

# Obras maestras chinas del Museo Oriental de Valladolid \*

POR

BLAS SIERRA DE LA CALLE, OSA

Como director de la principal colección de arte oriental existente en España deseo agradecer al ilustre profesor don Federico Torralba y a través de él a la Institución Fernando el Católico y la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza, la oportunidad que me ofrecen para dar a conocer el Museo Oriental de Valladolid y algunas de las muchas obras importantes allí expuestas.

Me concentraré a hablar de siete obras del Museo: una hacha de bronce de la Dinastía Chou (1027-249 a.C.), un espejo Han (202 a.C.-220 d.C.), dos cerámicas funerarias Han, dos rollos de pintura atribuidos a la dinastía Sung (960-1279 d.C.) y un «traje de dragones» de tiempos del Emperador Kien-Long (1736-1795). Bajo este título de «obras maestras» podrían incluirse muchas otras más, que por obvios motivos de tiempo es imposible hacer.

Los criterios que me han llevado a escoger éstas y no otras son varios: la antigüedad de las obras, su alto valor artístico, su representatividad del mundo cultural chino y su modo de pensar, y un poco también, —por qué no—, mi predilección personal por algunas de las obras.

## 1. *El hacha-daga «ko»*

A un personaje mítico, llamado Ch'ih-Yu, se atribuye en algunos textos, ya sea la invención de la fusión de los metales, ya sea la fabricación de las ar-

---

\* Conferencia pronunciada en la Institución «Fernando el Católico» de Zaragoza en la «1ª reunión de investigadores y enseñantes españoles de Arte Extremo-Oriental», Abril 1985.

Las fotografías ilustrativas de este artículo están a continuación de las del artículo anterior de J.M. Casado Paramio y siguen la numeración, comenzando por el n.º 21.

mas. Representado unas veces en forma de hombre, otras en forma de animal él «inventó» las armas, las espadas, las lanzas, las grandes ballestas, terrificando y sacudiendo el mundo, masacrando, faltando a la virtud. Son frases de este género que se encuentran en textos bastante tardíos, pero que evocan una tradición oral, que, impregnada de la tradición confuciana, condena la guerra <sup>1</sup>.

Otros textos atribuyen al legendario Huang-Ti, el Emperador Amarillo, esta invención de las armas. En estos casos Ch'ih-Yu es presentado como el adversario de Huang-Ti unas veces, y otras como su ministro.

El Museo Oriental de Valladolid expone varios tipos de armas de la dinastía Chou, y más concretamente del período llamado de «Los Reinos Combatientes» (475-249 a.C.). Entre ellas vamos a hablar de un hacha-daga «ko» (fotografía n. 21).

El «ko» es una especie de hacha-daga o hacha-puñal, con diversos usos. Montada sobre un mango de madera perpendicular al mismo bronce, el «ko» podía servir como hoz para la siega o como cuchillo o puñal para defenderse. Si se fija longitudinalmente sobre un palo largo se transforma en lanza o en arma de guerra.

Aparece en el segundo milenio a.C. y su uso se extiende hasta la época de los Han (202 a.C.-220 d.C.), a lo largo de una vasta zona del país, lo que demuestra la gran popularidad que llegó a alcanzar. De hecho este arma figura en muchas escenas de caza o de guerra de este período <sup>2</sup>.

Algunos «ko» sirvieron para uso ritual como lo prueba la hoja de metal demasiado delgada para su uso como arma de combate. El tratamiento decorativo de la parte superior, —distinto del de cualquiera de las armas auténticas encontradas, su envoltura en ropajes de seda, antes de ser depositados en las tumbas y los caracteres fundidos «ta-yu» que significa «el Gran Sacrificio para la lluvia» indican que los «ko» sobre lo que están grabados fueron utilizados como instrumento mágico de los ricos para provocar la lluvia.

No obstante, el «ko» fue sobre todo el arma principal de la infantería y caballería de los Shang (1600-1028 a.C.) y los Chou (1027-249 a.C.) <sup>3</sup>, utilizada en el cuerpo a cuerpo, o para herir a los caballos de los carros enemigos. En las inscripciones de los huesos oraculares Shang, aparece un pictograma en el que se representa de manera realista este tipo de hacha-puñal. También se ha

1. LANCIOTTI, L., *Armi e armature cinesi*, en *Armi e armature asiatiche* Milano 1974, p. 145. Ver también WERNER, E.T.C., *Chinese Weapons*, Burbank, California 1972, pp. 11-12.

2. TOSCANO, G.M., *Museo D'arte cinese di Parma*, Reggio Emilia 1965, pp. 24 y 65. Este museo expone dos ejemplares muy semejantes a los del Museo Oriental de Valladolid.

3. LANCIOTTI, L., *o.c.*, p. 146. Ver también: VIANNELLO, G., *Armi in Oriente*, Milano 1966, en especial pp. 15 y 31.

encontrado un pictograma que representa la figura estilizada de un soldado que lleva el «ko» sobre la espalda, como se podría llevar hoy un arma de fuego. Ello sugiere la idea de que el mango debía ser bastante largo.

El origen del «ko» es desconocido. Los mismos estudiosos chinos le atribuyen varios nombres: en algunas inscripciones se le da el nombre de «Gui», que es el nombre genérico con el que indican todo tipo de arma algunos textos antiguos como el Shou Jing, cuya primera redacción es del s. VI a.C. Otros le dan el nombre de «Kou-Ping», que significa literalmente arma-gancho. No se puede determinar si este tipo de arma deriva de otra cultura o no. Anderson y el arqueólogo chino Li-Chi señalan que el «ko» deriva de un hacha de piedra sujeta a un mango. Sin embargo, otro arqueólogo chino Tsiang Ta-Yi sostiene que procedía más bien de un cuchillo de piedra sujeto a un mango corto que serviría como instrumento agrícola para segar, pero que también podía convertirse en arma de guerra si se le enastaba un mango más largo. Con el tiempo sería introducido también el uso ritual. Por otra parte, como afirma uno de los mejores especialistas en armas chinas Max Loehr, el «ko» se parecía a la alabarda europea de la Edad de Bronce <sup>4</sup>.

El tipo de hacha-puñal «ko» del Museo Oriental es del modelo más difundido durante el período Chou. Es un «ko», formado por el encuentro de una hoja horizontal con una vertical. La curva de la hoja horizontal inferior va a terminar sobre el lado cercano a la empuñadura que asume formas notablemente prolongadas.

El ejemplar del museo corresponde a un momento de la evolución en el que la primitiva simetría, en forma de triángulo, a ambos lados de un eje central, típica de la época Shang, se ha ya perdido. Ésta posee una forma de ángulo recto, donde el brazo horizontal termina en punta, encogiéndose ligeramente en el centro para volverse a ensanchar cerca de la empuñadura. Ésta al estar inserta en un mango o en un asta es más estrecha en relación al filo de la hoja. El filo horizontal interior, al llegar a la base se encorva y se prolonga verticalmente hacia abajo, dando lugar a una hoja prácticamente de la misma longitud que la horizontal. Esta prolongación hacia abajo tiene una pequeña continuación que le permite insertarse en el mango <sup>5</sup>.

La base del «ko» está perforada por pequeñas aberturas en el punto de unión de la hoja vertical y el mango. Éste posee forma rectangular plana, con

---

4. LOEHR, M., *Chinese Bronze Age Weapons*. Oxford 1956, pp. 57-60. Esta obra permanece aún hoy la más especializada y autorizada de las que existen en lenguas occidentales sobre el tema.

5. Ejemplares de este mismo tipo han sido vistos por mí en el Museo Guimet de París y en el British Museum de Londres.

los bordes achatados. Está recorrido por una línea paralela a los bordes y dos espirales en las esquinas.

Se trata de una pieza usada con fines militares, no rituales, pues los «ko» rituales suelen llevar una decoración más rica, y presentar una hoja más delgada poco apta para el combate.

La obra procede de la colección de los PP. Agustinos de Shanghai que la enviaron junto con muchas otras a la Exposición Vaticana de 1925. Desde allí pasaría a formar parte de las colecciones del Museo Oriental <sup>6</sup>.

## 2. *Espejo Han*

Sin duda alguna, los espejos han sido usados en China desde tiempo inmemorial y su importancia creció por el hecho de que no eran usados simplemente para mirarse, sino que se les atribuyó toda clase de poderes mágicos. Se les suponía capaces de proteger de las malas influencias, y, en algunos casos, incluso de ser capaces de adivinar el futuro. Los más destacados eran aquellos usados por los médicos en diagnosticar enfermedades, dado que se decía que eran capaces de reflejar el interior del cuerpo del paciente, adelantando así en dos mil años el descubrimiento de los Rayos X.

Ellos figuran ampliamente en las antiguas leyendas e historias y existía una gran demanda de ellos para los festivales y ceremonias de varios tipos. Un soldado que iba a la guerra llevaba colgado al cuello un espejo para protegerse de todo daño. La nueva esposa, siendo transportada a la casa del marido, lleva uno sobre su corazón, para que ninguna enfermedad o infortunio la pueda perseguir. Un oficial marchando para ocupar su nuevo cargo los recibía gustoso de sus amigos como regalo, ya que los espejos le ayudarían a alcanzar un rápido ascenso. Los espejos eran también utilizados como regalo en ocasión de nacimientos, especialmente si tenían inscripciones que indicaban longevidad o deseaban buena fortuna a los hijos y nietos del receptor del don, quien, naturalmente, los atesoraba como una herencia <sup>7</sup>.

Espejos con mango eran utilizados por las bailarinas cuando actuaban ante la corte y más de un emperador escribió inscripciones en ellos. Hasta la llegada de la República se podían ver espejos sobre la puerta principal de las tiendas y las casas que se encontraban cerca de lugares donde abundan las desgracias, como hospitales, funerarias... <sup>8</sup>.

---

6. AGUADO, M.D., *Los PP. Agustinos en la Exposición Vaticana de las Misiones. Catálogo*. El Escorial 1926, p. 34.

7. SWALLOW, R.W., *Ancient Chinese Bronze Mirrors*, Shanghai 1937, p. 5. Se trata de una de las mejores obras monográficas sobre el tema.

8. SWALLOW, R.W., *o.c.*, pp. 6-7.

Desde la dinastía Han en adelante eran muy usados en ceremonias fúnebres y eran puestos en las tumbas sobre el pecho del difunto, en cuyo caso eran conocidos como «Hu Hsin Ching» o «espejo protector del corazón».

Según la obra clásica Ke Chih Ching Yuan o «Investigación sobre el origen de las cosas», los espejos redondos representaban los cielos y eran los mejores. Por el contrario, los cuadrados, que representaban la tierra, eran los peores; mientras que aquellos octogonales eran de mediana calidad.

El espejo de bronce TV del Museo Oriental (fotografía n. 22) pertenece claramente a la clase de espejos cosmológicos, típicos del período Han, a caballo entre el siglo primero a.C. y el I d.C. Hay que tener en cuenta para su datación el hecho de que todavía se mantiene en el centro la anilla perforada de poco tamaño que servía para colgar el espejo, pasando un cordón a través de ella. No aparece el botón en forma de cúpula de gran desarrollo que caracteriza a los espejos posteriores<sup>9</sup>. Por otra parte la zona reflectante del espejo es plana, y no adquiere aún la forma ligeramente curvada posterior.

El centro del espejo está ocupado por la mencionada anilla perforada, asentada sobre el cuadrifolio. Ésta hace su aparición, por primera vez, en los espejos de Shou Hsien del s. V al III a.C., es decir, en época de la dinastía Chou, convirtiéndose en un motivo que aparece muy frecuentemente en la base del botón de los espejos de esta dinastía y de las posteriores. El cuadrifolio termina en una punta aguda que se dirige hacia los ángulos del cuadrado que encierra al botón central y al cuadrifolio. Este cuadrado es el símbolo de la tierra. Algunos autores, por ejemplo Swallow, interpretan el cuadrifolio como figuras de murciélagos «Pien Fu», que son para los chinos símbolo de la felicidad...

