

El descubrimiento del paisaje en China: la influencia de la imaginaria taoista¹

Jaime Romero Leo²

Recibido: 28 de enero de 2021 / Aceptado: 31 de marzo de 2021

Resumen. Este artículo plantea una reflexión sobre el descubrimiento del paisaje en China usando como base las teorías de Javier Maderuelo y Augustin Berque sobre la génesis del concepto de «paisaje». Para llevar a cabo el análisis se propone a las imágenes relacionadas con los paraísos de los inmortales taoístas como el elemento fundamental que posibilitó dicho desvelamiento. De este modo, la influencia de aquellos paraísos idílicos en terrenos montañosos habitados por inmortales, llevaron a China a ser la primera civilización del mundo en contemplar y percibir, con deleite estético, el paisaje que conformaba sus entornos naturales (shanshui). En este sentido, ya en la dinastía Tang (618-907) cabría hablar de un desvelamiento del paisaje propiamente dicho y de la consolidación de una poesía y una pintura paisajista

Palabras clave: Paisaje; China; Shanshui; Taoísmo; Maderuelo; Berque.

[en] The discovery of the landscape in China: the influence of daoist imagery

Abstract. The present article reflects on the discovery of the landscape in China from the point of view of the theories by Javier Maderuelo and Augustin Berque on the genesis of the concept of «landscape». The following analysis is carried out on the basis that the images related to the Daoist immortals' paradises are the fundamental element leading to that discovery. Thus, the influence of those idyllic paradises, set in the mountains and inhabited by immortals, resulted in the Chinese civilization being the first one to contemplate and aesthetically observe the landscape formed by its natural surroundings (shanshui). In this sense, it is possible to speak of a proper discovery of the landscape back in the Tang Dynasty (618-907) already, along with the consolidation of landscape poetry and a landscape painting school.

Keywords: Landscape; China; Shanshui; Daoism; Maderuelo; Berque.

Sumario. 1. El concepto de «paisaje». 2. Las bases del descubrimiento del paisaje en China. 3. El descubrimiento del paisaje en China. 3.1. Poesía y pintura en el contexto de retiro (*yindun*). 4. Diferencia entre el descubrimiento del paisaje europeo y el chino. Bibliografía.

Cómo citar: Romero Leo, Jaime (2021). El descubrimiento del paisaje en China: la influencia de la imaginaria taoista, en *Anales de Historia del Arte* nº 31 (2021), 263-282.

¹ Este trabajo se integra entre los resultados del *Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes* (Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca).

² Universidad de Salamanca
jaimeromeroleo@usal.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2590-508X>

1. El concepto de «paisaje»

Aún hoy en día el concepto de Paisaje se presenta como algo escurridizo y difícil de aprehender debido a la amplitud de su significado, a las numerosas áreas del conocimiento desde las que podemos acceder a él y a la popularización del término. La inserción de la palabra en el lenguaje cotidiano ha hecho que poco a poco haya sido usada como comodín en los ámbitos más diversos: geografía, política, biología, urbanismo, etc. A pesar de esto, si se desea descifrar su sentido pleno, investigadores como Javier Maderuelo recuerdan que es al ámbito del arte a donde debe acudir³. El propio Maderuelo organizó en 1995 un ciclo bajo el título *Arte y Naturaleza*, en el que algunas de estas reflexiones empezaron a materializarse. El segundo de los cinco cursos que conformaron el encuentro, dedicado concretamente al paisaje, contó con la presencia de una de las figuras prominentes en su estudio en Europa, Augustin Berque. Los análisis expuestos sobre los derroteros y las dificultades que tuvo que atravesar el concepto de paisaje hasta llegar a conformarse como tal en el acervo cultural occidental fue lo que llevó a Maderuelo a iniciar su propia investigación, tomando como base parte de las teorías de Berque⁴. Hoy, ambos investigadores se alzan como referencias indispensables en lo que a la investigación sobre temas paisajísticos se refiere.

La popularización del término y su uso por parte de áreas muy diversas ha ocasionado una ambivalencia en lo que se conoce por «paisaje». Como el propio Berque señala, en las lenguas europeas existe una misma palabra para referirse a «los paisajes de los alrededores de Aix-en-Provence» y a «los paisajes de Cézanne»⁵. En el primer caso el término refiere al entorno, a la morfología del medio, a la cual puede accederse desde diversas disciplinas científicas como la geología o la geografía, por ejemplo. En el caso de los paisajes de Cézanne se habla del concepto en términos de acercamiento estético. Ambos aspectos del concepto se encuentran indefectiblemente entrelazados, ya que la conciencia del paisaje puede determinar cambios producidos por el hombre en la morfología del paisaje y, a su vez, ciertos cambios o derivaciones de la morfología del medio afectarán en la experiencia paisajística del espectador. Pero si desea reflexionarse sobre el origen del término y las derivas culturales que lo conforman, como Maderuelo advertía, debe acudir primeramente al ámbito del arte. Es desde ahí, desde el acercamiento estético a la naturaleza, desde donde se produjo el «descubrimiento del paisaje». Este desvelamiento puede parecer en primera instancia confuso, ya que hoy, para la mayoría de la gente, el paisaje como concepto y como referencia pictórica se alza como algo evidente, pero lo cierto es que se trata de un término moderno, que no habría surgido hasta el Renacimiento⁶. La confusión viene derivada de múltiples factores, siendo el principal el de la traducción. A la hora de enfrentarnos a textos previos al siglo XVIII, cada vez es más frecuente utilizar conceptos contemporáneos con la intención de facilitar la comprensión al lector, lo que ha derivado en que en la actualidad se piense que el término paisaje, y la realidad que de él se desprende, se ha encontrado siempre presente en el

³ Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 9.

⁴ Finalmente Maderuelo decidió embarcarse en la redacción de una tesis doctoral sobre el concepto de paisaje en la Universidad de Zaragoza que le acabó granjeando el título de doctor en Historia del Arte. *Ibid.* 7.

⁵ Berque, A. (1997). En el origen del paisaje. *Revista de Occidente*, 189, 7.

⁶ Esta idea ha sido respaldada tanto por Maderuelo como por Berque. Maderuelo, J. (2005) *op. cit.*, 9 y Berque, A. (1997) *ob. cit.*, 18.

acervo cultural humano, desde sus épocas más remotas. Como Maderuelo matiza a este respecto:

Hasta en los más prestigiosos museos de pintura, en los más cuidados catálogos razonados de obras y en los más eruditos ensayos sobre historia del arte se utiliza con frecuencia la palabra «paisaje» para titular dibujos y pinturas que, en muchos casos, fueron realizados antes de que esta palabra empezara siquiera a usarse. Estos títulos con los que ahora nombramos y reconocemos las pinturas, desde luego no fueron propuestos por los autores de las obras, sino que fueron generalmente otorgados a finales del siglo XVIII y, sobre todo, el siglo XIX, cuando cuadros, grabados y dibujos fueron catalogados y descritos por albaceas testamentarios o funcionarios de hacienda que identificaban los objetos que inventariaban por medio de la adjudicación de un título descriptivo que hiciera alusión a la supuesta escena temática de la obra⁷.

