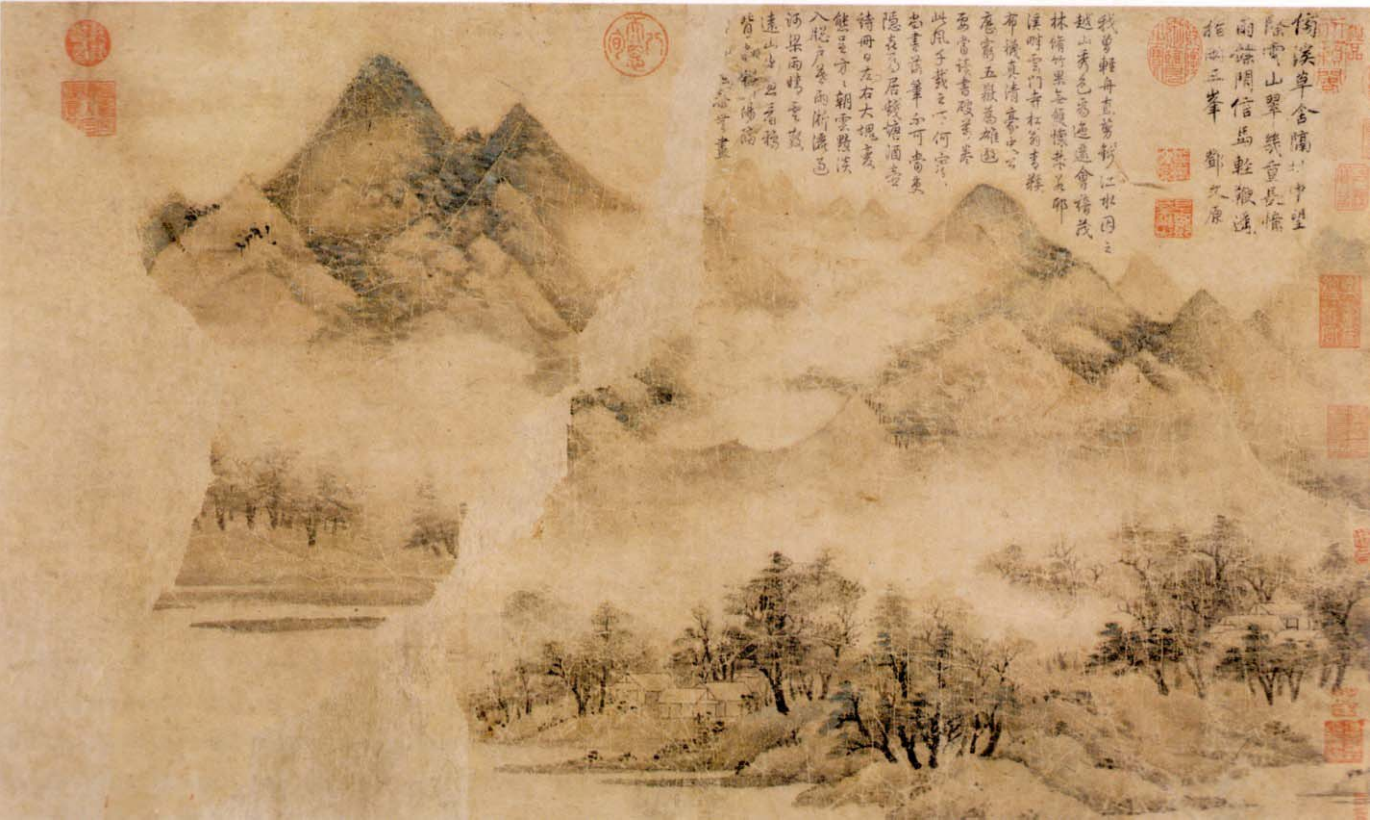


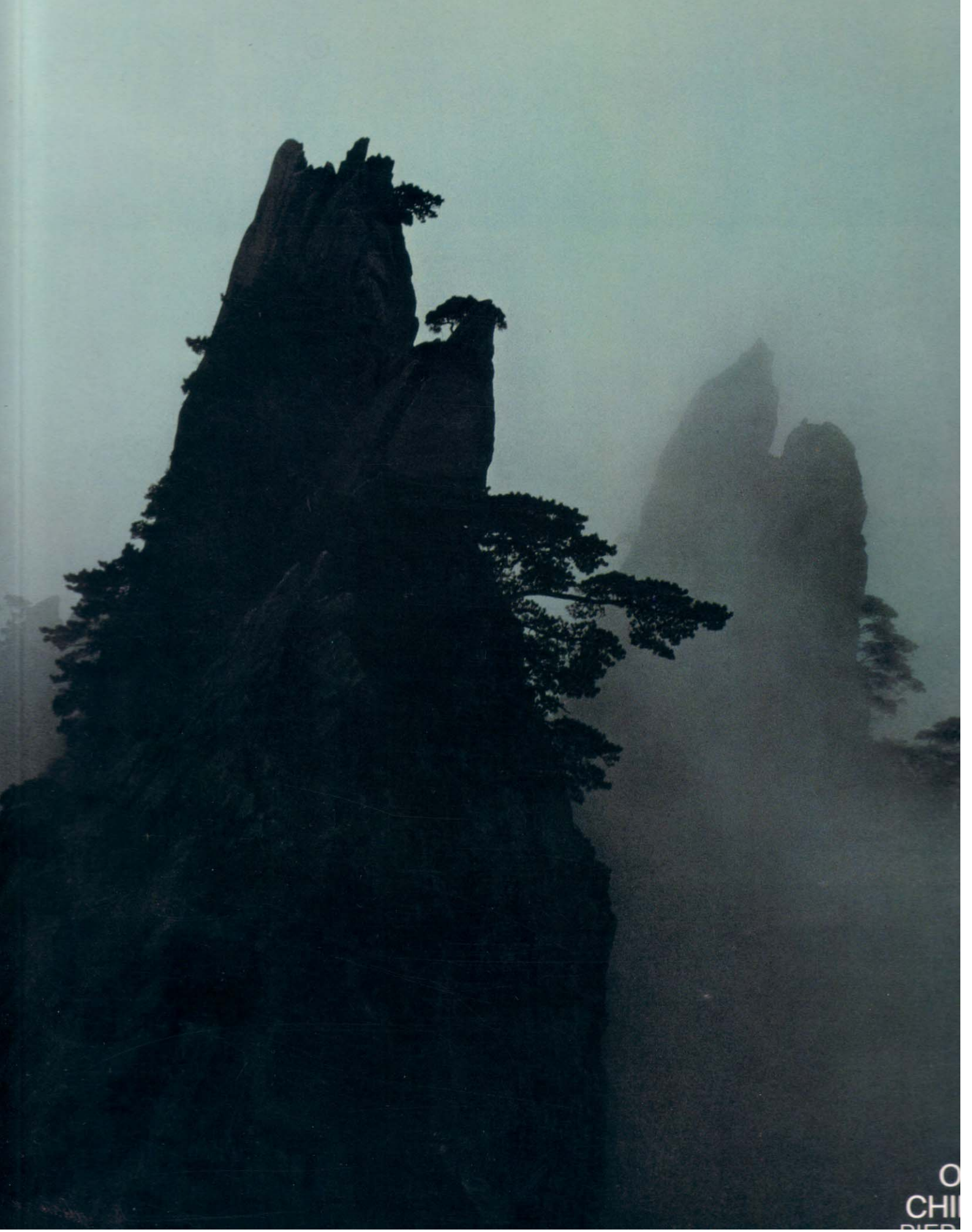













宿雨清畿甸
朝陽麗帝城
豐年人樂業
壠上踏歌行




雨郭烟村白水環迷
雜紅葉間蒼山恍聞谷
口清猿候良辰秋光想
像間 御題

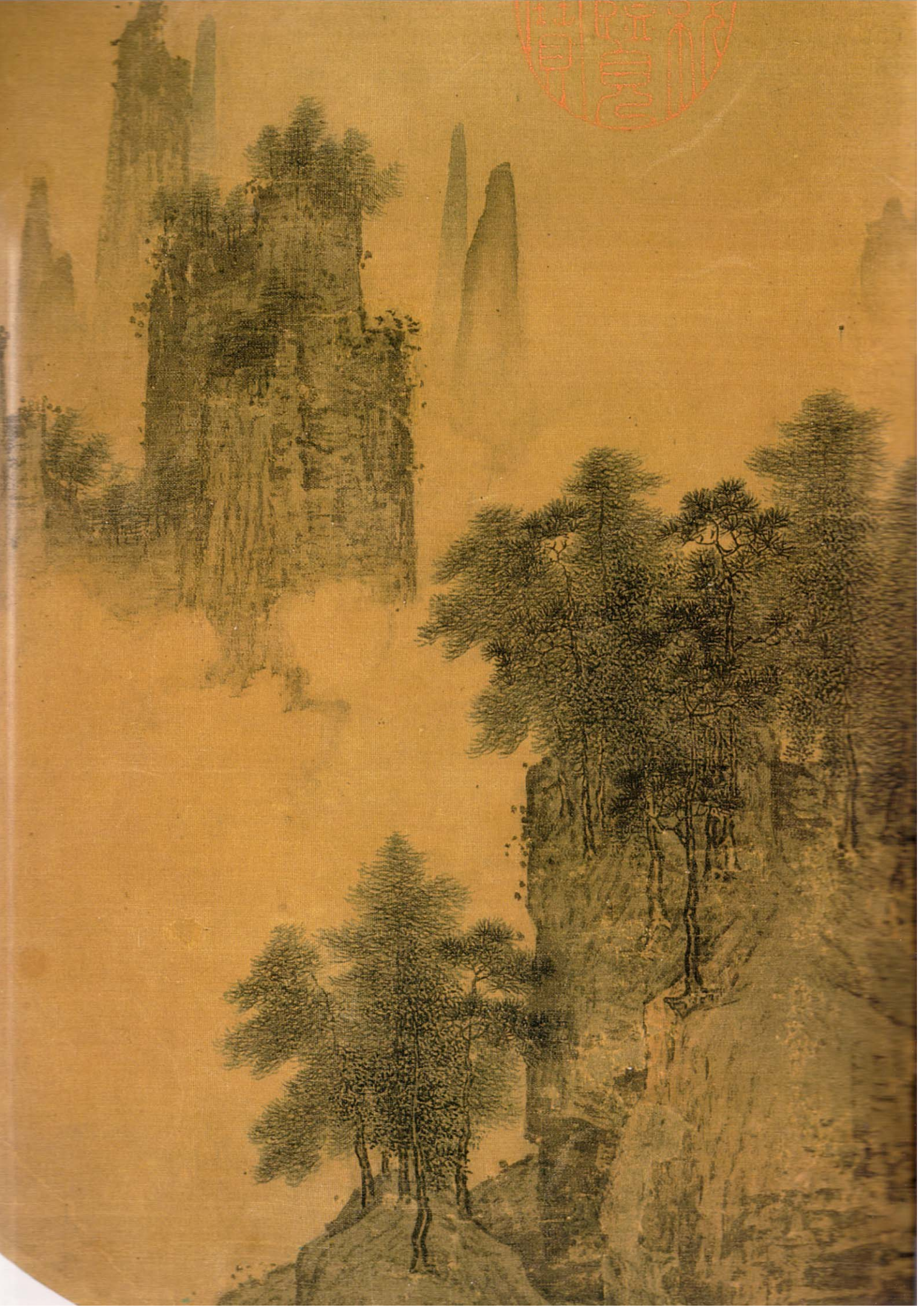