A partir de esta zona se abre el campo principal de la decoración del espejo. Éste está ocupado por figuras en forma de T situadas en el centro de cada uno de los lados del cuadrado, simbolizando los cuatro soportes o columnas que sostienen el universo. El precedente de la forma T pudiera encontrarse también en los espejos de Shou Hsien, donde dichas formas, con el trazo horizontal hacia la parte central del espejo, se ha pensado que podrían representar los soportes de las montañas del Paraíso de la cosmología popular. A ambos lados del trazo horizontal de la T, aparecen los botones circulares, que, en número total de ocho, son característicos de los espejos Han y representan a los planetas, prueba del importante desarrollo de las ciencias astronómicas de este período y del interés suscitado por las cuestiones cosmológicas. En las bases de la T, aparecen, a cada lado, apuntando en direcciones opuestas, una volu-

9. WATSON, W., *Ancient Chinese Bronzes*, London 1971. A los espejos dedica las pp. 89-108. Son particularmente interesantes por lo que se refiere a los espejos TLV las pp. 97-105.

ta, que puede interpretarse como el convencionalismo y la estilización de una nube.

Los ocho botones o «pezones» dividen el espacio del espejo en ocho compartimentos, uno para cada período del año <sup>10</sup>: el comienzo de la primavera, equinoccio de primavera, comienzo del verano, solsticio de verano, comienzo del otoño, equinoccio de otoño, comienzo del invierno, solsticio de invierno.

Apuntando hacia las esquinas del cuadrado aparecen unas formas en V cuya interpretación todavía no está clara. Algunos piensan que su situación entre los botones que simbolizan los planetas y los ángulos de cuadrado que es símbolo de la tierra con los cuatro puntos cardinales, representaría el contrapeso entre el cielo y la tierra, entre las emanaciones de la tierra que suben y las del cielo que bajan, para ejercer su acción recíproca y operar todas las transformaciones bajo unas reglas de equilibrio. Ello refleja la concepción clásica del taoísmo sobre el universo donde se combinan las fuerzas complementarias del Yin y el Yang.

Para otros autores, sin embargo, estos símbolos TLV, tan característicos de los espejos Han no tienen ningún significado especial, y parece ser que fueron usados únicamente con fines decorativos, o para hacer aparecer al diseño más completo y uniforme <sup>11</sup>. Los símbolos y signos usados para añadir uniformidad a un diseño son llamados por los chinos «Kuei Chu», costumbre. En esta clase incluyen los signos TLV.

Característico del espejo del Museo Oriental es la falta de la L, que normalmente se convina en los espejos con la T y la V para dar lugar al tipo conocido como TLV. Generalmente la L suele aparecer con uno de sus lados paralelos al trazo horizontal de la T <sup>12</sup>.

En el resto del campo central, situándose entre la V y el círculo aparecen las representaciones de cuatro animales, realizados en un relieve muy bajo y fino, que da la sensación del hilo. Los cuatro animales son iguales dos a dos. Se trata de la representación de dos dragones y dos tigres en movimiento <sup>13</sup>. Son el tigre blanco del Oeste y el dragón verde del Este, dos de los cuatro animales simbólicos de los barrios del Paraíso y de los puntos cardinales, que eran motivos frecuentes en la decoración de estos espejos.

La presencia de caracteres o de una inscripción en un espejo puede añadir

---

10. SWALLOW, R.W., *o.c.*, p. 21.

11. SWALLOW, R.W., *o.c.*, pp. 17-18.

12. FUOLEA KENZO, *Kokyono Kenkyu*, Tokyo 1921. En esta obra pueden verse varios espejos en TV.

13. SWALLOW, R.W., *o.c.*, p. 46.

mucho, tanto a su interés como a su valor, aunque no siempre es así, pues depende mucho de la clase de espejo que se trate y del significado de las palabras escritas.

Según el Chin Shih So, el fundador de la dinastía Choou, Chou Wu Wang fue el primero en escribir una inscripción para un espejo y las palabras que escogió fueron las siguientes: «Cuando te miras a ti mismo en un espejo observas tu propia apariencia. Cuando te ves reflejado en otros, puedes leer tu fortuna o tu desgracia» <sup>14</sup>.

En tiempo de los Han se dio mucha importancia a las inscripciones y algunas de ellas muestran una considerable habilidad literaria. En el espejo Han del Museo Oriental de Valladolid que nos ocupa se ha podido descifrar parte de la inscripción. Se lee: «...hizo este espejo. Es realmente muy bueno. En él hay inmortales que no conocen el envejecimiento; cuando están sedientos beben...» <sup>15</sup>. Esta inscripción nos manifiesta que, además de su valor y significado cósmico, el espejo estaba también relacionado, con la filosofía taoísta y los deseos de longevidad.

A continuación de la inscripción, siguiendo hacia el exterior hay una línea decorativa, a rayas, denominadas comúnmente dientes de peine, pues parece como si hubiesen sido hechas con este utensilio.

A partir de aquí se alza el reborde exterior del espejo dividido en tres franjas. Desde dentro hacia afuera, una primera banda está decorada con los llamados dientes de perro, a continuación de la cual se abre la franja principal, mucho más amplia, decorada por un motivo que algunos autores denominan nubes, pero que parece más bien la estilización extrema del motivo de los dragones enrollados. Éste era un tema de la tradición Chou producto del desarrollo decorativo del tema del Gui. Finalmente, la tercera banda del reborde exterior del espejo es dejada lisa, sin decoración alguna.

El fondo sobre el que se desarrollan todos estos motivos decorativos se deja plano, sin ornamentación, a diferencia del relleno característico de muchos de los espejos Chou, a base de ganchos y volutas (Shou Hsien), motivos geométricos, (Louyang), etc.

Por uno y otro lado el espejo conserva una hermosa pátina verde esmeralda en casi toda la superficie, que es característica de tantos objetos antiguos de bronce que han estado enterrados durante siglos.

Este espejo procede de la colección de Changteh, estado de Hunan, que

---

14. SWALLOW, R.W., *o.c.*, p. 7.

15. Este texto ha sido traducido por el Dr. Thomas Lawton, director de la Freer Gallery de Washington.

los misioneros agustinos enviaron a la Exposición Vaticana y que más tarde pasó al Museo Oriental de Valladolid <sup>16</sup>.

### 3. *Cocina funeraria Han*

Como muchas otras antiguas civilizaciones, los primitivos chinos creían en una vida muy concreta en el más allá. De ahí que los muertos fuesen enterrados con todos los bienes, utensilios y confort al que estaban acostumbrados en vida.

Durante la dinastía Shang (1600-1028 a.C.), cuando moría un emperador o un noble, se enterraban esclavos vivos, o se sacrificaban sirvientes y guardianes, para que siguieran prestando sus servicios en el más allá. Esta práctica sangrienta y bárbara fue gradualmente cayendo en desuso. En la dinastía Chou, y más claramente desde la dinastía Han (202 a.C.-200 d.C.) se pasó a sustituirles por figuras y utensilios de barro cocido, madera, jade..., etc. <sup>17</sup>.

Estas pequeñas figuras de barro fueron llamadas «Ming-Ki» <sup>18</sup>. Eran modeladas a mano o con moldes superficiales. Después de cocidas venían terminadas y pintadas individualmente por el alfarero. Estas figuras y utensilios nos reflejan la vida en la sociedad Han.

Los «Ming-Ki» poseen un valor estético muy superior a aquellas esculturas hechas para los vivos. Los chinos ricos en esta época y más intensamente en la dinastía Tang, se rodeaban a su muerte de bailarinas, servidores, actores, caballos, perros, camellos... y otros objetos que les aseguraban, después de la muerte, el mismo grado de comodidad que habían gozado en vida. Nada se podía omitir, pues, si faltaba un modelo en la tumba, su contrapartida espiritual tampoco existiría en el más allá.

El horno, o cocina Han es una de las piezas más características del Museo Oriental de Valladolid. Está en el Museo desde el año 1925, procedente de la colección de los PP. Agustinos de Shanghai <sup>19</sup> (fotografía n. 23).

La práctica de enterramiento de hornos de cocina hechos en barro «wat-sao», en las tumbas imperiales del período Han, está expresamente mencionada en los «Anales de la Última Dinastía Han» <sup>20</sup>. Dos hornos o cocinas eran usadas en el ajuar con el que se enterraba al emperador, y no cabe duda que

16. AGUADO, M.D., *o.c.*, p. 18.

17. NAGAHIRO, T. y otros, *Storia della Scultura nel Mondo: Estremo Oriente*. Milano 1979, pp. 22-23.

18. SCHLOSS, Ez., *Art of the Han China*. Institute of America, 1979, p. 17. Es un importante catálogo de obras Han.

19. AGUADO, M.D., *o.c.*, 38.

20. LAUFER, B., *Chinese Pottery of the Han Dynasty*, Tokyo 1970, 3.<sup>a</sup> ed. p. 79. Una de las pocas obras especializadas sobre el tema. Haré frecuentes alusiones a ella en el futuro.



eran entonces unos de los objetos mortuarios más favoritos también para toda clase de gente.

De hecho los «Anales de la Dinastía Han» testifican que entre los objetos funerarios enterrados durante este período se incluían muchas cocinas. Este fenómeno se debe al hecho de que la cocina es algo indispensable en la vida de cada día. Al mismo tiempo reflejaba la creencia del pueblo en el Dios de la cocina <sup>21</sup>.

Se trata de modelos de grandes cocinas económicas o estufas, muy reducidos de su tamaño natural. Esto es una prueba definitiva que se trataba del equipamiento o ajuar funerario, que en su técnica y ornamentación lleva el sello indudable de los tiempos Han. Estos datos están inequívocamente confirmados por documentación histórica, prácticamente contemporánea a las piezas.

Existían dos tipos principales de hornos o cocinas: unos cuadrangulares y otros que recuerdan la forma de una herradura de caballo alargada. Algunos tienen dos y hasta tres «fuegos» para cocinar <sup>22</sup>.

El horno del Museo Oriental de Valladolid, pertenece claramente a la dinastía Han (202 a.C. 220 d.C.) y más concretamente al (s. I-II d.C.) <sup>23</sup>. Tiene forma de herradura de caballo alargada. En la parte frontal tiene la entrada a la cámara de fuego, que tiene forma semicircular y que está abierta hasta el fondo del suelo. Sobre esta entrada, al borde de la cocina se eleva una pared vertical de forma rectangular. En la parte opuesta, de forma semicircular, existe un pequeño orificio que denota el lugar de la chimenea.

En la parte superior de la cocina, al centro, hay una abertura circular, el horno de cocinar. Está cerrado en la base interior. Exteriormente se eleva un borde que va reduciendo su diámetro al elevarse desde la base.

Sobre la superficie de la cocina pueden verse varios elementos decorativos. En primer lugar hay que hacer notar tres protuberancias de forma rectangular, que se elevan a los tres extremos de un triángulo imaginario colocado alrededor del horno. Pueden interpretarse como los soportes para apoyar las calderas de grandes dimensiones y evitar así que reposasen directamente sobre

---

21. *Ancient Chinese Pottery in the National Museum of History*, published by the N.M. of H. Taipei 1961, p. 115.

22. LAUFER, B., En la obra citada ilustra varios de estos modelos en las pp. 79-89.

23. Ejemplares similares al del Museo Oriental de Valladolid pueden verse en el National Museum of History of Taipei, Cfr. *Ancient Chinese Pottery of the N.M.H.* Taipei, p. 115; en la colección Schloss, cfr. SCHLOSS, o.c., p. 39; en el Museo Guimet de París, cfr. P. HOUARD-M. WONG, *Chine d'hier et d'aujourd'hui*, Paris 1972, p. 80; en el Museo Cernuschi, cfr. M. T. BOBOT, *Musée Cernuschi*, Paris 1983, p. 66; en el Ashmolean Museum, cfr. M. TREGGAR, *Guide to the Chinese Ceramics*. Oxford 1966, p. 7.

la boca del horno. Las otras figuras representan a dos peces, una cuchara vuelta al revés, un círculo, que podía ser interpretado como una arandela y una protuberancia amorfa, que muy bien podría ser un trozo de carne.