Así pues, cabe afirmar que no puede atribuírsele la mirada de la Europa actual a los pobladores de hace siglos. Y así lo recuerda Berque: «Cézanne escribió en una ocasión que los campesinos de los alrededores de Aix “no veían” la montaña Sainte-Victoire». Como el investigador francés apunta, si bien los campesinos gozaban de la capacidad visual de verla, no la observaban ni la apreciaban en cuanto que paisaje⁸. En este sentido, debe comprenderse el paisaje como un fenómeno cultural que surge en el seno de ciertas civilizaciones y culturas, pero que no es consustancial al ser humano, ni necesario. Obviamente, como en el ejemplo de los campesinos de Aix, cualquier persona puede contemplar la naturaleza, pero la manera en que esta es aprehendida y codificada varía de unas culturas a otras. En este sentido, el paisaje es algo que va más allá del simple vocabulario refiriendo, así, a una concepción del mundo, y es precisamente dicha concepción la que permite la aparición de un término que lo designe. Además, en su obra *El pensamiento paisajero*, Berque indica seis principios básicos que deben darse para considerar el nacimiento del paisaje en cualquier cultura:

1. Una literatura (oral o escrita) que cante la belleza de los lugares
2. Jardines de recreo
3. Una arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas
4. Pinturas que representen el entorno
5. Una o varias palabras para decir paisaje
6. Una reflexión explícita sobre el paisaje⁹.

En este sentido, debe sumirse que, en efecto, existen culturas no-paisajísticas en las que no encontramos un término que refiera a paisaje. En la India clásica, por ejemplo, el término *cara* se insertaría en un lugar cercano a lo que los europeos podrían denominar paisaje, pero con unas connotaciones muy distintas, que lo hacen alejarse de esa «concepción del mundo» que trae consigo el vocablo en Occidente. Como Berque reflexiona, *cara* no remite al valor estético y visual del entorno, sino a un valor alimentario y de corte medicinal. Es un concepto, en este sentido, que debe

⁷ Maderuelo, J. (2005) *op. cit.*, 9

⁸ Berque, A. (1997) *op. cit.*, 8.

⁹ Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva, 60.

ser entendido en el contexto de la medicina tradicional hindú. No existe acercamiento estético en el sentido de lo que hoy se entiende por «paisaje». Lo mismo puede decirse de la civilización romana, la cual, si bien construyó exuberantes jardines y villas destinados al puro recreo y contó con una hermosa literatura pastoril, no llegó, en opinión de Maderuelo, a desarrollar ni una pintura de paisaje como tal ni un término específico para nombrarlo¹⁰.

Así pues, si se pone el foco en Occidente, no sería hasta el Renacimiento cuando podría hablarse de una palabra específica para referir al paisaje, que derivaría en términos con la raíz *land* en los países del norte: *landschaft* en alemán, *landskip*, en holandés y *landscape* en inglés. Y también con una raíz compartida en los países de la Europa del sur: *paisagem* en portugués, *paesaggio* en italiano y *paysage* en francés. En el contexto de la pintura, Maderuelo sitúa *Paisaje de dunas cerca de Haarlem* (figura 1) dibujado por Goltzius en 1603, como el primer dibujo que verdaderamente recreó un paisaje, es decir, como el primer dibujo:

Cuyo objetivo es representar estéticamente un lugar físico concreto sin que su ejecución haya tenido por finalidad servir como fondo a una historia, como descripción topográfica de un lugar o como apunte para una composición en la que han de intervenir otros elementos paisajísticos o figuras¹¹.



Figura 1. Hendrick Goltzius, *Paisaje de dunas cerca de Haarlem*, 1603. H 253 (PK) Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Loan: Stichting Museum Boijmans Van Beuningen 1940 (former collection Koenigs) / Creditline photographer: Studio Buitenhof.

¹⁰ Berque menciona que en el vocabulario de la antigua Roma habría habido ciertos conceptos que podrían acercarse al de paisaje como el de *topio* (lugar) y *amoenia* (lugares placenteros). Pero explica Berque que “sin embargo, en el vocabulario y la mentalidad romanos falta algo decisivo. Los *topia* en cuestión son motivos pictóricos. No los encontramos, en efecto, más que en plural (el singular *topion*, o *topium*, no existe al parecer ni en griego ni en latín). Por otra parte, nunca son sinónimos de *amoenia*. Estos dos hechos indican la ausencia de un concepto de paisaje que habría asimilado al mismo tiempo unos *topia* a otros y los *topia* a los *amoenia*. Es precisamente esta asimilación la que, en cambio, se produce en el Renacimiento, exigiendo justamente la creación de una nueva terminología”. Cfr. Berque, A. (1997) *op. cit.*, 10 y Maderuelo, J. (2005) *op. cit.*, 19.

¹¹ Maderuelo, J. (2005) *op. cit.*, 14.

En este sentido, cabe afirmar que el descubrimiento del paisaje en Europa fue relativamente tardío si lo comparamos con la que probablemente fue la primera civilización del mundo en la que se produjo dicho descubrimiento: China¹².

2. Las bases del descubrimiento del paisaje en China

Normalmente, a la hora de hablar sobre el descubrimiento del paisaje, suele traerse a colación a la dinastía Tang (618-907) y las especiales circunstancias artísticas y estéticas que derivaron del auge económico, territorial y cultural del país. En este trabajo también se tiene en cuenta como uno de los períodos históricos principales en lo que al auge del paisajismo se refiere en el cual, además, destacaron figuras de gran relevancia como el poeta y pintor Wang Wei (700- 761). Es importante señalar a este respecto cómo si bien en Europa aquel acercamiento de corte estético a la naturaleza estuvo estrechamente ligado tan solo a la pintura, en China estuvo vinculado con la poesía y la pintura por igual. El caso de Wang Wei es sintomático a este respecto ya que siendo un renombrado poeta, destacó también por su pintura monocroma. Cabe mencionar que, a pesar de que a la hora de hablar sobre el paisaje suele referirse a la mencionada dinastía Tang y a otras posteriores como la dinastía Song (960-1279), ambas cumbres del paisajismo poético y pictórico, autores como Michael Sullivan han situado los fundamentos de aquel descubrimiento del paisaje en períodos anteriores. Sin ir más lejos, en *The birth of landscape in China* el historiador del arte puso especial atención en la dinastía Han (206 a. C.-220 d. C.), considerada una de las eras doradas de la historia China¹³. M. Sullivan se detiene, precisamente, en el sistema de pensamiento predominante de la época, el confucianismo, el cual, a pesar de su aparente ortodoxia, mostró un importante eclecticismo. En palabras de M. Sullivan:

Neither the rulers nor their subjects were unreservedly orthodox in their views. Taoist superstition (as opposed to Taoist metaphysics), popular nature cults, belief in the existence of a great number of spirits and strange creatures, the search for the elixir, and imported religions such Zoroastrianism and Buddhism, all were more characteristic manifestations of the Han religious temper than was Confucian orthodoxy, and they gave to the Han capitals at Changan and Loyang so-

¹² Tanto Berque como Maderuelo coinciden en su afirmación de que la lengua china posee gran variedad de términos para decir «paisaje», siendo el más importante y amplio el de *shanshui* literalmente «montañas y ríos».