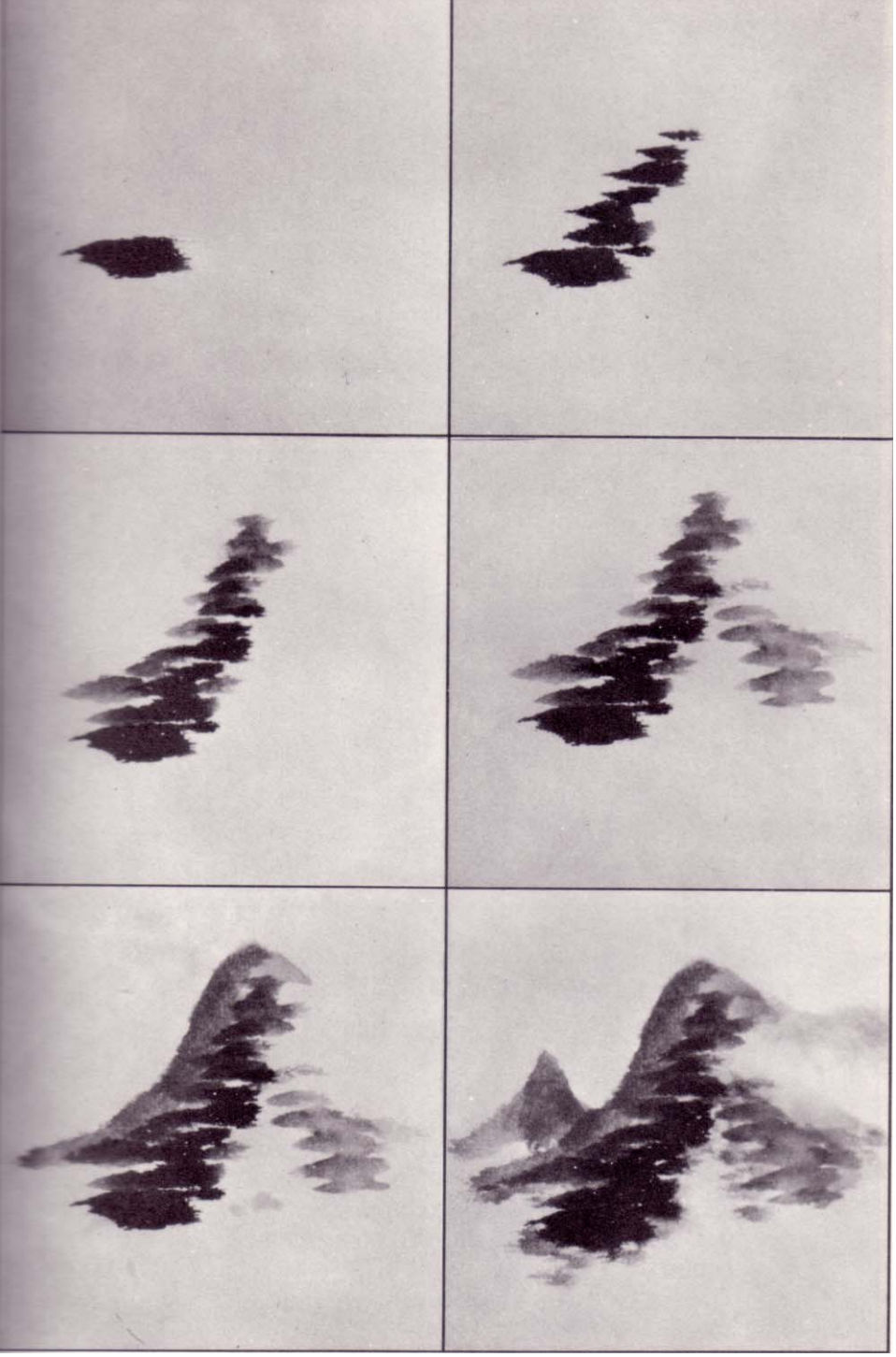




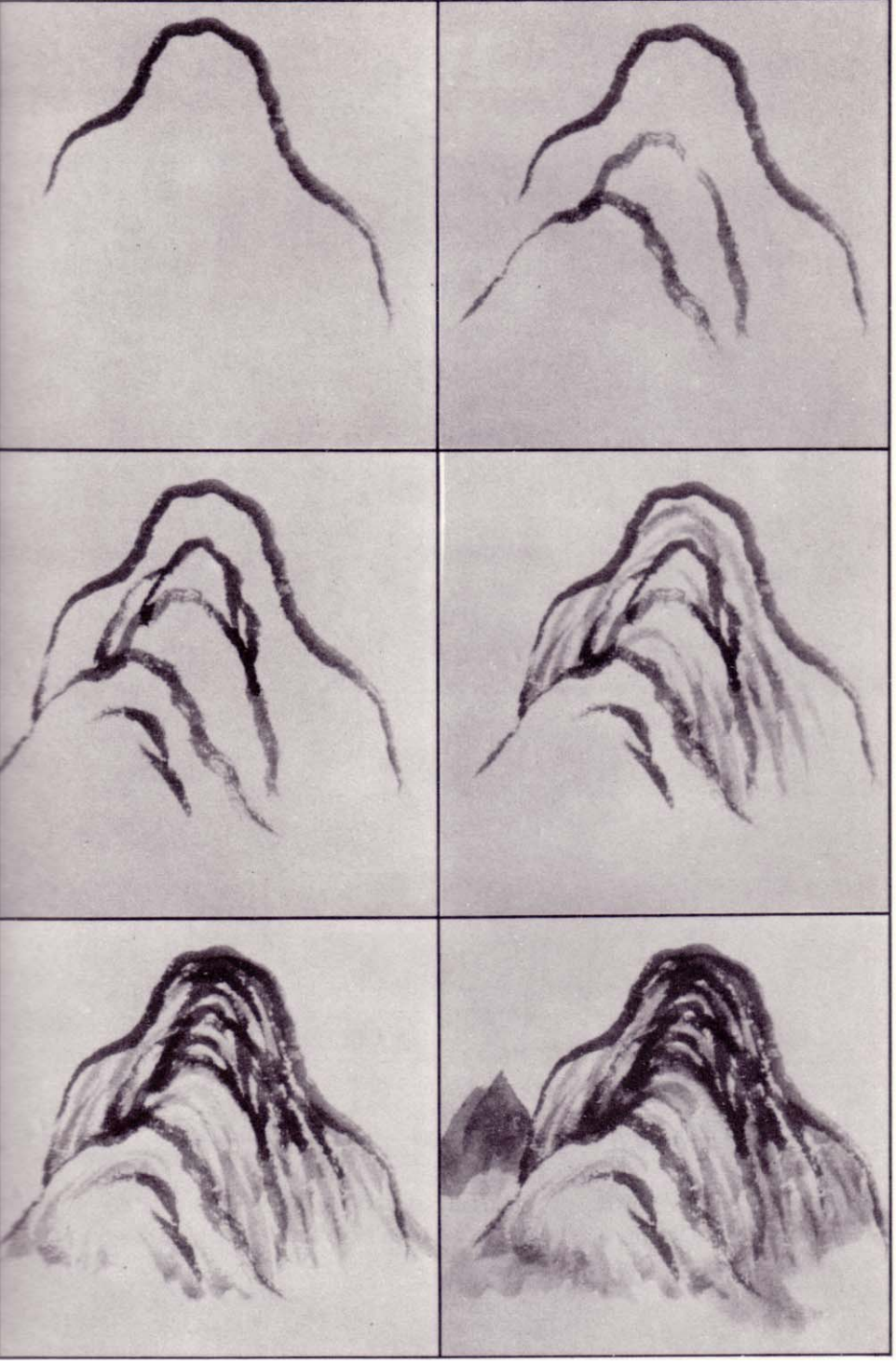


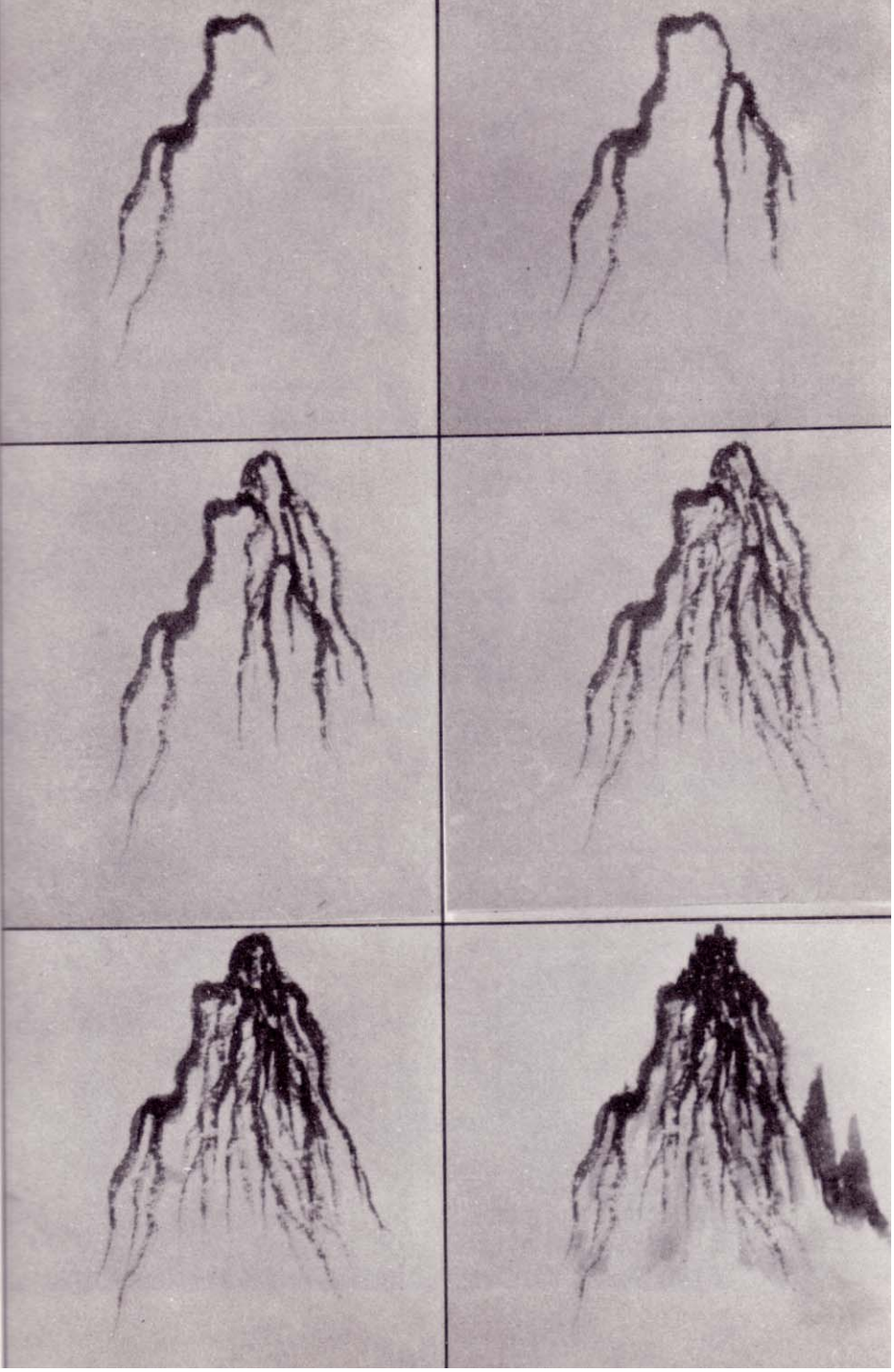


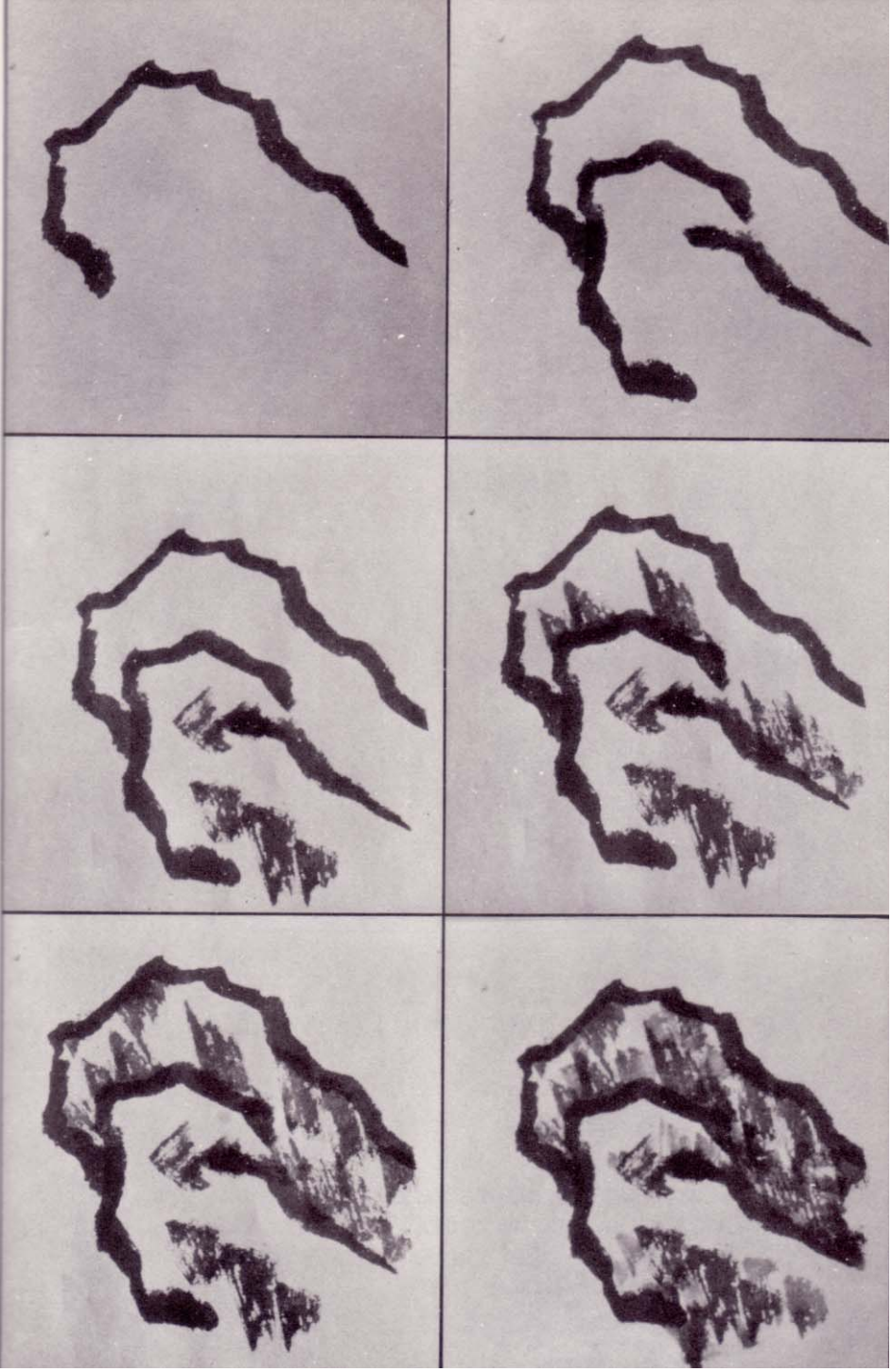