En el lado frontal en los dos ángulos de la superficie hay dos grupos de bandas romboidales, típico motivo decorativo Han. Por debajo, a los lados de la entrada al «fogón» un ánfora tipo «Hu» común en esta época, que probablemente servía para contener agua, elemento indispensable en una cocina.

El horno está hecho en arcilla rojiza, cubierto con un vidriado verde pálido, con iridiscencias plateadas. En el fondo, a los lados, y al interior se notan incrustaciones de loess endurecidas, lo que ofrece una evidencia de su largo período de enterramiento.

El significado general de la ornamentación de estos hornos Han puede deducirse, siguiendo a Laufer <sup>24</sup>, del bajorrelieve Wu-Tse Shan, donde se encuentra la representación de la vida al interior de una cocina de los tiempos Han. Allí se ve una cocina grande rectangular. Está provista de dos hornos que se elevan sobre la superficie con un borde en forma de taza invertida, como en el ejemplar del Museo. Una mujer sostiene un gancho, con el que está avivando el fuego. Un pez está colgado en el capitel de una columna, mientras que dos aves de corral y una cabeza de cerdo cuelgan del techo de la habitación.

Hay que inclinarse pues, a afirmar que, los objetos modelados sobre esta cocina —como sobre otras de este género—, son «parafernalia» o pertenencias de la cocina: alimentos, utensilios para el fuego batería de cocina.

Ciertamente las cocinas en uso durante la dinastía Han, no llevaban toda esa ornamentación que encontramos hoy en estas cocinas de origen funerario, sino que eran planas. La decoración fue una adición hecha a los modelos mortuorios solamente, con la intención de reproducir una representación más realista de los utensilios de la cocina puestos sobre el fuego, de los alimentos, etc. De este modo aumenta el número de alimentos y de utensilios útiles para el difunto.

#### 4. *Tinaja de vino Han*

Dentro de la cerámica Han existen una clase denominada por los chinos «Kuan», tinaja, orza. Un gran número de ellas han sido encontradas en las tumbas de esta época <sup>25</sup>. El Museo Oriental de Valladolid posee un hermoso ejemplar que pasamos a presentar <sup>26</sup> (fotografía n. 24).

24. LAUFER, B., *o.c.*, p. 86.

25. LAUFER, B., *o.c.*, p. 135.

26. AGUADO, M.D., *o.c.*, p. 38.

Este tipo de vasos está abultado en la parte superior, que va decorada con una franja con relieves animalísticos. No tiene cuello, sino solamente un corto borde vertical. De la banda hacia abajo va estrechándose gradualmente hacia la base, que es aquí incluso de menor diámetro que la boca.

Está hecha en arcilla rojiza, vidriada en verde amarillento claro en la parte exterior. El interior está sin cubierta y conserva residuos endurecidos de loess que testimonian su procedencia funeraria. Tanto el vidriado como las figuras en relieve han sufrido un cierto deterioro por esta causa. En la mitad inferior tiene como unas escamas incrustadas, que han deteriorado el vidriado verdoso <sup>27</sup>.

Lo más interesante del vaso es la banda decorativa con animales en relieve. Este tipo de bandas esculpidas en bajorrelieve es típico y exclusivo de esta cerámica Han y, ni siquiera los bronce de la misma época lo poseen. Es más, tampoco se vuelve a encontrar en los siguientes periodos. Si algo prueba que esta cerámica es una genuina producción del periodo Han es precisamente la representación de este relieve y sus motivos decorativos que surgieron y alcanzaron su máximo esplendor durante este época. Hay que notar además que tienen una semejanza llamativa con el arte de los bajorrelieves Han de Shantung, aunque aquéllos son anteriores a este tipo de cerámica.

La importancia de estos relieves, sin embargo, va mucho más allá del campo específico de la arqueología china. Hay que notar la conexión de este tipo de arte con las antiguas culturas Turca y Escita, cuyo arte está parcialmente basado en fuentes y motivos que derivan de la civilización micénica <sup>28</sup>.

Este tipo de vasos servían para contener vino, al igual que los de bronce de esta misma forma. Esto parece más que probable, si tenemos en cuenta el hecho que el enterramiento de vasos de vino en las tumbas está expresamente mencionado en los «Anales de la Última Dinastía Han». No podían faltar en las tumbas imperiales, ni en la de literatos poetas, artistas o simples campesinos que, en el vino, durante la vida, habían encontrado, unos inspiración, otros alegría, otros paz.

Que este tipo de vasijas servían para el vino está a demostrarlo también el hecho que las modernas ánforas de vino chinas, están todas hechas en cerámica, aunque son algo más pequeñas que las antiguas.

En cuanto a la técnica de la realización de las bandas en relieve, uno de

---

27. OGLU, K.A., *The William Collection of Far Eastern Ceramics*, University of Michigan Press, 1975, p. 15, se muestra un ejemplar similar al del Museo Oriental de Valladolid, perteneciente al Museo de Antropología. También LAUFER, B., en la obra citada muestra varios ejemplares: cfr. Plate XXXIV, p. 135.

28. LAUFER, B., *o.c.*, p. 142.

los mayores especialistas de la cerámica Han, Laufer <sup>29</sup>, es del parecer que los negativos de cada figura eran formados en moldes de arcilla independientes, por lo cual, los «positivos», eran fabricados con arcilla húmeda y después adheridos al vaso. Este mismo proceso es el que se emplea aún hoy día en China.

La escena animalística que decora el vaso del Museo Oriental de Valladolid está compuesta por siete bestias, realizadas en bajorrelieve sobre un fondo de ondas. La franja tiene un movimiento contradictorio, en cuanto que los animales unos van en un sentido y otros en dirección opuesta. En un primer grupo tenemos a dos tigres trotando que se enfrentan uno a otro. Hacia la izquierda se ve una hydra que persigue a una liebre. La hydra tiene un cuerpo flaco y alargado, con un cuello largo, estrecho y torcido. Su cabeza asemeja al dragón y la larga cola está ornamentalmente torcida al final formando un semicírculo. Más adelante encontramos un jabalí luchando con un perro. Y, en medio de todo esto, intentando huir del asedio y a todo galope un ciervo huyendo. Vano sueño de libertad, pues los tigres en cuanto le vean dejarán de ocuparse de ellos para entretenerse en un mejor bocado.

El sujeto representado en este vaso es una de las muchas variaciones de un motivo general de la época: las representaciones de animales y de escenas de caza. La caza era uno de los pasatiempos, favoritos de la antigua china. Varias odas en el «Shih King» <sup>30</sup> describen grandes cacerías. Los hombres de aquella época perseguían al pato salvaje y al tejón, al lobo y al zorro, al jabalí y a la liebre, al ciervo y al tigre, al rinoceronte y otros muchos más.

Este tipo de escenas de animales y caza tan connatural con los Han ya había comenzado a representarse en tiempos de los Chou.

##### 5. *Pintura de la diosa Kuan-Yin*

De la rica colección de pinturas del Museo Oriental de Valladolid me voy a detener en dos rollos de seda: uno de la diosa Kuan-Yin y otro que representa una escena de palacio. Antes de pasar adelante, sin embargo, es necesario tener en cuenta que mirar a un cuadro chino no es nunca mirar a un objeto terminado, puesto delante. Al contrario, el espectador es invitado a participar al momento secreto donde, impulsado por el espíritu, el artista proyecta trazo a trazo su mundo interior y de allí el espectador es invitado a colaborar a los gestos mismos de la creación <sup>31</sup>.

Comencemos por Kuan-Yin, uno de los personajes más populares del budismo, el Bodhisatva de la compasión. Hay que tener en cuenta que en el bu-

29. LAUFER, B., *o.c.*, p. 143.

30. LAUFER, B., *o.c.*, p. 149.

31. CHENG, F., *L'espace du reve: Mille ans de peinture chinoise*, Paris 1980, p. 10.

dismo hinayana o «pequeño vehículo» solamente se da culto a Buda Sakiamuni (s. VI-V a.C.). Al entrar en China, primero, y más tarde en Corea y Japón el budismo evolucionó en nuevas doctrinas e ideales: el mahayana o «gran vehículo» donde se daba culto a quinientos o mil «Budás» distintos. Esta religión fue una gran fuente de inspiración para el genio artístico chino, que representó en infinitos modos a Buda, a sus discípulos los Lohans y a los Bodhisatvas.

Estos últimos son el ideal de la escuela mahayana de budismo. El bodhisatva renuncia al estado final del nirvana con el fin de ayudar a los mortales a adquirir la liberación. Nacen una y otra vez, hasta que «el polvo de la hierba incluso» haya llegado a la iluminación. Por eso se les suele llamar frecuentemente «Budás de la compasión». El más famoso de todos ellos es precisamente Kuan-Yin <sup>32</sup>.

En este rollo vemos a la diosa Kuan-Yin sentada sobre la flor de loto (fotografía n. 25). Su cuerpo grácil se inclina hacia su derecha, dejando caer ligeramente la cabeza. Las manos entrelazadas abrazan la rodilla izquierda. Su rostro refleja una expresión de serenidad y misterio escondido. Evocación y misterio típicos de estas imágenes religiosas. Sus vestidos amplios descienden libremente formando una ondulación nebulosa que deja intuir su anatomía. El velo le cubre el moño superior del pelo y desciende cubriendo hombros, brazos y espalda. Algunos cabellos sobresalen a ambos lados del cuello como movidos por el viento. Los lóbulos de las orejas, con pendientes, son alargados, como corresponde a su alta dignidad. A su lado un florero y un grupo de libros.

La gran parte del cuadro está en blanco, que con el paso del tiempo ha tomado tonos grises y amarillentos. Sólo un sello rojo en la parte superior y tres rectangulares en las dos esquinas inferiores rompen este vacío.

¿Quién es Kuan-Yin? En sánscrito se le da el nombre de «Padma-Pan», o «nacida del loto». Su nombre chino significa «Aquella que siempre pone atención a los sonidos» es decir, aquella que escucha las oraciones.

De personaje masculino en el budismo de la India, donde se la conoce también como Avalokitesvara, a partir del s. XII, los chinos la comienzan a representar como mujer. Su imagen está colocada generalmente en un altar especial a la espalda de Buda Sakyamuni, detrás de una cortina y mirando hacia la puerta norte en la segunda sala de los monasterios budistas.

Según la tradición legendaria, su nombre era Miao Shan y era hija de un príncipe de la India. Se cuenta que era una ferviente seguidora de Buda. Con el fin de convertir a su padre, que estaba ciego, ella le visitó transfigurada co-

---

32. GETTY, A., *The Gods of Northern Buddhism*, Tokyo 1977, 3.ª ed. pp. 78-83.

mo un extranjero y le informó que si tragaba un ojo de alguno de sus hijos recuperaría la vista. Sus hijos no condescendieron a este necesario sacrificio, por lo que la futura diosa creó un ojo. Su padre se lo comió y recobró la vista. Ella, entonces, persuadió a su padre, para que se hiciese sacerdote budista, haciéndole ver la vanidad de un mundo donde los hijos no estaban dispuestos a sacrificar un ojo en favor de su padre <sup>33</sup>.

Ésta y otras muchas pinturas del Museo Oriental de Valladolid están siendo estudiadas por mi compañero José Manuel Casado Paramio, bajo la dirección del Dr. Thomas Lawton, Director de la Freer Gallery de Washington. El Dr. Lawton, es precisamente quien nos ha traducido los textos de las inscripciones chinas.

En la parte superior de este cuadro se lee: «Imagen de Kuan-Yin por Yang P'ei». Debajo está la firma y el sello de T'ao-Chai, mejor conocido como Tuan Fang, famoso coleccionista chino de obras de arte.