¹³ M. Sullivan comenta que las pocas pinturas, o mejor dicho, objetos pintados, que han sobrevivido de la dinastía Han no son suficientes para proporcionar algo que se acerque a una imagen completa del arte pictórico desarrollado en aquella dinastía. Los grandes frescos que representaban temas confucianos y mitológicos y que constituyeron la principal contribución de los pintores Han se perdieron con el paso de los años. Los pocos fragmentos que sobrevivieron tan solo sugieren algunas de las convenciones pictóricas que aquellos pintores debieron haber seguido. Sin embargo, según el historiador de arte, por fortuna, la predilección de los artistas y artesanos Han por representar su entorno natural fue tan fuerte que es posible ampliar nuestro conocimiento del paisaje en ese período estudiando la forma en que las colinas y los árboles representados en otros medios que sobrevivieron o fueron replicados como relieves de piedra, incrustaciones de bronce, textiles y cerámica. La amplia gama de estos objetos, aunque poco pueden decirnos sobre la pintura Han como tal, ofrece una valiosa evidencia no solo sobre su actitud hacia la naturaleza, sino también sobre el lenguaje pictórico en el que se expresaba la misma. Sullivan, M. (1962). *The birth of landscape painting in China*. California: California University press, 37-38.

*mething of the atmosphere of intellectual curiosity and credulity of Athens in the time of Saint Paul*¹⁴.

En el contexto del descubrimiento y consolidación que se daría del paisaje en las dinastías posteriores, cabe prestar especial atención a una de las influencias culturales más importantes señaladas en la cita de Sullivan: el taoísmo.

Según investigadores como Antonio José Mezcuca, cabría situar los orígenes del paisaje chino precisamente en el seno de la influencia taoísta y su especial relación con la naturaleza. Dado el carácter sincrético mostrado por la cultura china desde hace siglos en lo que refiere a aspectos religiosos y culturales, resulta complicado, por no decir imposible, separar la influencia de las escuelas de pensamiento que han impregnado su idiosincrasia. En el caso del confucianismo y taoísmo, aunque suelen ser presentados como modelos opuestos¹⁵, en el ámbito de la estética, la influencia compartida que ejercen en artes como la pintura y la poesía resulta a menudo difícilmente dissociable. Lo mismo ocurre con el budismo que, a pesar de ser un modelo religioso foráneo, rápidamente se imbricó con los otros dos. A pesar de la preeminencia de unos sistemas de pensamiento u otros a lo largo de la historia de China, la presencia de los tres es palpable siempre en mayor o menor medida. En este sentido, este trabajo no pretende desvirtuar la innegable influencia de por ejemplo la imaginaria budista a la hora de entender la consolidación del paisaje chino, ni tampoco la importancia de la educación confuciana de aquellos letrados que, por agotamiento o exilio, buscaron aislarse en los parajes naturales en donde encontraron inspiración para sus poemas y pinturas, pero sí se pondrá el acento en ciertos elementos taoístas siguiendo la estela del citado Mezcuca, para el cual, las bases del descubrimiento del paisaje en China poseen una especial relación con la representación de los paraísos de los inmortales taoístas¹⁶. Sin ir más lejos, el propio M. Sullivan advierte de la presencia en la dinastía Han de aquellos paraísos inmortales en la recreación de los mismos que se llevaron a cabo a través de los jardines imperiales¹⁷.

La idea defendida por Mezcuca es que la inspiración que suscitaron los entornos naturales idílicos en los que se producían los encuentros con los inmortales en numerosos relatos y leyendas habría desencadenado toda una concatenación de relaciones artísticas entre la pintura, la poesía y el diseño de jardines¹⁸. Así pues, este juego de referencias artísticas partiría de la contemplación del paisaje natural (*shanshui*), se-

¹⁴ *Ibid.*, 28.

¹⁵ El confucianismo es representado generalmente como un sistema de pensamiento destinado al bien colectivo y social en oposición al taoísmo, representación del individualismo y la vida natural. Maillard, C. (2008). *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal, 20-45.

¹⁶ Cabe mencionar que, aunque A. J. Mezcuca pone el acento en el análisis del descubrimiento del paisaje en China, ha reconocido la importancia de los estudios de autores citados como Maderuelo y Berque a la hora de disponer de una metodología desde la que desarrollar sus propias investigaciones. Mezcuca, A. (2014). *La experiencia del paisaje en Chin. «shanshui» o cultura del paisaje en la dinastía Song*. Madrid: Abada, 12-13.

¹⁷ La influencia de estos parajes naturales idílicos en el diseño de los jardines imperiales puede datarse incluso ya antes de Han, en la dinastía Qin (221-206 a. C.). *Ibid.*, 21.

¹⁸ A este respecto cabe matizar que A. J. Mezcuca trata en sus teorías de superar la contraposición que suele establecerse entre la poesía *tianyuan* (campos cultivados y jardines) y poesía de *shanshui* (montañas y ríos), ambas incluidas en el ámbito de la poesía de paisajes. Según esta dicotomía, la poesía *tianyuan*, relacionada con los jardines, habría estado relacionada con la contemplación estática desde celosías o espacios clave del jardín o con el acto del paseo; mientras que la poesía *shanshui* se relacionaría con el viaje o el exilio a los parajes montañosos. En opinión de Mezcuca, ambas pertenecen a un complejo entramado en el que las influencias de las que parten (el paisaje natural de corte taoísta) coinciden, por lo que no deben presentarse como opuestas. *Ibid.*, 93.

ría aprehendido mediante la poesía y la pintura y culminaría con su re-recreación material en el microcosmos que representaban los jardines imperiales de la corte china¹⁹. Uno de los aspectos a destacar de estos últimos es que la importancia de los jardines imperiales llegó a ser tal en el imaginario chino de ciertas épocas, que incluso se convirtieron en posibles localizaciones en las que toparse con aquellos reverenciados inmortales que habitaban en brumosos y montañosos parajes. Es decir, llegaba a producirse, como Mezcuca afirma, una «inter-cambiabilidad de los espacios», por la cual el paisaje virgen de las «montañas y ríos» (*shanshui*) y que servía de inspiración para imaginar aquellos paraísos, fue albergado en los microcosmos que representaron los jardines²⁰. Ban Gu, uno de los historiadores más importantes de la dinastía Han, recogió la siguiente descripción de uno de aquellos jardines:

Before stretches the Lake T'ang-chung, behind, Lake T'ai-yeh. Their waves can be seen as high as those of the limitless sea, breaking against the rocks of the fairy shore, half- submerged in water. With a crash they hurl themselves against the fairy rocks, covering isles Ying-chou and Fang-hu, while P'eng-lai rises between them. Then the magic grasses flourish in winter, supernatural trees thrust in up clumps. The rocks are precipitous, the cliffs towering, metals and rocks form high jutting peaks. There the Emperor [Han Wu-ti] raised two statues of immortals holding bowls to collect the dew [an element in the elixir]; these statues he placed on two columns of bronze which rose far above the impurities of the dusty world. (...) Indeed that was truly a dwelling place for immortals; it was no place for ordinary men such as we²¹.