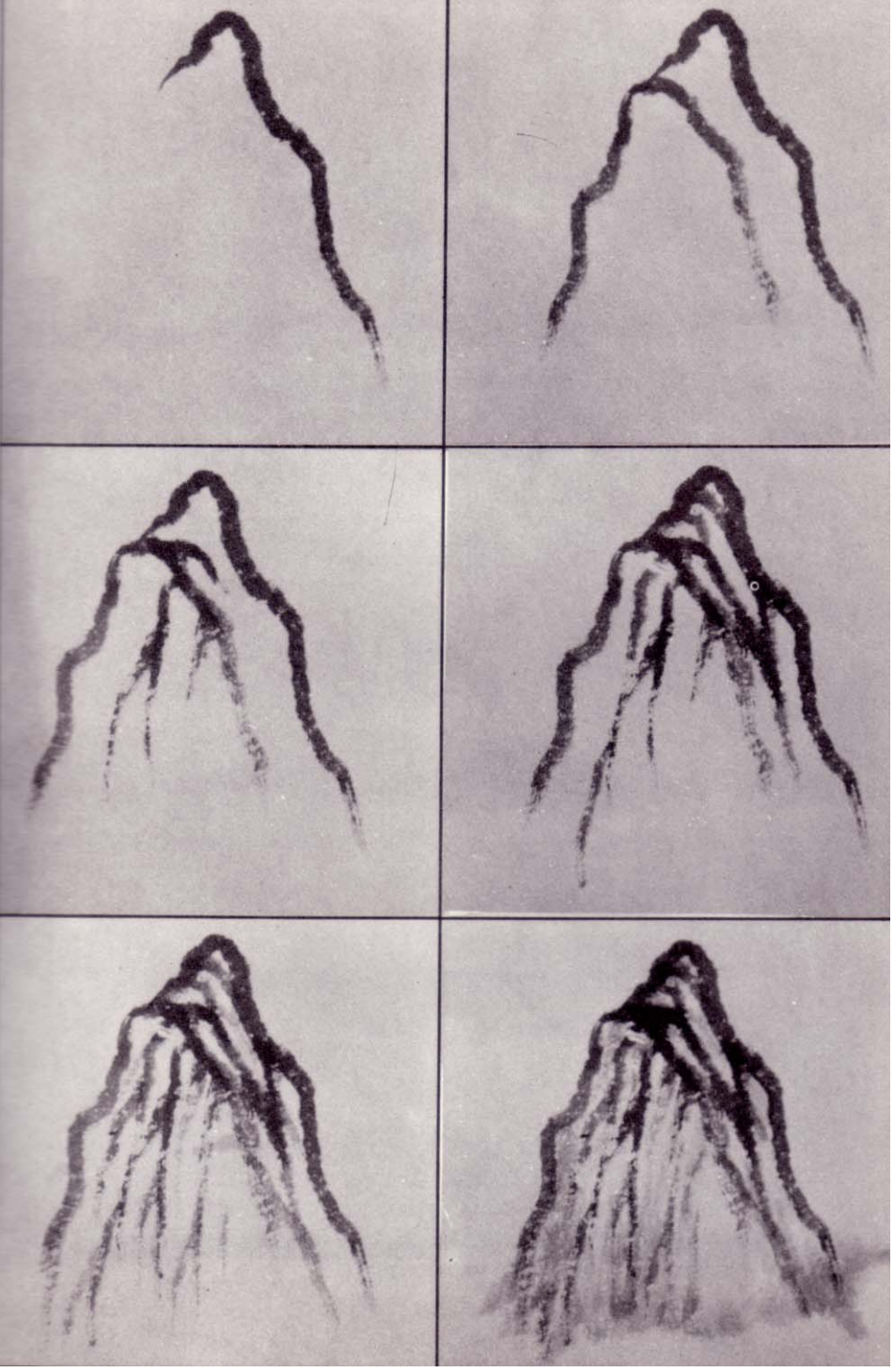


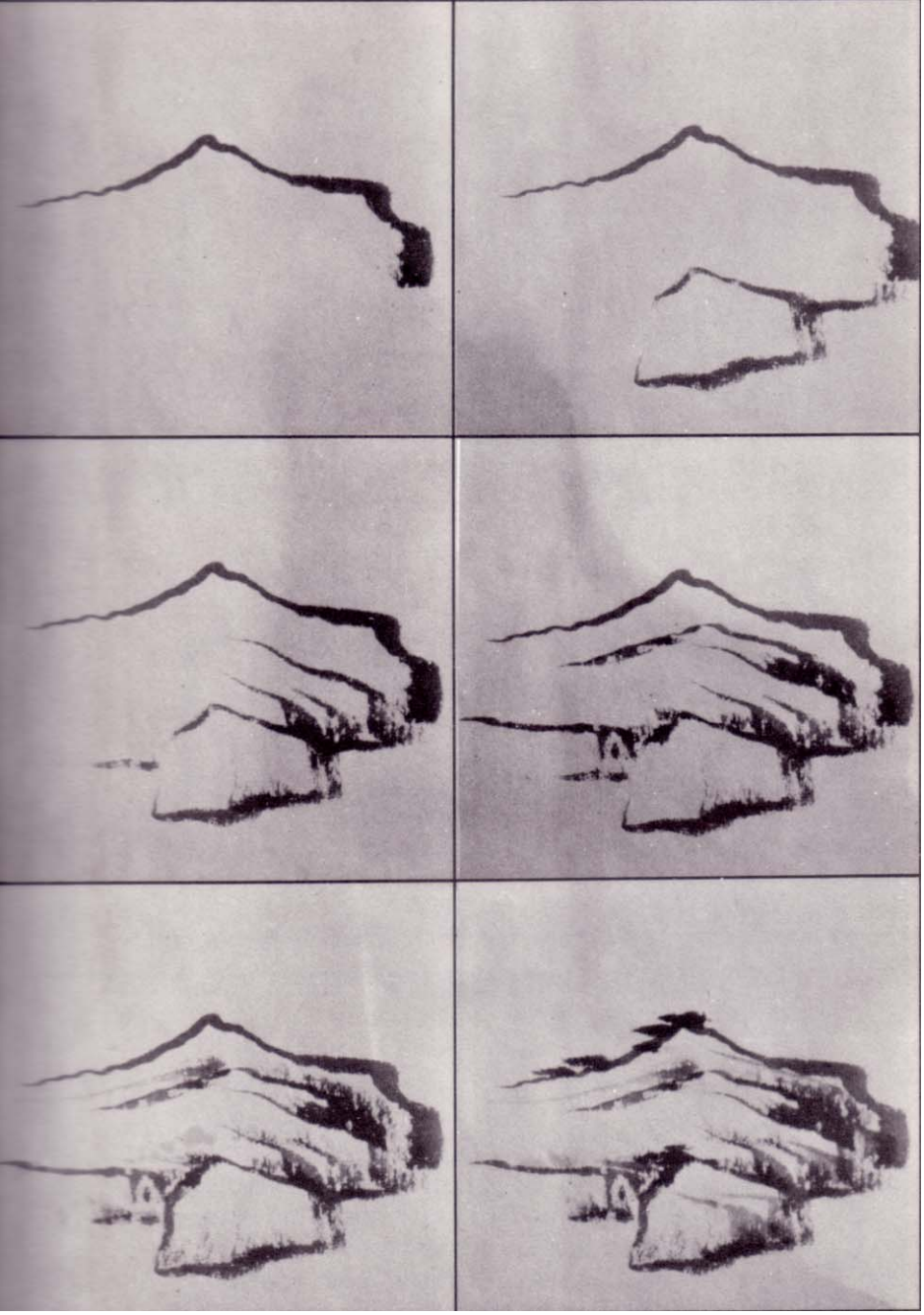


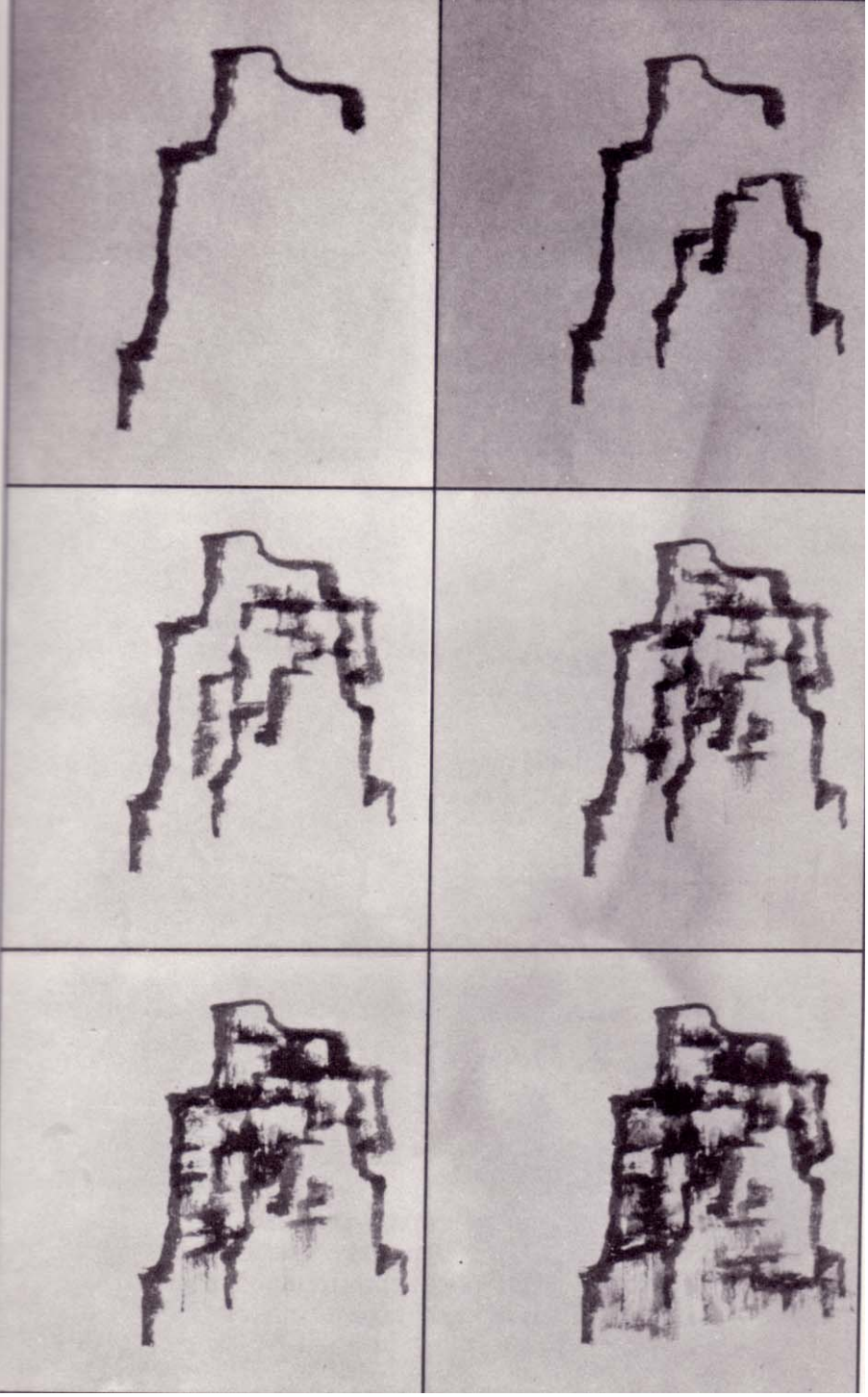













秋山深趣
荷業敬法

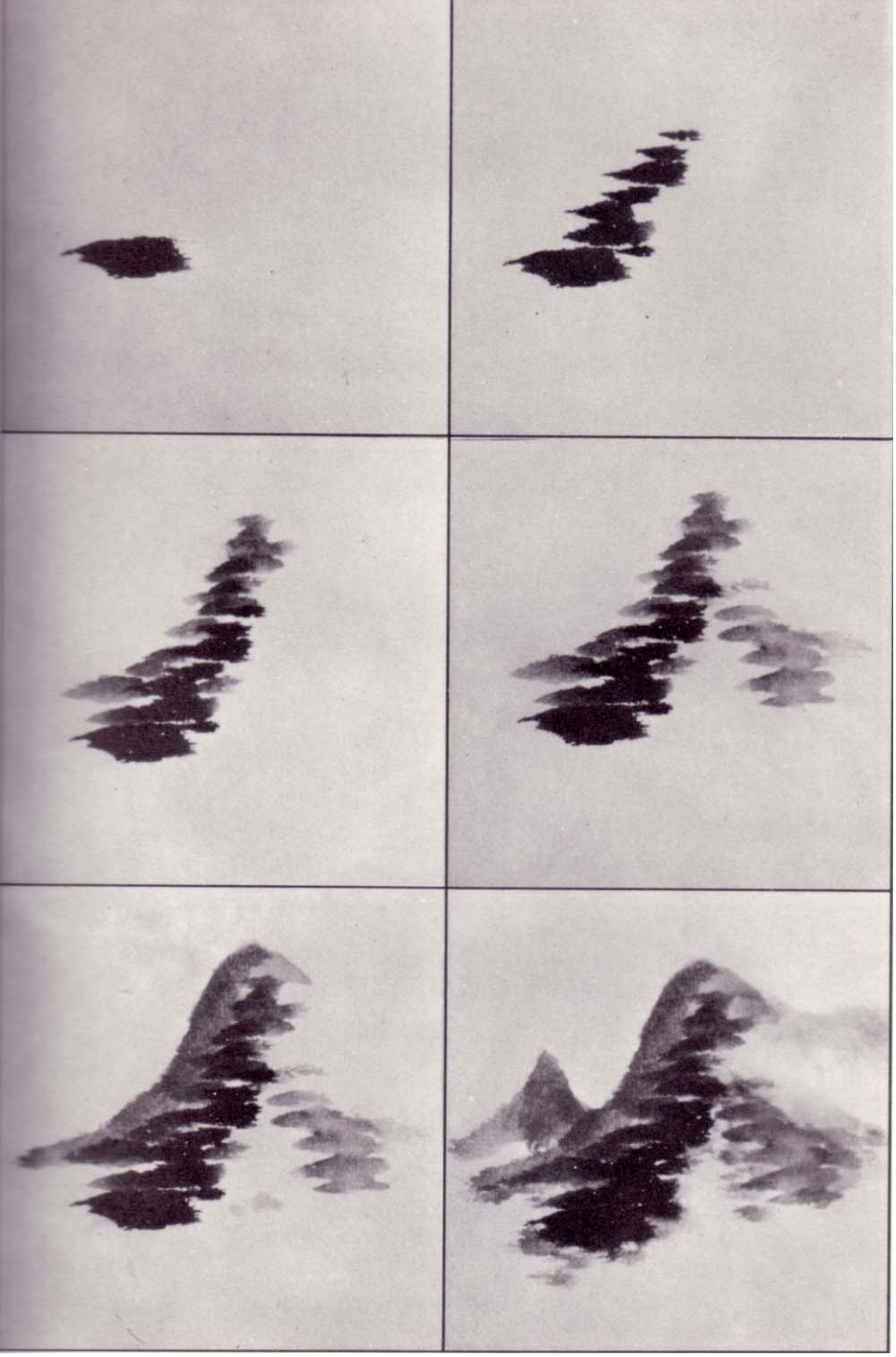




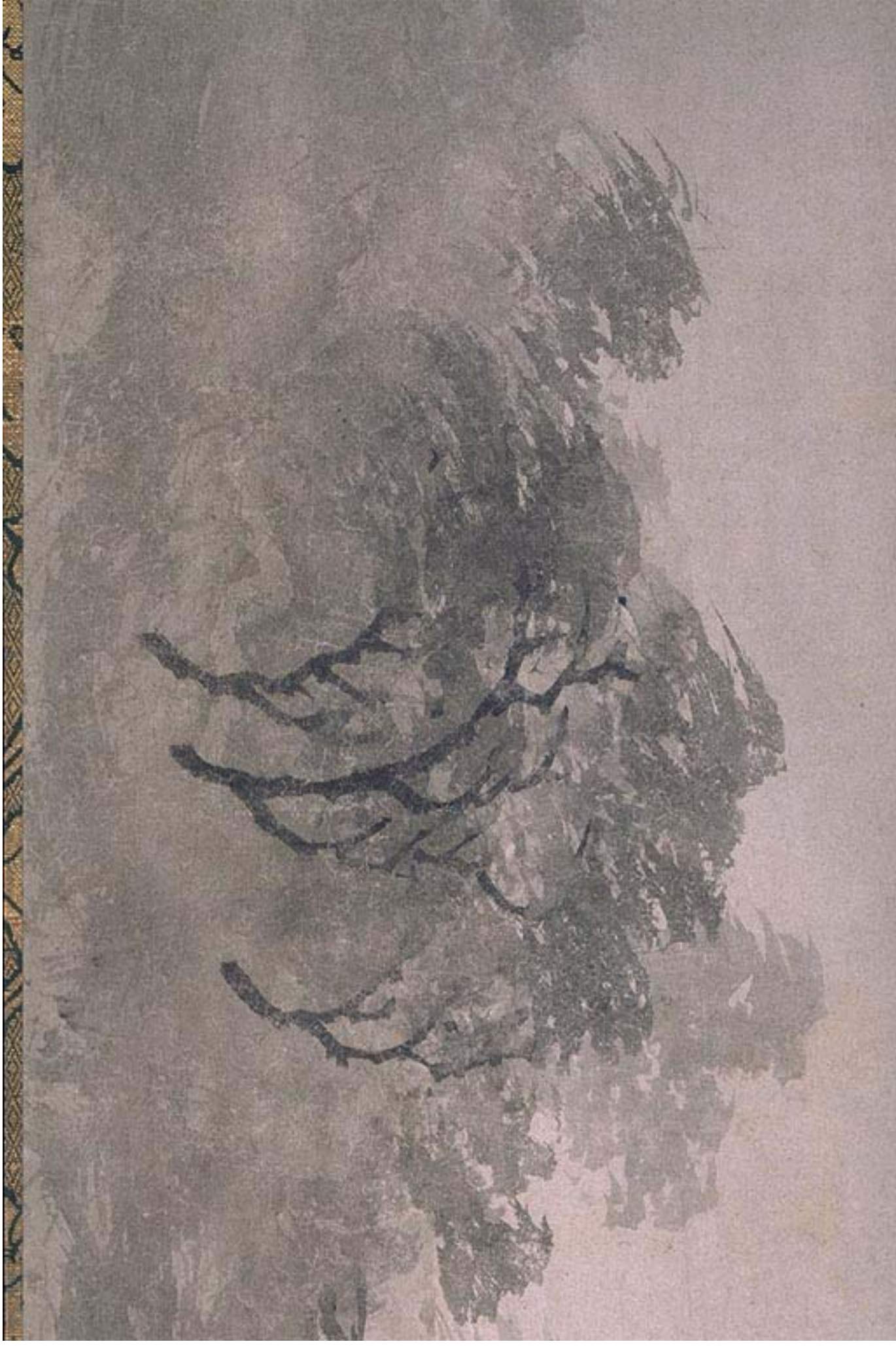