Las inscripciones laterales dice: «Yang P'ei, de la dinastía Sung era natural de K'ai-Feng, pero residía en la región de Kiangsi y Chekiang. Más tarde él vivió en la región del río Huai de Ch'u, en la provincia de Kiangsu. Pintando imágenes budistas Yang P'ei tomó a Wu Tao-Tzi como su maestro. Él se hizo famoso especialmente por sus pinturas de Kuan-Yin. Por naturaleza Yang P'ei era imprevisible, pero sabía mantener los modales».

«Esta pintura de Kuan-Yin es amable y placentera en apariencia con un sentimiento de profunda compasión. Las dos manos están agarradas alrededor de las rodillas. La divinidad está totalmente en una actitud de misericordia».

«El método de la pintura del vestido es con pinceladas onduladas, lo que es correcto. La tinta está separada en cinco colores, rico en variedad, oscuro y claro. Al lado de Kuan-Yin hay un florero y algunos libros, todo ello interpretado con precisión».

«Artistas posteriores como Ting Yun-Peng y Ch'en Lao-L'ien (Ch'en Hung-Sho) han sido sus seguidores. Cada uno recibió este mismo estilo, pero, cada cual, llegó a alcanzar su propio estilo personal. Éste es un ejemplo del hombre virtuoso que descubre la virtud y el sabio que descubre la sabiduría». A continuación firma Tuan-Fang, Wu-Chao.

El personaje que firma estas inscripciones, Tuan-Fang fue un miembro del clan manchú «Bandera de la llanura blanca», aunque por sus venas no corría sangre manchú. Vivió de 1861 a 1911. Durante su vida fue un personaje

---

33. WILLIAMS, C.A.S., *Outlines of chinese symbolism and art motives*, New York, 1976, pp. 241-244.

muy influyente que ocupó importantes cargos en la administración y el gobierno del país, dedicándose totalmente a la modernización de China.

Fue muy conocido por su rica colección de antigüedades. Inscripciones en piedra, sellos, huesos oraculares, jades y más de mil obras maestras de caligrafía y pintura formaban parte de su colección. Muchas de estas obras se encuentran hoy distribuidas en distintos museos de China y de occidente <sup>34</sup>.

Volviendo al cuadro hay que notar que, en cuanto a la técnica pictórica, el autor poseía una gran maestría en el manejo del pincel. El trazado es aquí más que una simple línea que se limita a indicar los contornos de la diosa y los objetos. El trazado, con sus partes llenas y otras vacías es a la vez forma y tinta, volumen y ritmo y da cuenta de esa totalidad que integra las pulsiones secretas del hombre y el mundo. Imagen de la unidad es sobre todo, el símbolo de la superación del eterno conflicto entre el diseño y el color, la representación del volumen y aquella del movimiento.

Un hecho chocante para la mentalidad occidental es que el cuadro está todo él realizado en «blanco y negro». Sin embargo a los ojos de un chino la tinta negra encierra en ella misma suficientes virtudes y cualidades capaces de sugerir al grado de inspiración del pintor todos los matices de color que ofrece el sujeto <sup>35</sup>. El comentario de Tuan-Fang habla de que en el cuadro hay «cinco colores negros».

El artista, por otra parte, está convencido que dispensándose de dar un color definido a cada cosa, él solicita mucho mejor la mirada imaginativa del espectador. Es un poco lo que piensan los nostálgicos del cine en «blanco y negro», que no ignoran que, los mismos sueños raramente se realizan en color.

El artista ha preferido evocar más que agotar la descripción, dejando a la mirada del espectador el cuidado de imaginar en el sentido indicado por el dinamismo de la obra, toda la gama de matices posibles.

Otro elemento chocante para nuestra mentalidad es el gran espacio vacío. Sin embargo, para la pintura china, el vacío tiene una importancia casi ontológica. En el seno de una pintura, no es nunca una presencia inerte: es él quien anima todo el conjunto, el que actúa en el espacio evocado por el menor rasgo del pincel como por las grandes líneas de la composición general.

Aquí hay menos espacio pintado que espacio en blanco. Esto contrasta a nuestra mente occidental, y en especial con el arte europeo posterior al renacimiento, impaciente de ocupar todo el espacio, y sin duda secretamente angustiados, por la idea de un vacío pictórico donde sus certezas corren el riesgo de

---

34. HIROMU MOMOSE, *Biografía de Tuan Fang* en HUMMEL, A.W., *Eminent chinese of the Ching Period (1644-1912)*. Vol. I. Washington 1943, pp. 780-782.

35. CHENG, F., *o.c.*, p. 46.

vacilar. El chino no tiene necesidad de llenar la superficie en blanco de una parte a otra, para sentirse seguro. El vacío no le da miedo. Se abandona a él con confianza. Es que él sabe, que este vacío, lejos de ser un espacio inhabitado, amenazador, está todo él recorrido por fuerzas que, para escapar a la mirada distraída de la costumbre no son menos infinitamente reales y por tanto perfectamente dignas de ser domesticadas<sup>36</sup>.

Pero aún hay más. Al otro lado del vacío existe otro vacío que nos aproxima siempre al origen. Más allá del espacio-tiempo existe la quinta dimensión, dentro de la cual, el artista chino sitúa su más alta aspiración.

Desde el punto de vista simbólico es importante hacer notar el significado de la flor de loto sobre la que descansa el bodhisatva<sup>37</sup>. El loto es el emblema sagrado del budismo y el signo de la perfección. El trono de Buda y de los principales personajes del budismo, está representado como una gran flor de loto, con pétalos por todos los lados.

Cuando Gautama Buda, meditando a la sombra del árbol «Bodhi» llegó al estado de la iluminación se posesionó de él la compasión hacia la humanidad. Imaginó a los mortales como flores de loto brotando del lóbrego lago de este mundo. Como la flor de loto, todo hombre puede también elevarse sobre todo el cieno a una pura e incontaminada vida. Debido a que se eleva sobre el fango para florecer sin mancha, simboliza la pureza, en medio de la corrupción de la vida mundana.

Hay que notar también que la curvatura de la figura de la diosa hace que se asemeje a una imagen de la luna —Yin— como la misma mujer, que se complementa con la forma solar —Yang— —de la flor de loto, lo que hace que todo el conjunto— más allá del personaje representado sea una evocación de la armonía universal.

Este cuadro de la dinastía Sung (960-1279), atribuido a Yang P'ei como hemos visto en la caligrafía de Tuan Fang, es todo un libro abierto.

## 6. *Pintura de escena de palacio*

El segundo rollo sobre el que vamos a detener la atención es una obra atribuida a Chao Po Chu, artista de la dinastía Sung (960-1279). Representa una antigua escena familiar de la época Han, en el palacio de verano (fotografía n. 26).

El artista, Chao Po-Chu era descendiente del primer emperador Sung.

36. CHENG, F., *o.c.*, p. 40.

37. WILLIAMS, C.A.S., *o.c.*, p. 258. También, para ver el origen de este motivo decorativo es muy importante la obra de J. RAWSON, *Chinese ornament. The lotus and the dragon*. London 1984, pp. 64-88.



Activo en el 1120 a la Academia de Kaifeng y durante el reinado del emperador Kao Tsung, a la academia de Hangchou <sup>38</sup>.

Era bien conocido y muy apreciado como pintor a la manera de «oro y verde», particularmente de paisajes y motivos arquitectónicos.

En la inscripción superior el coleccionista Tuan Fang indica el título del cuadro y el nombre de su autor. Las inscripciones laterales hacen alusión al autor y a la escena que representa. Seis sellos rojos están distribuidos en distintos ángulos de la pintura.

Leer un cuadro chino es como hacer un viaje de ida y vuelta. Dada su estructura enrollada, cada pintura china tiene un dinamismo espacio-temporal. Aunque nosotros lo contemplemos todo de un golpe de vista, en realidad deberíamos contemplarlo dinámicamente, como los chinos. Es decir desenrollándolo paulatinamente y contemplando cada elemento por sí mismo.

Viajando de arriba hacia abajo, lo primero que descubrimos son unos picos que nacen sobre la roca y que contrastan con el fondo del cielo. A medida que vamos descendiendo, la fuerza, corporeidad e imponencia de las rocas se va imponiendo. A un lado las rocas, al otro el cielo. Entre las rocas bancos de nubes que nos dan la impresión que los picos estuvieran suspendidos en el vacío. Una cascada cae hacia un fondo aún oculto. Al otro lado de las rocas se abre un amplio lago. Más allá, la otra orilla con un monasterio y una imagen de Buda en lo alto. Aún detrás cadenas de montañas que se pierden en el horizonte.

Siguiendo nuestro viaje nos sentamos en la copa de un pino para contemplar ante nosotros el lago de aguas tranquilas. Al centro una pequeña isla con un pabellón rodeado de una cerca. Una barca espera anclada a la orilla. Dentro del jardín crecen los bambúes inclinados por la brisa que sopla.

Descendiendo vamos viendo de cerca una galería construida por encima de las aguas sobre columnas de madera. Dos mujeres dialogan. Siguiendo la galería llegamos al pabellón principal, en madera, con amplios ventanales. La sala es acogedora y está decorada con alfombras bronce y corales, que reposan sobre estupendos muebles. En su interior una mujer acompañada de 5 sirvientas mira a la ventana y espera. Al lado del edificio imponentes pinos hieden sus «garras-raíces» sobre la roca.

Finalmente llegamos al fondo del cuadro. De izquierda a derecha, atravesada una zona de árboles nos encontramos con dos cortesanas que abren el cortejo. Algo más allá, detrás de un acceso rodeado de piedras huecas y corales, otras dos cortesanas sostienen pebeteros de incienso en honor del empera-

---

38. CAHILL, J., *An index of Early Chinese Painters and paintings, Tang, Sung, Yuan*, Los Angeles, 1980, p. 65.

dor, que es el personaje central, en torno al cual gira todo los demás. Le acompaña una orquesta de 9 mujeres músicos. El incienso, la música, la brisa del viento, el lago, la montaña... todo contribuye a crear un momento inolvidable.

Aquí nuestro viaje ha de cambiar de signo para, al enrollar, volver a recorrer otra vez el camino en sentido inverso. Hasta más allá del vacío del cielo. Esta vez no vamos solos. Todos los personajes del cuadro regresan con nosotros.

Se ha pensado a veces, —equivocadamente—, que la pintura china era del género naturalista bajo el pretexto de que la representación fiel de la naturaleza parecía que era la mayor preocupación del pintor. Sorprende al ver hasta qué punto, en los inmensos paisajes chinos, el puesto reservado al hombre puede parecer infinitesimal. Los chinos, en realidad, no lo ven así. Su pintura, contrariamente a lo que se pueda pensar con una mirada superficial, no tiene por sujeto la representación de la naturaleza, donde el hombre se encontrase como diluido, casi ausente<sup>39</sup>. Si el hombre no está representado figurativamente o lo está poco, no significa que esté ausente. Está de hecho eminentemente presente, bajo los trazos mismos de la naturaleza, la cual vivida o soñada por él, es aquí la proyección de su propia naturaleza íntima, de sus propias visiones interiores.

La pintura de paisaje en China recibe la denominación de «pintura de montañas y agua»<sup>40</sup>. En nuestro rollo vemos también el contraste del binomio montaña-agua, que encarna, a los ojos de los chinos no solamente los dos polos de la naturaleza Yang-Yin, sino aquellos de la sensibilidad humana. «El hombre de corazón, decía Confucio, ama las montañas. El hombre de espíritu se alegra del agua». A las dos máximas figuraciones de la naturaleza responden las disposiciones secretas del hombre.

A la base del simbolismo montaña-agua, «Yang-Yin», lo que está en juego es el hombre, en su relación de entendimiento o de tensión, de armonía o de contrastes con la tierra y el cielo. El hombre está constantemente en contraste con lo real, pero está perpetuamente a la espera de «otra cosa». De ahí la importancia de la noción hombre-cielo, que complementa la relación hombre tierra y que orienta al hombre más allá de toda realidad visible hacia el vacío.