Las referencias a islas míticas de la tradición taoísta ejemplifican hasta qué punto este tipo de artes estuvieron imbuidas por la influencia de este sistema de pensamiento. Cabe mencionar que con este tipo de asociaciones, con esta aprehensión y recreación de aquellos paisajes míticos en el seno de la corte imperial, se buscaba destacar una imagen de prosperidad, de armonía, sabiduría y buen gobierno. Aquellos paisajes debían inspirar y elevar a los letrados y funcionarios de la corte que trabajaban en el gobierno. Los parajes de las montañas y valles fueron los sitios en donde mayores asociaciones podían realizarse entre la naturaleza terrenal y la mítica, pero puesto que había que transportar dichos entornos a la corte se recurrió al arte del jardín y a la pintura.

Como ejemplo de pintura de influencia taoísta y contrapunto de los jardines descritos, cabría citar el ejemplo de la Sala de Jade, nombre con el que se designaba a la Academia Hanlin (*Hanlin Xueshiyuan*), uno de los centros más importantes del gobierno imperial fundada en el siglo VIII por el emperador Xuanzong. Como Scarlett Jang ha analizado, desde la dinastía Tang habría sido común representar en las paredes de la Sala de Jade paisajes taoístas, propios de aquellos paraísos de los inmortales con un objetivo similar al de los jardines, esto es, inspirar a los letrados que tra-

¹⁹ Sin duda, este juego de referencias y conexiones artísticas que tienen como núcleo el paisaje, contribuyen a explicar la notable importancia que poco a poco desarrolló el arte de los jardines en China y el resto de Extremo Oriente.

²⁰ Mezcuca, A. (2014) *op. cit.*, 52-53.

²¹ Ban Gu, *The book of Han*, citado en: Sullivan, M. (1962) *op. cit.*, 29.

bajaban en aquel centro²². Estas pinturas fueron recreadas por artistas de la talla de Dong Yu, Ju Ran y Yan Su, entre otros. La investigadora recoge una reconstrucción del hall central de la Sala de Jade a principios de la dinastía Song (figura 2), en la que se aprecia nuevamente la aparición de las famosas islas míticas de Penglai, Yingzhou y Fangzhang ya citadas por Ban Gu siglos atrás.

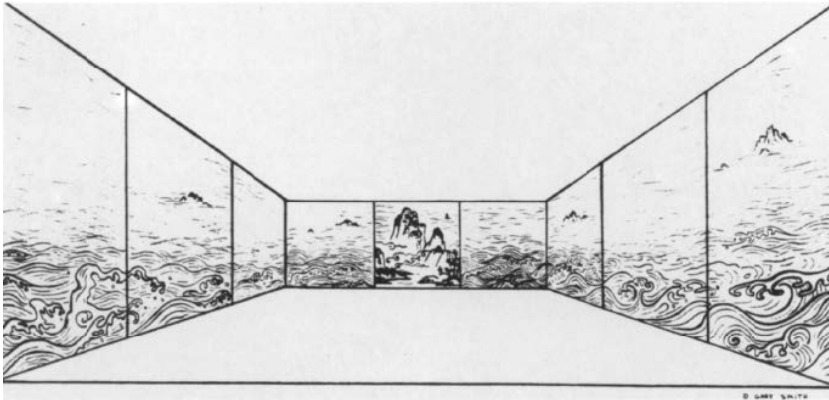


Figura 2. Reconstrucción pictórica de la pintura mural que recorría el hall principal de la Sala de Jade antes de 1082.

Lo que se observa con este tipo de recreaciones es que, para ser llevadas a cabo, la naturaleza y sus elementos se presentaron como ingredientes necesarios. El paisaje natural, las montañas envueltas en brumas, los valles y ríos sirvieron como elementos a través de los que imaginar aquellos parajes idílicos. El taoísmo pregona un retorno a la naturaleza, por lo que no es de extrañar que aquellos relatos fantásticos encontrasen su fuente precisamente en aquellos mismos parajes y cavernas en la que los ermitaños taoístas decidieron retirarse a meditar. El interés en el paisaje en China comenzó entonces, siendo la iconografía de los paraísos de los inmortales uno de los focos fundamentales en torno a los que se erigió su «descubrimiento». Esta contemplación de la naturaleza que también los letrados buscaron en sus épocas de retiro, sirvió de inspiración, como se ha mencionado, a pinturas y poemas de corte paisajístico. Existen numerosos ejemplos, tanto de las dinastías Tang y Song como de las posteriores, como *Amanecer primaveral sobre la Terraza del Elixir*, pintado por Lu Guang (1300-1371) de en la dinastía Yuan (1271-1368) (figura 3), donde la iconografía taoísta en torno a los inmortales se hace evidente. El tema del «elixir» refiere directamente a aquella relación que se hacía entre los sabios taoístas y la inmortalidad. El paraje natural recreado por estos artistas ganaba así un protagonismo indiscutible además de mostrar conexiones profundas con el taoísmo.

²² Jang, S. (1992). Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song. *Ars Orientalis*, 22, 86-87.



Figura 3. Lu Guang, *Amanecer primaveral sobre la Terraza del Elixir*.
The Metropolitan Museum of Art

Esta iconografía requería de este tipo de paisajes para sustentarse. Era diferente del arte de temática cristiana de las épocas medievales y previas al Renacimiento, en donde los entornos naturales eran despojados de cualquier tipo de significación, otorgando todo el protagonismo a las imágenes de los santos y vírgenes retratados²³. El Taoísmo, tanto en su vertiente metafísica y religiosa, como en la puramente supersticiosa y mitológica, confirió una gran importancia al entorno natural en el que ciertos aspectos de la naturaleza se alzaban como metáforas del inefable *Tao*²⁴. Como Pilar González señala a este respecto:

Las imágenes poéticas convencionales que lo designan (al *Tao*) hablan de una mezcla silenciosa e inmutable, una bruma infinita, un limo negro; mares turbulentos, un bosque, imágenes todas ellas que representan un Caos heterogéneo y confuso que se puede captar. Sí, porque aunque sea inaccesible al conocimiento

²³ Berque, A. (1997) *op. cit.*, 17.

²⁴ Para un acercamiento a la relación entre el taoísmo y la naturaleza desde una perspectiva filosófica, véase: Schleichert, H. y Roetz, H. (2003). *Filosofía china clásica*. Barcelona: Herder, 126-128.

racional o a los sentidos, es perceptible, sin embargo, a través del conocimiento intuitivo²⁵.

3. El descubrimiento del paisaje en China

Esta especial contemplación del paraje natural promulgó así el primer paso para la consolidación del paisajismo chino: el acercamiento estético al paisaje, solo posible en un escenario de «desinterés» o ausencia de todo tipo de utilitarismo con aquello que se contempla. Es decir: la contemplación gozosa de un entorno despojado de necesidades mundanas o peligros inminentes para el ser humano. A. J. Mezcuca ha explicado cómo aquellas bases del descubrimiento del paisaje trazadas en el apartado anterior sirvieron para:

Transformar el espacio incivilizado y salvaje de la naturaleza virgen en espacio civilizado, en el que el hombre se encuentra a salvo de peligros y puede alcanzar la armonía con la naturaleza y el Tao. Esta transformación de espacio salvaje a espacio civilizado era uno de los primeros movimientos necesarios para que se produjera la conversión de un entorno natural en paisaje²⁶.