9.7.17.
34











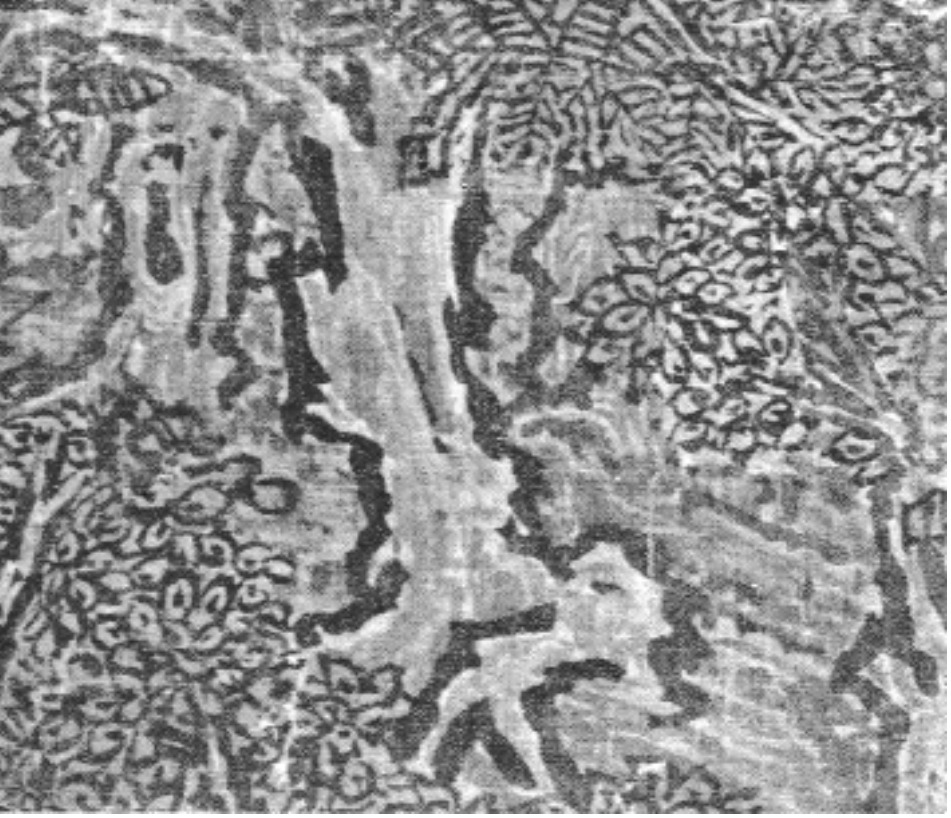


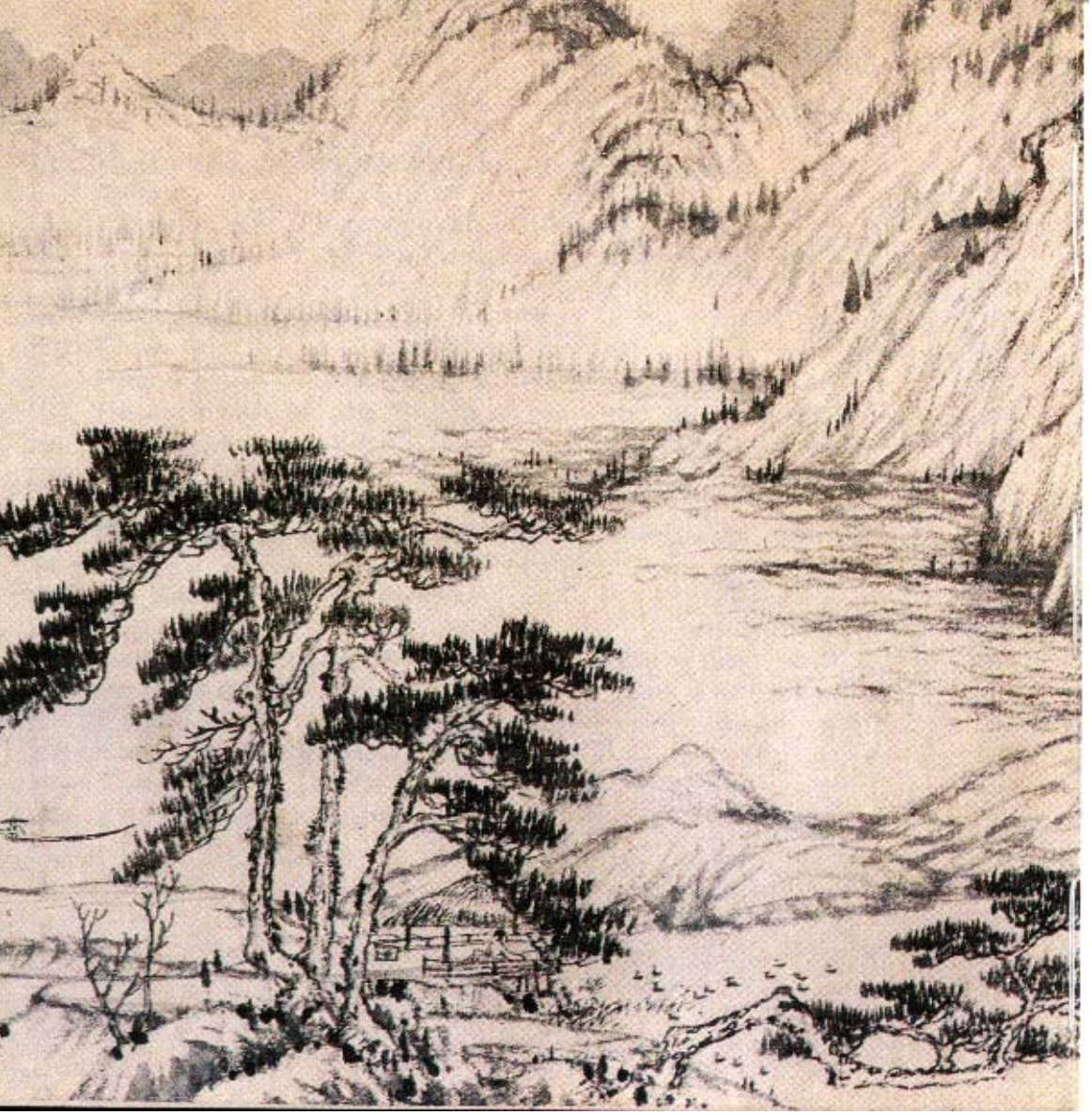


























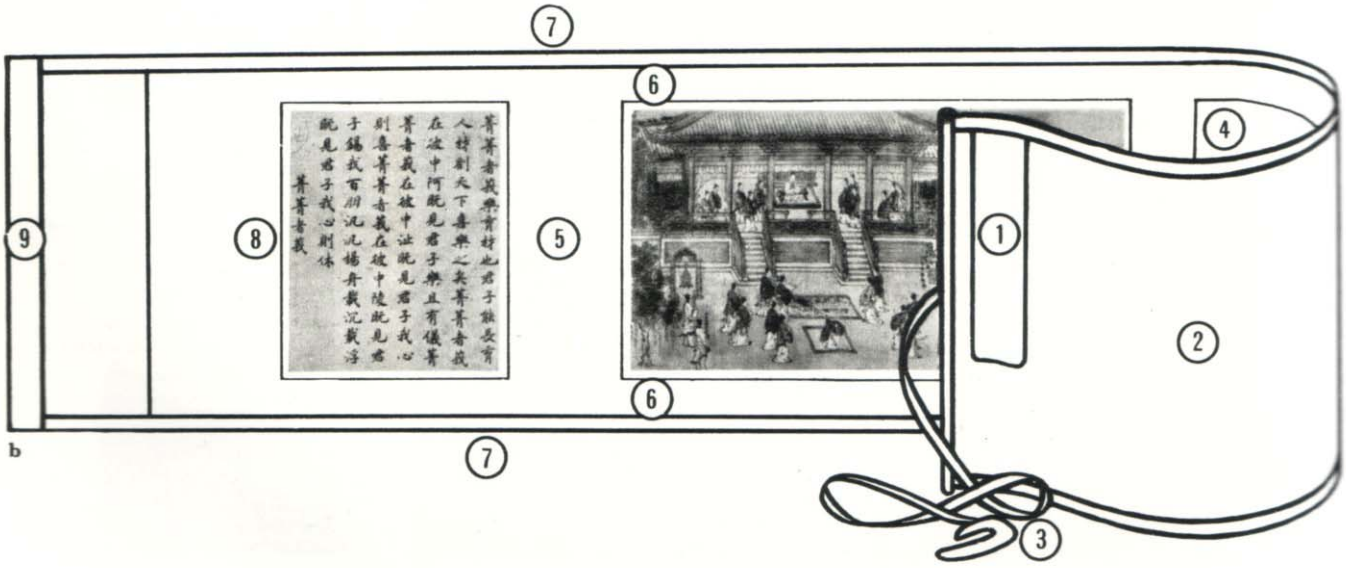


www.nga.org