La principal protagonista del cuadro, —incluso más que el emperador— es la roca central, llena de venas que la recorre. Las rocas son consideradas como los huesos de las montañas. Tradicionalmente la roca es considerada como un ser viviente. Según una vieja creencia taoísta ella sería la condensación

---

39. CHENG, F., *o.c.*, pp. 47-48.

40. CHENG, F., *o.c.*, p. 46.

del soplo primordial. Pintar una roca es un acto casi religioso para un artista chino. Kung Hsien lo ha afirmado bien: «una roca tiene su rostro, sus espaldas, su vientre, sus pies». Ella puede encarnar, por eso, todas las actitudes humanas <sup>41</sup>.

La roca está recorrida por las llamadas «venas de dragón». Se trata de las fuerzas de las corrientes invisibles del «Ch'i», espíritu cósmico en movimiento que vitaliza todas las cosas <sup>42</sup>. Estas «venas de dragón» dan un poder mágico a la pintura. Son símbolo del Yang que vitaliza la tierra Yin.

Los pinos son otro elemento decorativo del cuadro que tiene gran importancia. Para un chino el árbol es un ser viviente, armado por las fuerzas complementarias. Este árbol, dado que está siempre verde, es considerado por los chinos, como emblema de longevidad <sup>43</sup>. El pino y el ciprés que a diferencia de muchos otros árboles no pierden las hojas en invierno, era también usado metafóricamente, para amigos que permanecían constantes en la adversidad.

Entre las montañas, en la parte baja del valle surgen las nubes. Son consideradas como un estado intermedio entre los dos polos aparentemente antinómicos: la montaña y el agua. Nacida de la condensación del agua, ella asemeja al mismo tiempo la forma de la montaña. Esta nube representa el vacío <sup>44</sup>. Está allí para construir la impresión que virtualmente la montaña puede desaparecer aspirada por el vacío - nube, y que, inversamente, el agua, siempre por mediación del vacío, puede convertirse en montaña. El artista parte de hecho del presupuesto que nuestra mirada sólo nos ofrece una visión incompleta de las cosas.

De entre las nubes surge la cascada que se pierde en el fondo invisible. Esta cascada de agua que cae entre las rocas invita a escucharla. Se podría decir que se oye el ruido del agua al caer, que es repetido a lo lejos por el eco. Viene a la memoria la frase de ese emperador de los tiempos antiguos que se lamentaba un día ante su pintor favorito: «La cascada que vosotros habéis pintado hace demasiado ruido. Me impide dormir» <sup>45</sup>.

Los edificios chinos que aparecen en el cuadro nos testimonian algunas de las características típicas de la arquitectura oriental. En ellos la madera constituye la estructura principal de sostén. Las ventanas son amplias y abundan los pasillos y galerías. Los tejados están cubiertos de tejas de cerámica y

---

41. CHENG, F., *o.c.*, p. 222.

42. RAWSON, E., *Tao. The chinese philosophy of time and Change*, London 1979, p. 102. También L. LEGEZA, *Tao Magic*, London 1975, pp. 13-14.

43. WILLIAMS, C.A.S., *o.c.*, p. 327.

44. CHENG, F., *o.c.*, p. 40. Sobre el tema del vacío ver también la obra de este mismo autor *Vide et Plein, Le langage pictural Chinois*, Paris 1979.

45. CHENG, F., *o.c.*, p. 238.

en los aleros se culmina con cabezas de dragón o cuernos de ciervo. La característica curvatura hacia arriba de los techos servía sobre todo a evitar lo más posible que el agua de la lluvia humedeciese las paredes de madera del edificio <sup>46</sup>. Palacios, monasterios, pabellones, casas, todos estaban rodeados de una cerca que protegía la intimidad de sus habitantes.

A la entrada del gran pabellón de palacio, en la parte baja del cuadro, llaman la atención dos grandes piedras llenas de huecos junto con «árboles coralinos». Estas piedras retorcidas y agujereadas, con surcos producidos por la erosión del agua, son el tema artístico por excelencia del Tao <sup>47</sup>. La forma de estas piedras jamás se repite, y por lo tanto expresa la originalidad, la irreversibilidad y el permanente cambio a que están sujetos todos los elementos del mundo que no pueden ser expresados por conceptos estáticos. Esta piedra representa la esencia incesante e infinita del Tao.

Por otra parte los corales rosa que acompañan a la piedra son un emblema de longevidad y promoción oficial. Antiguamente se suponía que representaban un árbol llamado T'ieh Shu, que crecía en el fondo del mar y florecía solamente una vez cada cien años.

En medio del lago, en los jardines del pabellón, las cañas de bambú son ligeramente onduladas por la brisa. El bambú es uno de los motivos más representativos de la pintura china. Su simbolismo es muy rico <sup>48</sup>. El bambú se doblega pero no se rompe, como hace el hombre confuciano ante las tempestades de la vida. En eso representa al hombre inteligente y sabio que se adapta siempre a las circunstancias. También simboliza la paciencia frente a las desgracias y la rectitud, por la firmeza y al mismo tiempo flexibilidad de su tronco. Por otro lado, sus hojas verdes cantan el cántico de la eterna juventud.

Incluyéndonos en el séquito representado en la pintura se invita a la mirada a elevarse hacia esta naturaleza que domina desde lo alto, las alegrías y las tristezas, los triunfos y las miserias humanas. El lago, las rocas, las montañas, los pinos, el cielo... que están como en un segundo plano polarizan pronto nuestra atención: verdaderos «personajes», a la vez actores y espectadores que contemplan con nosotros y nosotros con ellos los juegos indolentes de los hombres.

### 7. *El traje de dragones*

El más alto escalón de la sociedad china estaba formado por los mandarines que servían al «Trono del Dragón». Ellos eran altos oficiales que pertene-

46. BEDIN, F., *Come riconoscere l'arte cinese*, Milano 1978, p. 12.

47. ABINZANO, R.C., y otros, *Arte popular asiático*, Buenos Aires 1977, p. 76. También J. RAWSON, *o.c.*, p. 11.

48. WILLIAMS, C.A.S., *o.c.*, pp. 33-34.

cían a una de los nueve grados de oficiales militares o civiles existentes dentro de la corte manchú. Ellos eran promovidos, desde los rangos inferiores, a cargos oficiales más altos, a través de un proceso de difíciles exámenes sobre los clásicos de la literatura china.

Los vestidos usados por estos personajes difieren grandemente de los utilizados por los chinos en ocasiones no oficiales. Con el establecimiento del gobierno manchú en China los gobernantes obligaron a que el vestido nacional manchú, fuera usado por todos aquellos que servían a la corte <sup>49</sup>. A mediados del siglo XVIII esta decisión fue codificada en un detallado conjunto de reglas que gobernaban los trajes de la corte para cada uno de los rangos. Ningún oficial de la corte estaba autorizado a desviarse de estas leyes. Estas normas permanecieron virtualmente inmutadas hasta la caída de la dinastía Ts'ing en 1912.

El vestido formal o «Chao-Fu» era usado solamente por el emperador y algún otro alto oficial, sólo en algunas de las ocasiones más importantes de la corte <sup>50</sup>. El vestido semiformal o «Ch'i-Fu» era de rigor para los oficiales civiles y militares, al servicio de la corte manchú. Este vestido era utilizado por muchos más oficiales y fue fabricado en mucha mayor cantidad que los vestidos formales «Chao-Fu». El «Ch'i-Fu» se convirtió en el vestido oficial de la corte durante el período Ts'ing <sup>51</sup>.

El «Ch'i-Fu» masculino era una adaptación de los vestidos de montar manchúes, con mangas estrechas y con puños en forma de pezuña de caballo, que se extiende por el reverso de la mano. La parte delantera, que llega cerca del suelo se cierra sobre el pecho con botones y abrazaderas y está abierto abajo. Originariamente la apertura estaba en la parte anterior y posterior con la finalidad de permitir cabalgar a caballo con facilidad.

Estos vestidos tienen su nacimiento histórico en la dinastía Tang (618-906). Durante la dinastía Ming, se dieron unas normas rígidas según las cuales debían fabricarse. El emperador Kien-Lung (1736-1795) completó esta normativa.

Entre los varios vestidos de dragones del Museo Oriental de Valladolid, voy a hablar de un hermoso traje de fondo marrón, catalogado entre el año 1775 y 1800. El color marrón nos indica que perteneció a un príncipe de pri-

---

49. MAILEY, J., *The Manchu Dragon. Costumes of the Ch'ing Dynasty (1644-1912)*, New York 1980. También AA.VV., *Secret splendors of the Chinese Court*, Denver art Museum 1981.

50. PRIEST, A., *Costumes from the forbidden City*, New York 1974. Éste es el libro más autorizado sobre trajes imperiales.

51. DI FRANCO, T.L., *Chinese clothing and theatrical Costumes*, S. Joaquin County Historical Museum, California 1981, p. 21.

mero o segundo grado, es decir, a alguien muy cercano al Emperador por lazos de sangre <sup>52</sup> (fotografía n. 27).

Los elementos decorativos básicos de este vestido fueron tomados de la cosmología china. Como nuevos dirigentes del «Imperio del Centro» la dinastía manchú adoptó el espíritu y la sustancia del orden universal chino, y usaron los símbolos de su cosmología en sus vestidos oficiales de corte.

«Yin» y «Yang» son las fuerzas positivas y negativas de la existencia universal. «Yin» y «Yang» establecen un dualismo de complementaria coexistencia, que repercute en todas las cosas. El «Yin» que es encontrado en lugares como la tierra y la luna, o en cualidades como la oscuridad y la mujer, complementa al «Yang» en el cielo y el sol, en la luz y el varón. Estos principios son trasladados al vestido de dragones donde se desarrolla la armonía del universo entre el cielo y la tierra.

Toda la superficie del vestido es un diagrama simbólico del universo <sup>53</sup>. Desde el ribete inferior del vestido surge el mar o «Li-Shui» que consiste en tiras diagonales que terminan en grandes olas redondas. Este océano rodea la tierra. El agua es el primero de los cinco elementos o principios de la naturaleza perpetuamente activos, a la base de la filosofía china.

Surgiendo del mar están las montañas, en forma de prismas, que representan la tierra. Surgen en los cuatro costados del vestido, representando los cuatro puntos cardinales del compás. En la tradición china la montaña sagrada representa el centro del universo. Ella sugiere constancia y fortaleza. Sobre el mar y las montañas flotan las nubes del cielo que fertilizan y hacen crecer las cosas.

Cuando el traje de dragones está vestido, el portador se convierte en el centro del universo, en pie sobre la tierra-montaña, con el mar y el aire a su alrededor. El vestido y su portador vienen transformados. El cuerpo humano se convierte en eje del universo y la apertura del cuello se convierte en la puerta del cielo, separando el mundo material del vestido de la morada del mundo espiritual, representada por la cabeza del portador del traje <sup>54</sup>. Las fuerzas universales son activadas, creando la armonía, que era esencial para la supervivencia del imperio.

El diseño central del vestido es el dragón, símbolo del poder imperial desde el siglo I. Es el símbolo del Yang. Al mismo tiempo que representa el poder temible de un estado autocrático, los dragones encierran las fuerzas benéficas

---

52. VOLLMER, J.E., *Five Colours of the Universe. Symbolism in clothes and fabrics of the Ch'ing Dynasty, (1644-1911)*, Edmonton 1980, p. 26.

53. DI FRANCO, T.L., *o.c.*, pp. 21-22.

54. VOLLMER, J.E., *o.c.*, pp. 18-19.

de la naturaleza. El emblema imperial está colocado en el cielo, entre las nubes y está asociado con la lluvia. El control del agua y los trabajos de irrigación eran esenciales para los agricultores y, al mismo tiempo, la base económica del imperio. Los dragones adornaban los trajes del emperador, su vajilla, sus muebles de palacio, y hasta los vestidos y posesiones de los cortesanos a su servicio (fotografía n. 28).

El dragón con cinco garras «Lung» como los que vemos en este traje del Museo Oriental, estaba reservado solamente para uso imperial, mientras que el dragón de 4 garras «Mang» era usado por la nobleza inferior.