En efecto, como reflexiona Calvo Serraller, si, por ejemplo, la tierra sigue atada a su carácter económico (agrícola o ganadero por ejemplo), es decir, utilitario, no puede «verse» el paisaje. Es lo mismo que ocurría en el caso de los campesinos de los alrededores de Aix citado al principio. En palabras de Calvo Serraller:

Cuando se tiene que pagar la tierra, es evidente que no puede existir ni país ni paisaje. Alguien que está agobiado por sacar rentabilidad a la tierra no puede contemplar con entusiasmo su belleza; y así nos lo prueba la historia de la apreciación estética de la naturaleza. Hace falta que el hombre se libere de esa carga onerosa y pueda mirar a su alrededor sin la preocupación de que una tormenta o la sequía arruinen su economía para que realmente pueda recrearse en fenómenos como la lluvia, el crepúsculo, la aurora o la variedad de luces y tonalidades que dejan las estaciones a su paso²⁷.

Lo mismo puede decirse de cualquier otro fenómeno meteorológico o miedo atávico (imbuido por mitos o leyendas) que hagan al espectador temer por su seguridad y, por ende, impedir el deleite estético en el paisaje que lo rodea. Precisamente, en Europa, conceptos estéticos de gran relevancia como el de lo pintoresco o lo sublime, ya delineados por Addison a principios del s. XVIII en *Los placeres de la imaginación*, no habrían surgido sin esa «distancia» necesaria para el disfrute estético²⁸. Sin esa domesticación del entorno o, siguiendo el vocabulario de Mezcuca, sin esa «civilización» del espacio salvaje.

²⁵ Wang Wei, (2004). *Poemas del río Wang* (Introducción de Pilar González). Madrid: Trotta, 21.

²⁶ Mezcuca, A. (2014) *op.cit.*, 45.

²⁷ Calvo Serraller, J. (1993). Concepto e historia de la pintura de paisaje. En: AA.VV. *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 25-26.

²⁸ Addison, J. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: A. Machado Libros, 40-70.

Sobre temas similares también ha hablado el filósofo japonés Karatani Kōjin en su famosa obra *Origins of Modern Japanese Literature*. En el capítulo *The Discovery of Landscape* con el que abre el libro, Karatani pone el ejemplo de Rousseau en *Confesiones*, cuando el francés describe su sensación de unidad con la naturaleza mientras pasaba por los Alpes en 1728. Karatani recuerda que históricamente los Alpes solo habían sido en el imaginario europeo un accidente geográfico que separaba un lugar de otro, hasta que se accedió a ellos a través del disfrute y la comodidad permitiendo, así, su descubrimiento como paisaje. Sagazmente, el japonés llega a concluir que «The Alpinist was a virtual creation of literatura»²⁹.

Retornando a la obra de A. J. Mezcuca, se observa que esta necesidad de apacibilidad y de confort estético, requisito para el descubrimiento del paisaje, fue proporcionada entonces por aquellos entornos naturales que fueron asociados a los paraísos de los inmortales:

Consecuentemente, esta contraposición entre paraísos de los inmortales y espacio salvaje habitado por todo tipo de espíritus y dioses salvajes, no nos muestra sino el proceso en el que el no-paisaje, hostil e indómito se transforma en paisaje, es decir, un lugar adecuado para el hábitat humano, la contemplación estética y el cultivo espiritual³⁰.

Precisamente, estos elementos mencionados de «adecuación al hábitat humano», «contemplación estética» y «cultivo espiritual» serán asimilados por la práctica del retiro (*yindun*), el humus sobre el que, en palabras de Berque, finalmente terminó de germinar el concepto de paisaje en China³¹.

3.1. Poesía y pintura en el contexto del retiro (*yindun*)

Ese humus que representó la práctica del retiro para el paisajismo chino comenzó a consolidarse, según el investigador francés, con la disolución del imperio Han y con un debilitamiento del confucianismo que lo había sostenido. A lo largo de los siguientes siglos China quedaría fragmentada en diversos territorios que no serían reunificados hasta la llegada de la Dinastía Sui (581 – 618)³². En palabras de Berque:

En este contexto de descalabro de la imagen del mundo consolidada en tiempos de los Han, de la influencia creciente y conjugada del taoísmo (cuyos ideales remiten a la naturaleza más que al orden social) y del budismo (que penetra en China en los primeros siglos de nuestra era y predica las vanidades del mundo), se desarrollaría un fenómeno que daría origen al descubrimiento del paisaje como tal: la práctica del retiro (*yindun*) en la naturaleza por parte de hombres ilustrados caídos en desgracia que de ese modo querían manifestar su desacuerdo con el nuevo régimen. En su soledad, estos eremitas (*yinzhe*) se desprenderán de las constricciones del pensamiento moral y político del confucionismo, para empezar a considerar la belleza de la naturaleza en sí misma³³.

²⁹ Karatani, K. *Origins of modern Japanese literature*. Durham: Duke University Press, 27-29.

³⁰ Mezcuca, A. (2014) *op. cit.*, 45.

³¹ Cfr. Berque, A. (1997). *op. cit.*, 15.

³² Estas condiciones también han sido tenidas en cuenta por el citado M. Sullivan, el cual, en su obra *Chinese landscape painting* presentó una continuación a su anterior libro *The birth of landscape in China*. El británico prestó especial atención a la génesis del paisaje en las dinastías Sui y Tang, en donde afirma que finalmente el paisajismo se consolidó. Sullivan, M. (1980). *Chinese landscape painting. In the Sui and Tang Dynasties*. California: California University Press, 5-13.

³³ Berque, A. (1997) *op. cit.*, 17.

Sin duda, en este contexto, recibirá mención especial el citado Wang Wei, el cual perteneció a una de las épocas más importantes de la historia de China, la dinastía Tang. Wang Wei ha pasado a la historia como uno de los poetas más importantes de China y sus poemas recogidos en *Poemas del río Wang*, se alza como un ejemplo ideal para reflejar cómo la práctica del retiro a las áreas rurales por parte de los letrados contribuyó al deleite estético del paisaje como tal. Antes de centrar el análisis en Wang Wei, cabe mencionar que fueron numerosos y prestigiosos los poetas que, antes que él, ya llevaron a cabo esta práctica y contribuyeron a asentar la representación paisajística mediante sus poemas. Sería el caso, por ejemplo, de Tao Yuanming (365-427) y Xie Lingyun (385-433), ambos pertenecientes a lo que se conoció como el período de las dinastías del Norte y el Sur, una época convulsa de fragmentación territorial tras la caída del imperio Han a la que Berque aludió.

Así pues, Tao Yuanming, poeta de inspiración taoísta, representó un ejemplo clarividente de lo que fueron aquellos letrados que, en aquel caótico período, iban y venían de la corte a sus retiros en el campo y las granjas tratando de escapar del estrés o de los peligros generados por las intrigas en la corte. En el caso de Tao Yuanming, fueron tres las ocasiones en las que dejó la corte para volver a su granja, en donde, finalmente terminó sus días³⁴. En un poema en “En respuesta a Liu de Chai-sang”, se hace patente la importancia que suponía para el letrado aquellos retiros:

Montañas y lagos desde hace tiempo me invitan,
¿por qué tendré que titubear todavía?
A causa de la familia y de mis viejos amigos,
Vivir en soledad me resulta insoportable.

Entra el buen tiempo y me trastorna el alma,
Apoyado en mi bastón regreso a mi cabaña del oeste.
Nadie transita por los senderos de hierba,
veo a lo lejos un pueblo en ruinas.