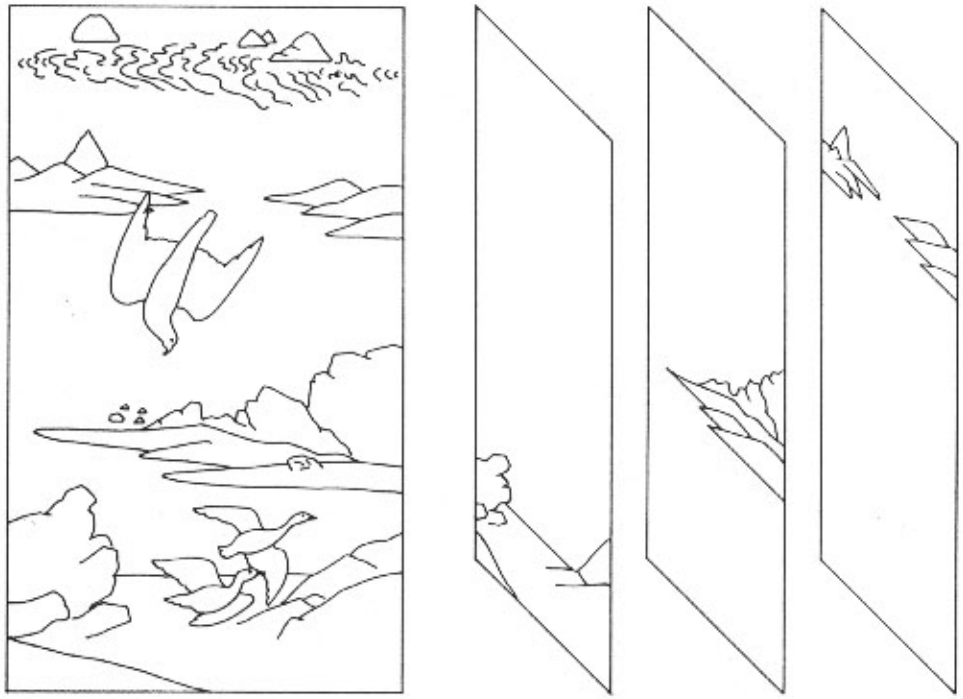
www.mfa.org



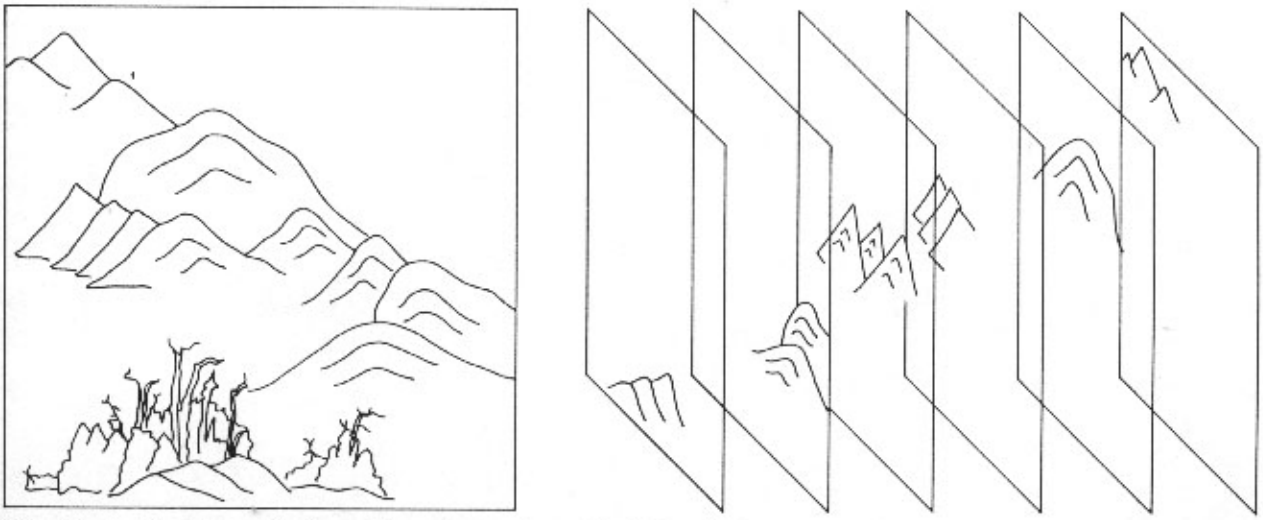


b

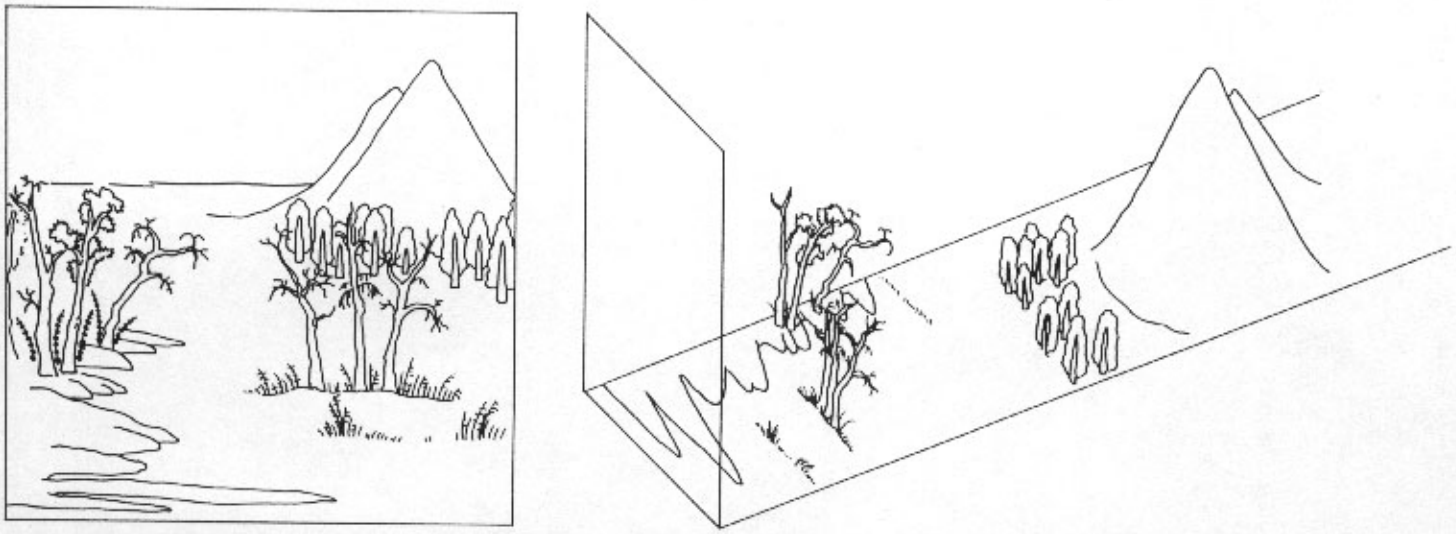




Figs. 13a, b. Diagrams of *Hawk and Ducks*, fig. 