Son nueve el número de grandes dragones que tiene el vestido <sup>55</sup>. Dos grandes dragones están colocados en la parte superior del pecho y la espalda. Por debajo de la cintura hay otros dos por cada lado, uno frente a otro. Otros dos se encuentran surgiendo de los hombros, y el noveno se encuentra escondido en la parte interior del pliegue. El número nueve está asociado con el hombre en la filosofía taoísta.

En la literatura occidental el dragón es un ser terrible que amenaza las vidas de la gente. Por contraste, en la tradición china, el dragón es una criatura llena de bondad y virtud. Él es un ser con gran poder. En sus varias formas habita en el cielo, en el mar y en las montañas. Es el espíritu del cambio, el símbolo de la vida misma.

En una enciclopedia del siglo X, Wang Fu describe los dragones como poseyendo «cuernos como el ciervo, frente como el camello, ojos como un demonio, cuello como una serpiente, vientre como un monstruo marino, escamas como una carpa, garras como un águila, patas como un tigre y orejas como un buey» <sup>56</sup>.

Todos los dragones del traje están luchando por alcanzar un objeto circular blanco y azul, del que surgen llamas hacia afuera. Este objeto es descrito de varias maneras. Para unos es el sol, para otros la perla de la potencialidad. También es llamada perla de la sabiduría en alusión a la noción budista de iluminación.

El dragón luchando por la perla puede ser comparado al Emperador en busca de la virtud, en beneficio del imperio <sup>57</sup>. La perla puede también ser identificada con la luna, de la que se decía que surgía entre los cuernos de la «Constelación del Dragón», para señalar el equinoccio de Primavera, un acontecimiento importantísimo para el tradicional calendario agrícola chino.

En la superficie del vestido, entre las olas del mar o entre las nubes, sur-

---

55. DI FRANCO, T.L., *o.c.*, p. 22.

56. VOLLMER, J.E., *o.c.*, p. 18.

57. VOLLMER, J.E., *o.c.*, p. 18.

gen una gran variedad de símbolos de buena suerte. Estos símbolos reciben el nombre de Pa Pao, los «ocho objetos preciosos». Actualmente el Pa Pao está formado por varias series de ocho antiguos símbolos de origen religioso y secular.

De origen religioso están los símbolos de los inmortales del taoísmo<sup>58</sup>. Estos ocho inmortales fueron personas, que, por varias razones y en diversos modos consiguieron la inmortalidad. Sus atributos simbolizan la búsqueda llena de éxito de la vida futura y están asociados con los deseos de buena fortuna.

Sus ocho símbolos son: la espada de Lu Tung-Pin, la flor de loto de Ho Hsien Ku, la flauta de Han Hsiang-Tzu, el tubo de bambú y las dos varillas de Chang Kuo Lao. El abanico de Chung-Li Chuan, las tablillas o castañuelas de Ts'ao Kuo-Ch'ih, el cesto de flores y melocotón de Lan Ts'ai-Ho. Fueron precisamente los melocotones sagrados que florecen —según la leyenda— en los jardines de la diosa Hsi Wang Mu, cada tres mil años, los que otorgan a los inmortales el preciado don de la inmortalidad. Finalmente la calabaza de Tie Liu-Kuei.

Los ocho tesoros civiles, forman un grupo de símbolos de fortuna, que derivan de formas tangibles de celebrada riqueza y sirven para indicar buena fortuna: son las perlas de dragón, monedas, libros, hojas de artemisa, rombos, pinturas, cuernos de rinoceronte, piedras musicales<sup>59</sup>.

Uno de los símbolos más repetidos del vestido es el murciélago que aparece entre las nubes<sup>60</sup>. Los chinos le llaman «Fu-I» o «alas que abrazan» refiriéndose al modo en el cual se extiende y cuelga de sus alas. Los murciélagos juegan un papel importante en la ciencia legendaria china. Según el «Pen Ts'ao», o herbario chino, en las cavernas de las montañas se encuentran murciélagos de hace mil años, blancos como la plata, y si se les come aseguran longevidad y buena vista. No es mirado con aversión en China, como en occidente. Al contrario, es símbolo de la felicidad y de la longevidad.

La palabra china para indicar murciélago, «Fu» se pronuncia de la misma manera que felicidad. De ahí que agrupados en número de 5, como aquí en el vestido, alrededor del cesto de melocotón, son un símbolo que representa las cinco bendiciones que hacen feliz al hombre: larga vida, salud, riqueza, amor y virtud y muerte natural. Por eso también el murciélago está bordado en rojo, que es el color de la alegría.

Otro tema repetido es el hongo sagrado o «Ling Ch'ih». Se le denomina

---

58. WILLIAMS, C.A.S., *o.c.*, pp. 151-156.

59. WILLIAMS, C.A.S., *o.c.*, p. 157.

60. WILLIAMS, C.A.S., *o.c.*, p. 34.



planta de la inmortalidad y es una especie de hongo que crece a la raíz de los árboles <sup>61</sup>. Cuando se seca es muy duradero, por eso ha sido considerado por los chinos como emblema de longevidad o inmortalidad. En el diccionario se la clasifica como planta divina y cuentan que se produce cuando van a gobernar monarcas virtuosos. Sus semillas eran consideradas por los místicos taoístas como el alimento de los genios. En general es símbolo de todo aquello que es brillante y bueno. Se supone que crecía en las míticas islas de los inmortales, donde también brotaba vino de una fuente de jade. Quien comía las setas o bebía el vino alcanzaba la vida eterna.

Entre las olas del mar y en las mangas encontramos varias veces la cruz gamada <sup>62</sup>. Es un símbolo muy antiguo y común a muchos países, como India, Países Escandinavos, Perú... En China aparece como una importación del budismo. Es descrito como la acumulación de signos afortunados que poseen diez mil eficacias. Es también considerado como símbolo o sello del corazón de Buda y como la estilización del carácter chino de larga vida y buena fortuna.

Y ya termino. Renuevo mi agradecimiento al profesor Torralba por su invitación y deseo que este encuentro sea sólo el punto de partida de un largo viaje de cooperación entre investigadores, museos, instituciones universitarias y culturales. Un largo recorrido nos espera. Pero como diría Lao Tzu, «el camino de mil 'lis' comienza con un solo paso».

---

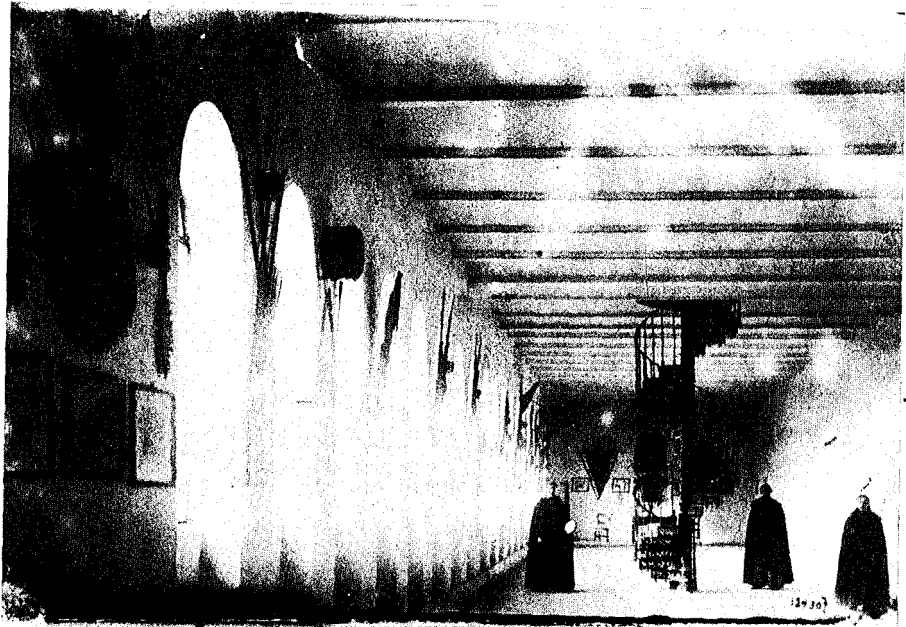
61. WILLIAMS, C.A.S., *o.c.*, p. 328.

62. WILLIAMS, C.A.S., *o.c.*, pp. 381-382.

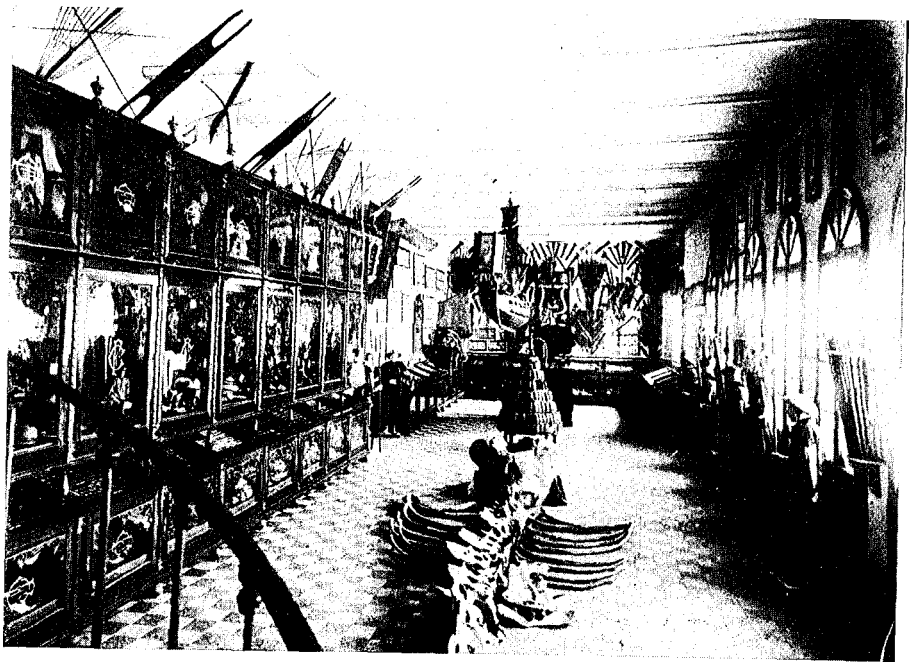


## ILUSTRACIONES





1. Vista del museo en 1879.



2. Vista del museo en 1920.



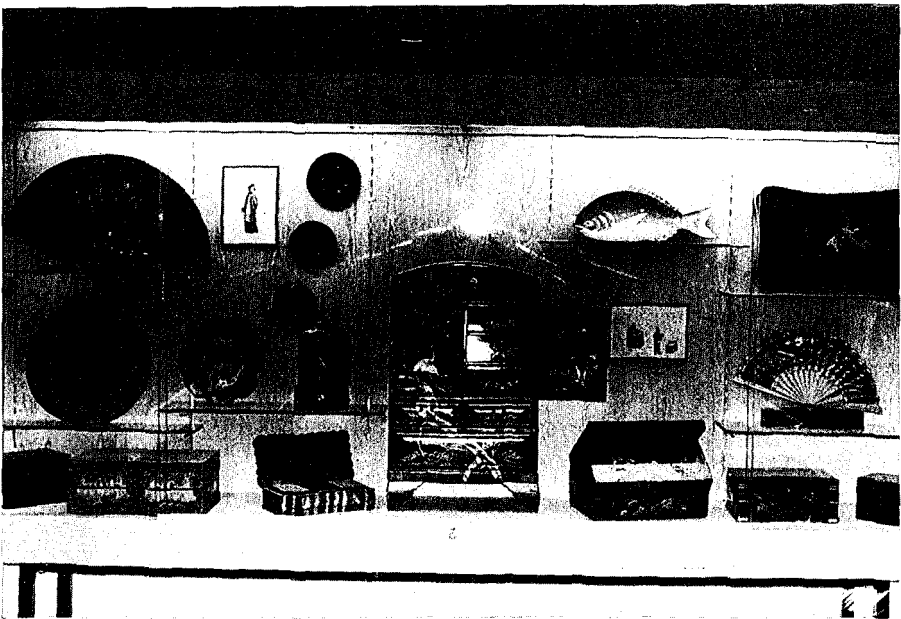
3. Sala de bronzes y escultura en madera.