El techo de mi casa recién terminado,
hay que trabajar nuevos campos de cultivo.
El viento del valle refresca el ambiente,
el vino de primavera alivia el hambre y la fatiga.

Vino fresco, ligero, recién hecho;
para reconfortarme no está tan mal.
Los asuntos del mundo son un torbellino,
en meses, años, los he abandonado.

Cultivo y tejo sólo para mi uso;
hacer más no vale la pena.
¡Vamos, vamos, que en cien años
Cuerpo y nombre se habrán esfumado!³⁵

³⁴ Tao Yuanmin, (2013). *Memoria de un huerto con duraznos en flor*. Takna: Suicidal Mutants Lab, 7.

³⁵ Tao Yuanmin, (2006). *El maestro de los cinco sauces*. Madrid: Hiperion, 225-227.

En uno de sus poemas más célebres, Tao Yuanming evoca una escena de atardecer en que los pájaros regresan a su nido. En opinión de Berque, esa imagen simboliza el retorno a la vida auténtica; pero lo fundamental es que esta autenticidad reside en el paisaje mismo:

Ahí está la intención verdadera» (*ci zhong you zhen yi*). La intención verdadera (*zhen yi*) es, indisolublemente, el deseo profundo del poeta (retornar a la autenticidad de la vida en los campos) y el sentido profundo del paisaje. Es la naturaleza humana unida a la naturaleza cósmica: dicho de otra manera, el Dao³⁶.

En *Canción de crisantemos (para cantar bebiendo)* puede encontrarse un ejemplo de dicho retorno a lo natural:

Construir una choza en el mundo de los hombres
y no tener carruajes ni caballos ruidosos,
¿quién sería capaz de lograr esto?
una mente distante hace al lugar distante.
Recojo crisantemos en la cerca de Oriente;
al sur veo, sereno, las colinas.
Noche y día es bueno el aire en la montaña.
Los pájaros regresan al hogar en bandadas.
Hay un sentido cierto en todo esto;
al querer explicarlo, las palabras se olvidan³⁷.

Por su parte, la vida de Xie Lingyun transcurrió entre la magnificencia de la capital (la actual Nanjing) y sus propiedades a las afueras de Shaoxing en donde escribió sus poemas más importantes. En opinión de Berque, estos habrían sido «los primeros poemas propiamente paisajísticos de la literatura mundial»³⁸. El francés se detiene en la última parte de uno de esos poemas escritos entonces, en donde Xie Lingyun describió una caminata por los montes de Kuaiji. Para el historiador de arte, en este poeta ya puede constatarse abiertamente un descubrimiento del paisaje. Tal como expresa el propio Berque:

Uno de esos poemas describe una caminata por los montes Kuaiji. Hacia el final del texto Xie Lingyun escribe esta frase: «El sentimiento, a través del gusto, crea la belleza» (*qing yong shang wei mei*). Podemos considerar estas palabras como el acta de nacimiento del paisaje. En ellas se trata en efecto, explícitamente del sentimiento de belleza que se experimenta ante el espectáculo de la naturaleza. Y esta belleza tiene que ver más con la mirada que se dirige a las cosas que con las cosas mismas: es el sentimiento (*qing*) lo que crea (*wei*) lo bello (*mei*). Dicho de otra manera, si la naturaleza se convierte en algo bello agradable de mirar es porque la miramos como paisaje³⁹.

³⁶ Berque, A. (1997) *op. cit.*, 12-13.

³⁷ Tao Yuanming, Canción de crisantemos (para cantar bebiendo) (poema). *Clave, revista de poesía*, 14, en línea: <http://www.revistadepoesiaclave.com/content/numero-13-14-cancion-de-crisantemos-para-cantar-bebiendo> (Consultado: 29/12/2019)

³⁸ Berque, A. (1997) *ob. cit.*, 15.

³⁹ *Ibid.*, 16.

Cabe mencionar que este descubrimiento del paisaje propiciado por la poesía corrió también en paralelo por el campo pictórico. Cuenta de ello darían artistas como el renombrado pintor Gu Kaizhi (344-406), contemporáneo de Tao Yuanming y Xie Lingyun. En este contexto, Maderuelo destaca su rollo ilustrado *Montañas de Yuntai* (*Hua yuntaishan*), el cual podría catalogárselo como pintura taoísta⁴⁰. Por desgracia esta pintura se perdió pero Gu Kaizhi, del que se sabe que escribió varios tratados sobre pintura, dio una descripción de su obra, apuntando en sus notas cómo eran los barrancos cubiertos por la niebla, los caminos, las cascadas y los animales que los recorrían⁴¹.

Pero si tuviese que citarse a una figura representativa dentro del contexto del paisajismo chino, el mencionado Wang Wei se alza como una referencia indiscutible para la mayoría de los investigadores. Como se adelantó anteriormente, Wang Wei vivió la mayor parte de su vida en la primera etapa de la dinastía Tang, los años dorados de la dinastía hasta que, en 755, fuese herida mortalmente por la rebelión encabezada por An Lushan, el cual se autoproclamó emperador entre 755 y 763. Aunque los Tang volvieron a recuperar y mantener el poder hasta el 907, a partir de la rebelión se produjo un paulatino desgaste de la economía acompañado por la pérdida de territorios y, finalmente, el desmembramiento del imperio. A pesar de esta debacle, los primeros años de la dinastía fueron regentados por emperadores que ampliaron su territorio por todo Asia central, llegando hasta el Tíbet e Irán y también por Asia oriental, haciendo suyos territorios de Mongolia, Manchuria y Corea. Además de destacar en lo militar y económico, también en las artes, sobre todo en la poesía, vieron un auge importante bajo el mandato del emperador Xuanzong (712-756), apodado *Ming Huang* (el Emperador Brillante)⁴².

Wang Wei fue un letrado que reflejó el sincretismo intelectual propio de su época. De educación confuciana, el poeta mostró en sus obras la influencia palpable y su conocimiento sobre el Tao; además, su fe en el budismo, heredada por vía materna, también tuvo un profundo influjo en sus poemas. Precisamente, *Poemas del río Wang*, escritos durante su retiro en Lantian, presentan una notable influencia budista⁴³. Dentro del budismo, debe tenerse en cuenta su predilección por el *Chan*, en el cual se imbricaron muchos aspectos filosóficos y estéticos del taoísmo, entre otros, elementos como el del vacío (*wu*). Es interesante recordar a este respecto el interés de Wang Wei por la figura de Vimalakirti, (del cual tomó su nombre Weimojie)⁴⁴. La leyenda cuenta que en una reunión en la que participó Vimalakirti junto con otros monjes, se propuso como tema de diálogo el principio de la no dualidad. Cada uno de los asistentes expuso su discurso, hasta que le llegó el turno a Manjusri, el bodhisattva que había propuesto el debate. Explicó: «a mi entender, cuando las cosas no están ya en la región de las palabras y los discursos, del signo y del conocimiento, y están más allá de las preguntas y respuestas, hay iniciación al principio de la no dualidad»⁴⁵.

⁴⁰ Maderuelo, J. (2005) *op. cit.*, 22.

⁴¹ Heseman, S. (1999). China. En G. Fahr-Becker (ed.). *Arte asiático*. Colonia: Koneman 110.