18, showing additive mountain motifs receding in three separate stages

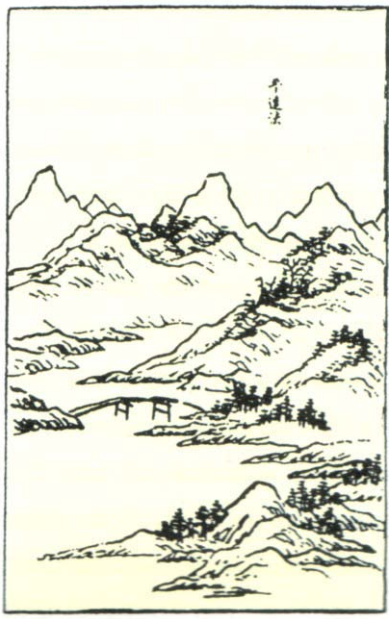


Figs. 14a, b. Diagrams of Li-sheng, *Dream Journey through the Hsiao and Hsiang Rivers*, fig. 53, showing overlapping mountain motifs receding in a continuous sequence



Figs. 15a, b. Diagrams of Chao Meng-fu, *Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains*, fig. 66, showing landscape elements arranged along a continuously receding ground plane











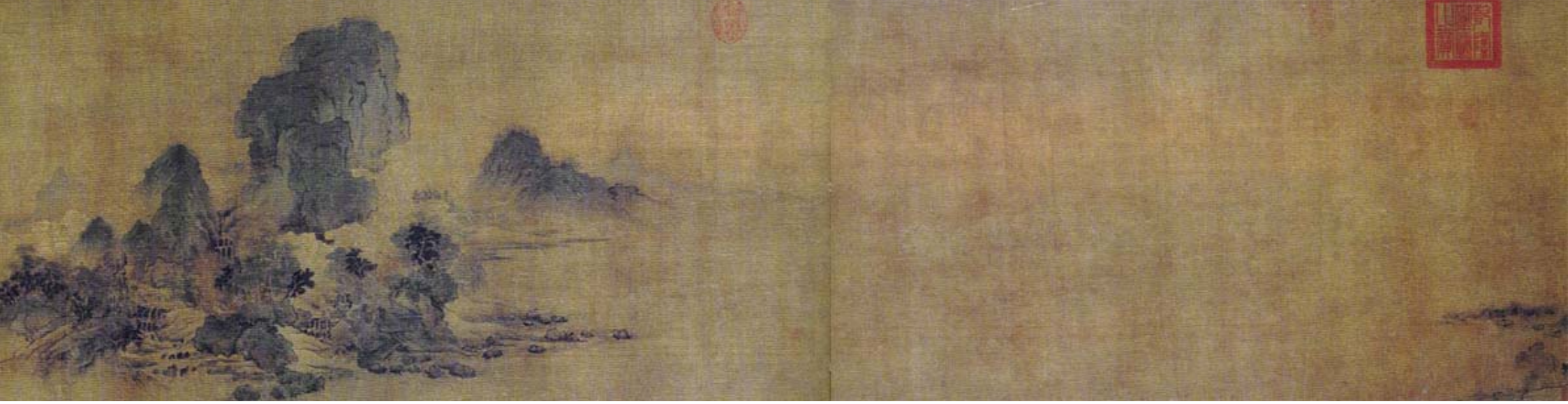















樂飢洋泌碧
波潯方寸應
無一物侵從
問持竿垂釣
者羨魚豈不
是貪心
戊申春仲月
湖題




洞天山堂