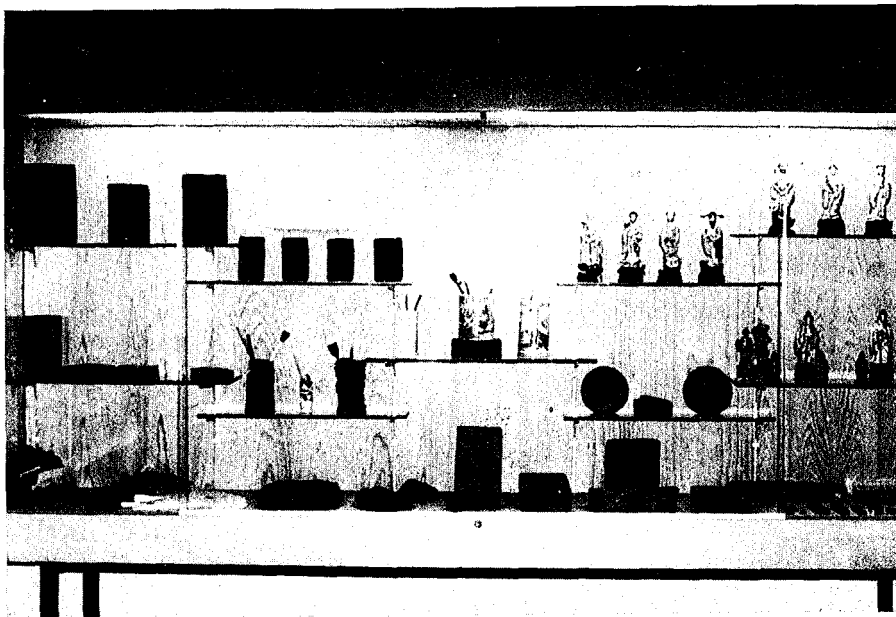
4. Sala de porcelanas.



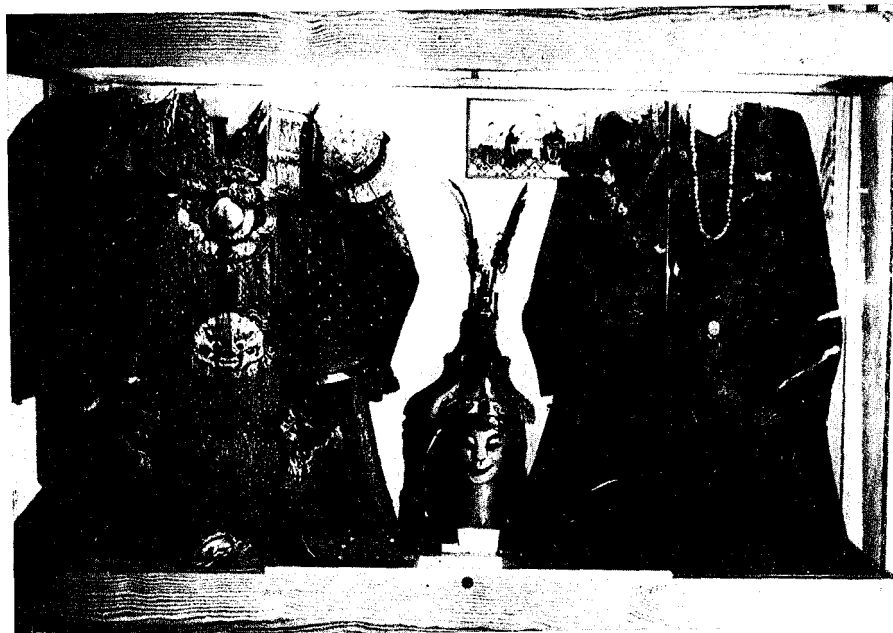
5. Sala de porcelanas: una de las vitrinas.



6. Sala de lacas: chinas y japonesas.

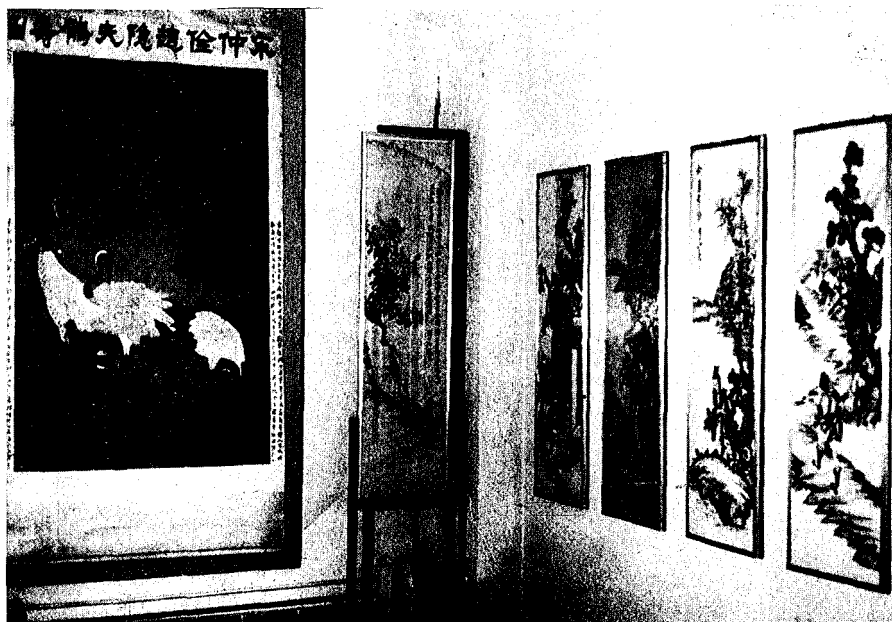


7. Sala de caligrafía: útiles caligráficos.



8. Sala de seda china. Traje de dragones y traje de clavos.

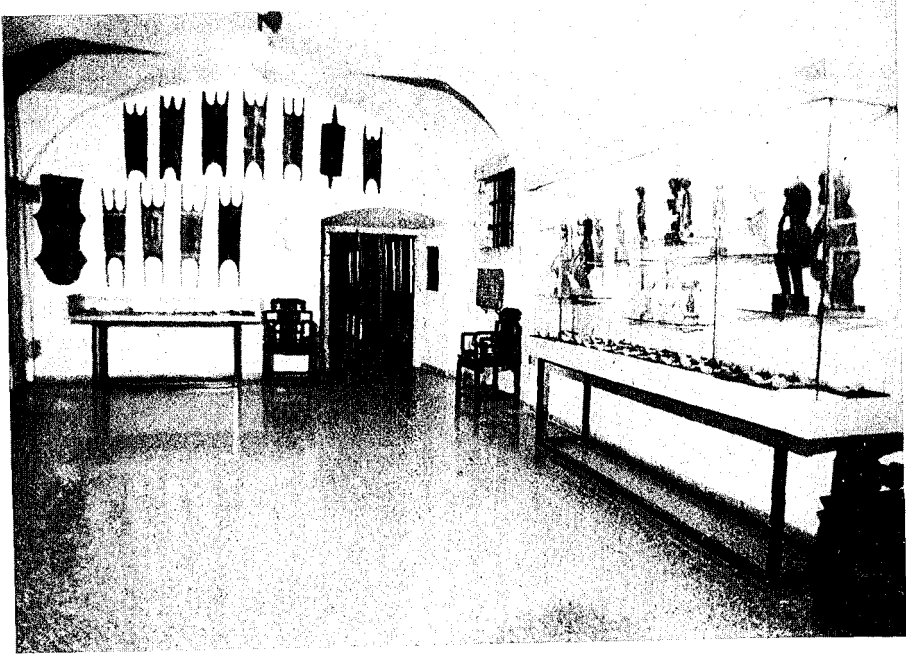




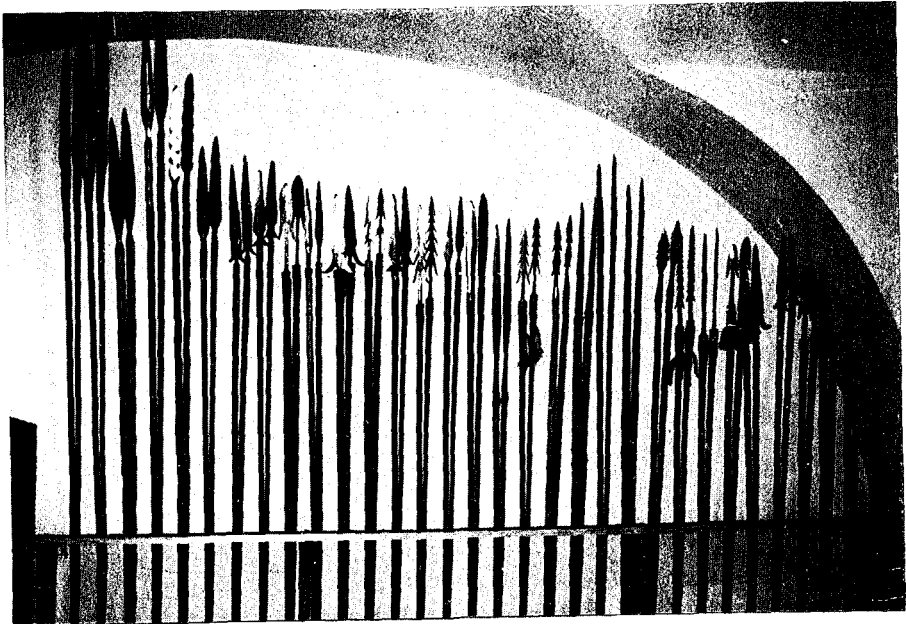
9. Sala de pinturas cósmicas.



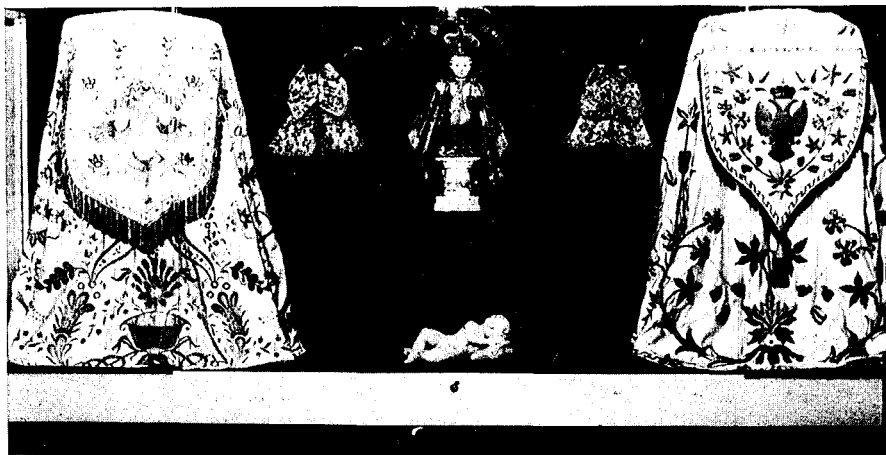
10. Sala de pinturas budistas.