⁴² Sullivan, M. (1980) *op. cit.*, 5.

⁴³ Respecto a su producción poética, Pilar González señala que tras la rebelión de An Lushan, la obra de Wang Wei se perdió, pero cuando el poeta murió, y a petición del emperador Taizong, su hermano recopiló los poemas que estaban en manos de amigos y familiares. Esta recopilación contó con unos cuatrocientos veinte poemas, de los cuales cuatrocientos veinte poemas son los que se conocen actualmente. Wang Wei (2004) *op. cit.*, 72.

⁴⁴ El Sutra de Vimalakirti fue uno de los más importantes del budismo Mahayana, muy popular en la época de Wang Wei. Suzuki, D. T. (2014). *El Zen y la cultura japonesa*, Barcelona: Paidós, 273-278.

⁴⁵ Citado en: Collet, H., Wingfun, C., Wang Wei (2004). Le plein du vide. En Wang Wei *op. cit.*, 50.

Manjusri entonces se volvió hacia Vimalakirti y le inquirió que les mostrase la iniciación al principio de la no dualidad, a lo que Vimalakirti guardó silencio absoluto. Manjusri exclamó entonces encantado: «¡Excelente! ¡Excelente! ¿Cómo, en efecto, podría haber iniciación al principio de la no dualidad si las palabras y los discursos son escritos o pronunciados?»⁴⁶.

Esa relación con respecto a lo inefable y aprehensible del Tao, que deriva en conceptos que refieren al vacío, a la no-acción y al silencio, fue recogida e integrada en el *Chan*. Dicho de manera simplificada, podría afirmarse que el pragmatismo propio de los sistemas de pensamiento fue adherido al budismo que penetró en China y que formó corrientes «autóctonas» como el *Chan*, frente a la excesiva metafísica y disquisiciones teóricas en la que otras corrientes más tradicionales y cercanas a las ramas indias habían caído. Sin duda, estas características del taoísmo que se imbricaron perfectamente con el carácter ascético y meditativo del budismo encontraron una forma estupenda de expresarse a través del *jueju*, el estilo poético bajo el que son albergados los *Poemas del río Wang*. Según explica Pilar González:

Se caracteriza por una máxima economía verbal: el poema más corto cuenta con apenas 20 caracteres elegidos con gran fuerza y precisión, y repartidos en cuatro versos pentasilábicos. Ello permite una gran carga de significados implícitos con un fuerte poder de sugestión (...) El *jueju* es la esencia de la poesía porque encapsula a la perfección un momento lírico extraordinario⁴⁷.

En “Montes de bambúes”, se aprecian algunas características que muestran la consolidación del paisaje, que finalmente se abre a la vista de Wang Wei y es recogido a través de esta forma poética.

altos bambúes
se miran
en las aguas sinuosas

verdes esmeraldas
irisean
sobre las ondas del río

y yo
secretamente oculto

penetro por un sendero
del monte Shang

que ni siquiera los leñadores
conocen⁴⁸.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Wang Wei (2004) *op. cit.*, 54. Esta descripción encuentra similitudes con la forma poética del *haiku* japonés, el cual también sería absorbida por los poetas *Chan* (Zen) nipones, como Matsuo Bashō. Haya, V. (2013). *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona: Kairós, 61-64.

⁴⁸ Wang Wei (2004) *op. cit.*, 50.

En efecto, los leñadores y campesinos no «verían» el bambú de la misma forma que el poeta, que vaga ocioso por los senderos de la montaña, las sombras y el brillo verde que los bambúes dejan sobre el río. Ya se ha especificado que dentro de la influencia budista que impregnaría las creaciones de Wang Wei, el taoísmo también se encontraría presente, imbricado en formas como el budismo *Chan*. Además de esto, existen poemas de Wang Wei donde dicha influencia taoísta es expresada explícitamente. Esto da fuerza a las teorías de Mezcua sobre la importancia del taoísmo a la hora de comprender el acercamiento de artistas y poetas al paisaje. En el poema *Casa de campo en el monte Zhongnan* puede leerse:

en la mitad de mi vida
sentía pasión por el Tao

en la vejez simplemente
vivo al pie de la montaña
cuando lo deseo me voy solo

la belleza de las cosas
sólo dentro de uno mismo se conoce

camino hasta el lugar
último de las aguas

me siento y miro
cómo nacen las nubes

si por azar me encuentro
con el anciano del bosque

entonces charlamos, reímos...
no hay plazo para regresar⁴⁹.

Pilar González ha analizado este poema mostrando el amplio conocimiento que Wang Wei debió poseer del taoísmo. Entre algunos de los elementos más importantes se encuentra el del desapego y el de la no-acción. En los primeros versos, Wang Wei muestra cómo logra finalmente la comprensión de la doctrina. En su juventud el Tao era algo que se anhelaba e idealizaba y que, por tanto, se buscaba fervientemente. Del mismo modo que el verdadero Tao es aquel sobre el que nada puede decirse, aquel Tao que se conceptualiza y busca con pasión, nada tiene que ver con el Tao verdadero que simplemente se intuye y comprende más allá de toda reflexión discursiva. Es en la vejez, cuando simplemente «vive al pie de la montaña», cuando el acceso al mismo se revela⁵⁰.

En los ejemplos aquí citados se observa que el paisaje ha sido «civilizado». Como en el caso de Cézanne, Wang Wei mira el entorno natural que lo envuelve con un ojo diferente, que se detiene en aspectos que hacen surgir lo que tiene en frente como paisaje propiamente dicho. Éste es capturado a través de sus poemas, pero también

⁴⁹ González, P. (2014). Análisis del espacio y el discurso taoísta en la poesía de Wang Wei, *Estudios de Asia y África*, 49 (3), 670

⁵⁰ *Ibid.*, 671.

mediante su pintura. Precisamente, el propio Wang Wei escribió un tratado titulado *Disertación sobre la pintura (Xu hua)* en el cual puede leerse:

*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*⁵¹.

Como se mencionó líneas más arriba, Wang Wei destacó por su pintura monocroma, bajo la cual pintó *Cuadro del río Wang (Wang chuan tu)*, un rollo horizontal que se presentaba como el reflejo pictórico de los poemas que escribió durante su retiro. A pesar de que el original se perdió, quedaron copias realizadas por grandes maestros. La base para todas las copias posteriores que se realizaron durante la dinastía Ming fue la copia que realizó del cuadro de Wang Wei el artista Guo Zhongshu en el siglo X⁵² (figura 4).



Figura 4. Artista desconocido (dinastía Ming). *Cuadro del río Wang* (Copia inspirada en la obra de Guo Zhongshu). The Metropolitan Museum of Art.

⁵¹ Sakanishi, S. (1957). *The Spirit of the Brush. Being the Outlook of Chinese Painters on Nature from Eastern Chin to Five Dynasties*. En González, M. (2005). *La pintura de paisaje: del Taoísmo chino al Romanticismo europeo* (Tesis doctoral). Universidad Complutense. Madrid, 104.

⁵² Wang Wei (2004) *op. cit.*, 52.

4. Diferencias entre el descubrimiento del paisaje europeo y el chino

Tras estas reflexiones en torno a algunas de las influencias culturales que pudieron motivar el descubrimiento del paisaje en China, cabe tener en cuenta un último apunte de Berque:

No hay más que comparar un paisaje de Poussin con un paisaje de Wang Wei para darse cuenta de que no reflejan los mismos mundos. Y ello no sólo porque las formas del entorno difieren en China físicamente de lo que son en Europa; no sólo porque los medios de la expresión son completamente distintos, como totalmente distinto es el concepto mismo de representación, sino también, fundamentalmente, porque China vio en el *shanshui* algo diferente a lo que los europeos vieron en el paisaje (...) China no conoció nada equivalente a la gracia o la trascendencia del ser. Nunca ha distinguido entre el ser verdadero y los seres que pueblan el mundo sensible⁵³.

Retornando a algunas de las cuestiones introducidas al comienzo de este trabajo, debe recordarse que, al igual que existen culturas paisajísticas y no-paisajísticas, es decir, donde el descubrimiento del paisaje se hizo o no patente, entre las propias culturas paisajísticas existen también diferencias sustanciales a la hora de entender el paisaje. Es decir, el paisaje cambia según la civilización que lo mire y lo «descubra». Así pues, en el caso de China, Pilar González señala que, en el contexto de la poesía y pintura, se produce una «confusión» entre el hombre y el paisaje⁵⁴. Ello puede venir derivado de que, a pesar de su disfrute estético, en China el paisaje poseía una labor espiritual, resultado del carácter inmanente de tradiciones como la del taoísmo. Es precisamente en este sentido inmanente del carácter chino, opuesto al trascendente de las culturas judeocristianas, en donde Berque ha situado el motivo del retraso que Europa sufrió con respecto a China en lo que refiere al desvelamiento del paisaje.

Contemporáneo a algunos de los poetas y artistas citados como Tao Yuanming, Xie Lingyun y Gu Kaizhi, en el seno del cristianismo habría habido figuras como el bretón Pelagio, el cual pasó a la historia como hereje. En su doctrina se observa una defensa del libre albedrío en detrimento de la gracia, así como una exaltación de la creación. Dicha doctrina encontró su principal opositor en otro contemporáneo, San Agustín, sobre cuyos hombros Berque deposita gran parte de la «culpa» que habría llevado a un retraso circunstancial del descubrimiento del paisaje en Europa. Antes de éste, la separación platónica del ser con mayúsculas (o la idea) del resto de los seres del mundo, ya habría puesto las bases para las posteriores reinterpretaciones que surgieron en el seno del cristianismo⁵⁵.

De este modo, en opinión del autor francés, lo que San Agustín hizo fue afirmar que:

Es pues, más allá de los sentidos – que comparte con el resto de las criaturas vivientes – donde el hombre debe buscar la verdad divina; ésta no se encuentra en

⁵³ Berque, A. (1997) *op. cit.*, 18-19.

⁵⁴ Wang Wei (2004) *op. cit.*, 51.

⁵⁵ Berque, A. (1997) *op. cit.*, 19.

el espectáculo del mundo, sino dentro de él mismo – pues, como está escrito en el *Génesis*, es únicamente el hombre (no el mundo, como decía Platón) lo que Dios creó a su imagen y semejanza: «Y los hombres van a admirar (*et eunt homines mirari*) las cumbres de las montañas, las olas enormes del mar, el dilatado curso de los ríos, las playas sinuosas de los océanos, las revoluciones de los astros, y no se acuerdan de mirarse a sí mismos» (*et relinquunt se ipsos nec mirantur*) (*Confesiones*, X, 8, 15)⁵⁶.

A diferencia de China que, alentada por tradiciones como el taoísmo, se encontró frente a lo «divino» en la naturaleza, en donde el Misterio se desvela si se miraba como era debido y en donde dicho Misterio podía ser captado en un poema o una pintura si se expresaba correctamente; la Europa cristiana habría apartado la mirada de aquello que la rodeaba⁵⁷.

Bibliografía

- Addison, J. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: A. Machado Libros.
- Berque, A. (1997). En el origen del paisaje. *Revista de Occidente*, 189.
- Berque, A. (2009). *El pensamiento pasajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Calvo Serraller, J. (1993). Concepto e historia de la pintura de paisaje. En: AA.VV. *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea.
- González, M. (2005). *La pintura de paisaje: del Taoísmo chino al Romanticismo europeo* (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid.
- González, P. (2014). Análisis del espacio y el discurso taoísta en la poesía de Wang Wei, *Estudios de Asia y África*, 49 (3).

⁵⁶ *Ibid.* 17

⁵⁷ En este artículo, por falta de espacio, han debido dejarse sin analizar textos importantes sobre pintura escritos en el contexto taoísta. Destacaría a este respecto *El Arte del pincel (Bifa Ji)* de Jing Hao, un pintor perteneciente al período de las Cinco dinastías y los Diez Reinos (907 – 960) o *Ensayo sobre pintura paisajística* de Guo Xi, perteneciente a la dinastía Song (960-1279). En ambos se habla de la importancia del espíritu y de la conexión del pintor con aquello que recreaba. Munakata, K. y Munakata, Y. (1974). Ching Hao's "Pi-fa-chi": A Note on the Art of Brush. *Artibus Asiae. Supplementum*, 31, 11-12, y Guo Xi, Ensayo sobre pintura paisajística. En L. Racionero (2016). *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza, 77-100. De este modo, el objetivo en ningún período de la China clásica fue el del detallismo, sino el de captar la esencia de los paisajes y tratar de recrearlos. Para ello, el vacío que se dejaba en ocasiones entre medias, era tan importante como lo representado. El propio Wang Wei, en su *Disertación sobre la pintura* expuso: "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 skillful use of fingers and hands alone, but only by the exercise of the spirit. This is the true significance of painting". Citado en González, M. (2005) *op. cit.*, 105.

- Guo Xi, Ensayo sobre pintura paisajística. En L. Racionero. *Textos de estética taoísta* (2016). Madrid: Alianza.
- Haya, V. (2013). *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona: Kairós.
- Heseman, S. (1999). China. En G. Fahr-Becker. (ed.). *Arte asiático*. Colonia: Koneman
- Jang, S. (1992). Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song. *Ars Orientalis*, 22.
- Karatani, K. *Origins of modern Japanese literature*. Durham: Duke University Press
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- Maillard, C. (2008). *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Madrid: Akal.
- Mezcua, A. (2014). *La experiencia del paisaje en China. «Shanshui» o cultura del paisaje en la dinastía Song*. Madrid: Abada.
- Munakata, K. y Munakata, Y. (1974). Ching Hao's "Pi-fa-chi": A Note on the Art of Brush. *Artibus Asiae. Supplementum*, 31.
- Sullivan, M. (1962). *The birth of landscape painting in China*. California: California University Press.
- Sullivan, M. (1980). *Chinese landscape painting. In the Sui and Tang Dynasties*. California: California University Press.
- Schleichert, H. y Roetz, H. (2003). *Filosofía china clásica*. Barcelona: Herder.
- Suzuki, D. T. (2014). *El Zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós.
- Tao Yuanmin, (2006). *El maestro de los cinco sauces*. Madrid: Hiperion.
- Tao Yuanmin, (2013). *Memoria de un huerto con duraznos en flor*. Takna: Suicidal Mutants Lab.
- Wang Wei, (2004). *Poemas del río Wang*. Madrid: Trotta.