11. Sala de arte etnológico-primitivo filipino: anitos y escudos



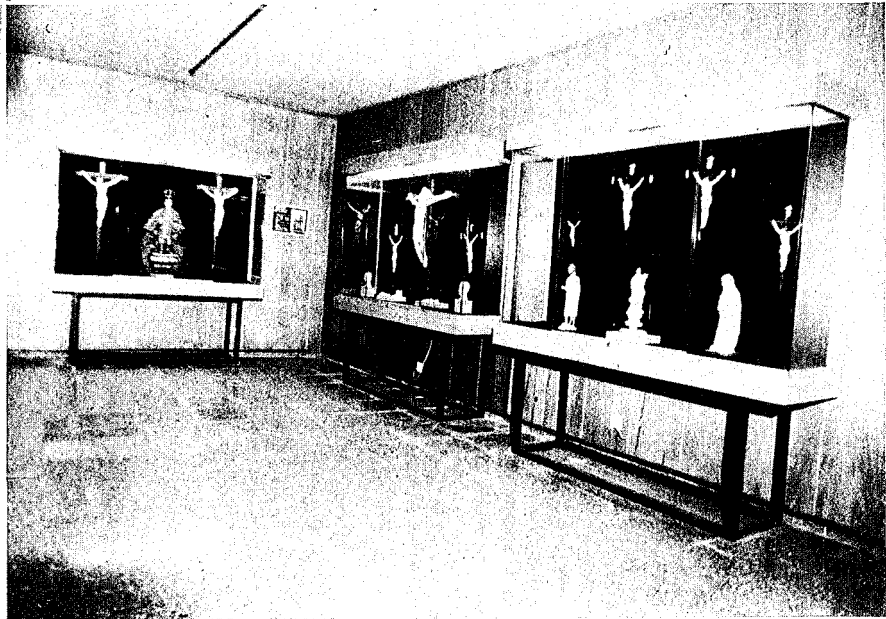
12. Sala de arte etnológico-primitivo filipino: lanzas.



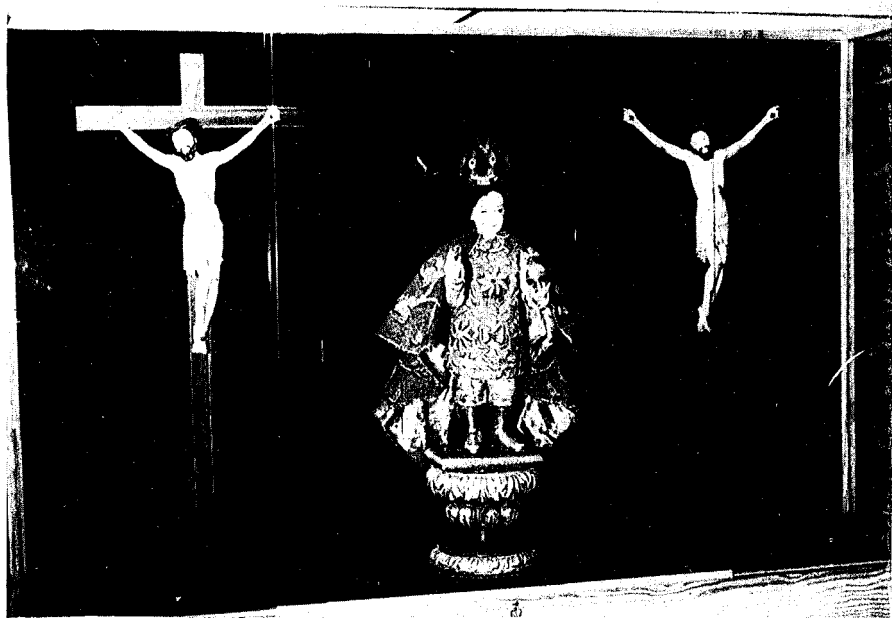
13. Sala de arte religioso filipino: Sto. Niño de Cebú y capas.



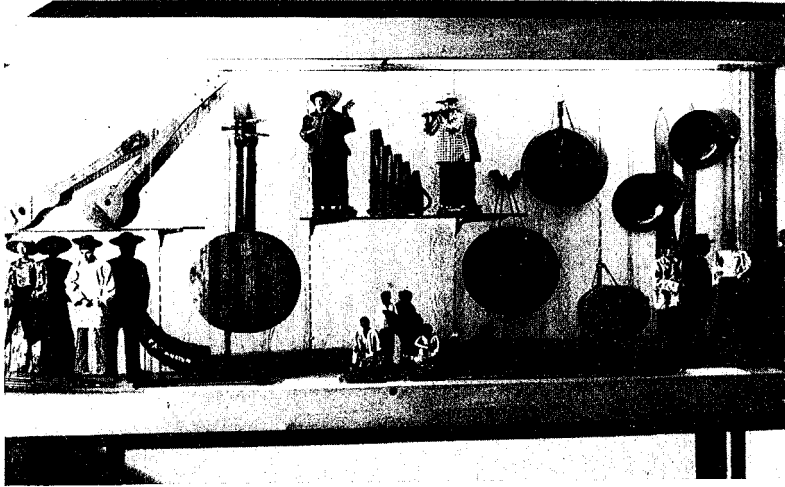
14. Sala de arte religioso filipino: capas.



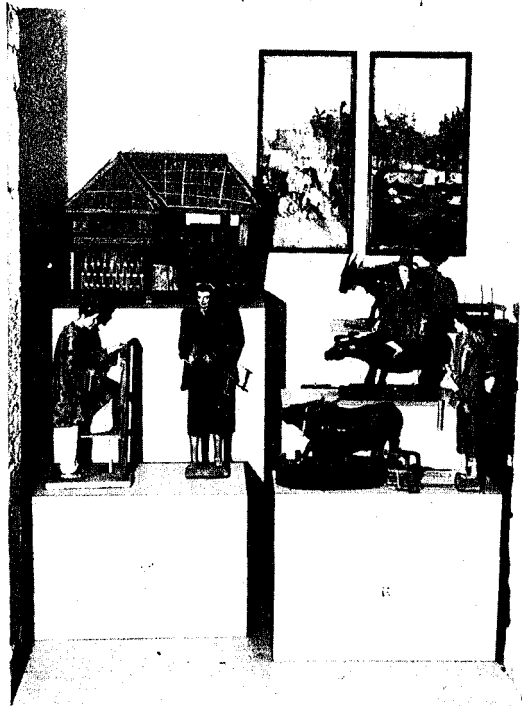
15. Sala de marfiles hispano-filipinos.



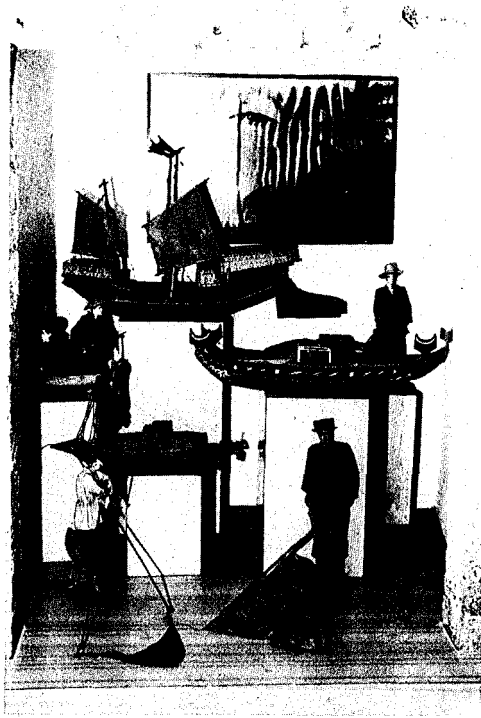
16. Sala de marfiles hispano-filipinos: una vitrina.



17. Instrumentos musicales.



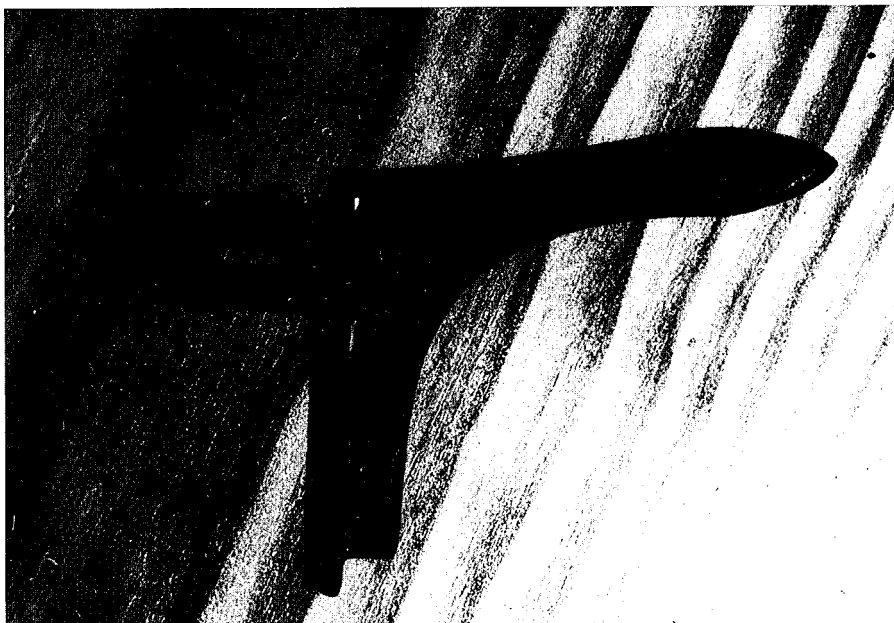
18. El mundo de la agricultura.



19. El mundo de la pesca.



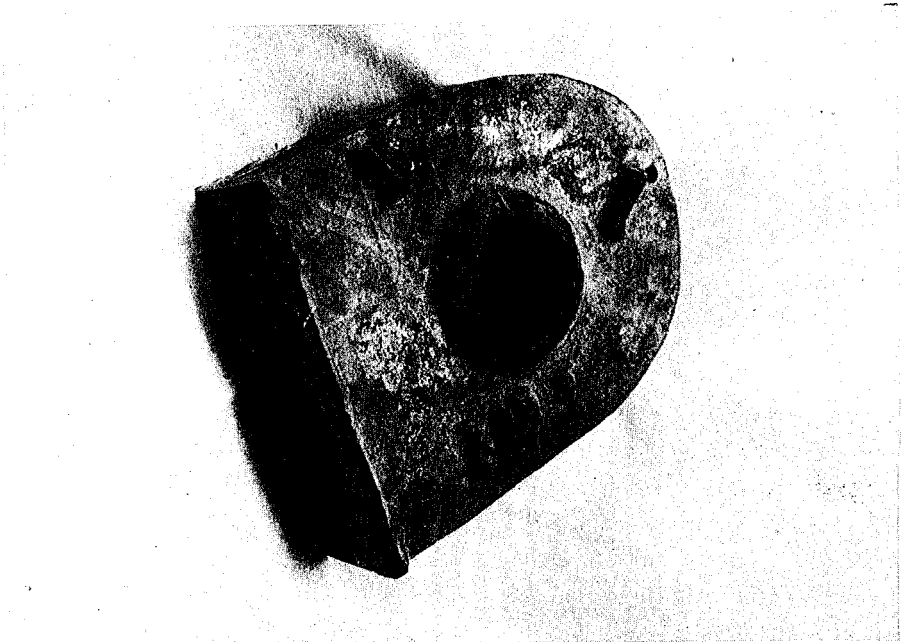
20. Bandera española de los «Últimos de Filipinas» y «Falconete» de Mindanao.



21. El hacha-daga «ko». Período «Reinos combatientes» (475-249 a.C.).



22. Espejo del Universo. Dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.).



23. Horno o cocina. Dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.).



24. Tinaja de vino. Dinastía Han (202 a.C.-220 d.C.).



# 裴大

幻齋



宋楊斐京師人客遊江浙法在淮楚佛像宗吳羊心於觀音  
 得在性不拘有氣概以頓觀音之像和顏悅色深合慈悲為  
 懷之旨而手抱膝一心惟善心無差礙神自清明論其畫法在

圓融疏密合度墨分五色濃淡咸宜秀置花祀性合土甚安  
 當誦之云賜休者運筆實寄往此各取一尺而自所一家即  
 此種仁者見仁智者見智是也 牛柳端力

25. Bodhisatva Kuan-Yin. Pintura de la dinastía Sung (960-1279).  
 Atribuido a Yang P'ei.

宋趙伯駒漢宮游并圖



26. Escena de palacio. Pintura atribuida a Chao Po Chu.  
Dinastía Tia Sung (960-1279).



27. «Traje de dragones». Bordado en seda. Época Kien Lung (1736-1795).



28. Detalle del «Traje de dragones». Bordado en seda. Época Kien Lung (1736-1795).