

La pintura en Asia: Apuntes para una Historia

Dr. Fernando E. Rodríguez-Miaja



"Divulguemos la Historia para mejorar la sociedad"



La pintura en Asia: Apuntes para una historia

Coordinación editorial: José Luis Chong

© 2007, Palabra de Clío, A. C.
Insurgentes Sur # 1814-101. Colonia Florida.
C.P. 01030 Mexico, D.F.

Diseño de portada y maquetación: Patricia Pérez Ramírez

Foto de portada: Ch'en Jung o Chen Rong (Dinastía Song del Sur), *Rollo de los nueve dragones* (detalle), firmado y fechado, 1244, tinta y color rojo sobre papel (rollo completo: 46.3 X 1,096.4 cm), Museo de Bellas Artes de Boston, Estados Unidos. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chen_Rong_-_Nine_Dragons.jpg

Cuidado de la edición: Víctor Cuchí Espada

Primera edición: mayo de 2019

ISBN: 978-607-98296-6-7

Impreso en Impresora litográfica Heva, S. A.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotomecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso por escrito de la editorial.

www.palabradeclio.com.mx

Impreso en México - *Printed in Mexico*

ÍNDICE

Agradecimientos	7
Presentación	9
Introducción	17

CAPÍTULO I

LA PINTURA EN CHINA, COREA Y JAPÓN

(960-1392 EC)	23
Apuntes para una historia de la pintura en Asia:	
China, Corea y Japón (960-1392 EC)	25
Apéndice 1: Selección de imágenes	75
Apéndice 2: Fuentes de imágenes	84
Apéndice 3: Nómina de artistas principales	88
Apéndice 4: Relación de obras relevantes	92
Apéndice 5: Museos y colecciones privadas con obras de Arte Oriental	100
Apéndice 6: Consideraciones tomadas de tratados sobre estética oriental	105
Apéndice 7: Consideraciones sobre pronunciación fonética y transcripciones	111
Apéndice 8: Breve selección de poesía	113
Apéndice 9: Referencias bibliográficas	120

CAPÍTULO II

LA PINTURA EN EL SURESTE ASIÁTICO	137
Apuntes para una historia de la pintura en el Sureste Asiático	139

Apéndice 1: Selección de imágenes	148
Apéndice 2: Fuentes de imágenes	153
Apéndice 3: Referencias bibliográficas	155

CAPÍTULO III

INDIA Y EL SUBCONTINENTE COMO CUNA, PUENTE Y ENTRAMADO EN EL ARTE PICTÓRICO	165
--	-----

India y el subcontinente como cuna, puente y entramado en el arte pictórico	167
Apéndice 1: Selección de imágenes	179
Apéndice 2: Fuentes de imágenes	194
Apéndice 3: Referencias bibliográficas	202

CAPÍTULO IV

LA ICONOGRAFÍA FIGURATIVA EN EL MEDIO ORIENTE	233
--	-----

Apuntes para una historia de la pintura: la iconografía figurativa en el Medio Oriente	235
Apéndice 1: Selección de imágenes	243
Apéndice 2: Fuentes de imágenes	255
Apéndice 3: Referencias bibliográficas	265

Para Yoloxochitl.

Este libro está dedicado a todos aquellos
que de cualquier forma condujeron
al autor por el camino de la Historia del Arte.

En primer lugar, el autor desea expresar su profundo agradecimiento al doctor José Luis Chong, por su admirable visión en fomentar la divulgación de la cultura en México, de manera altruista. Su apoyo resultó decisivo e invaluable para la publicación de este libro.

Además, son dignas de agradecer las enseñanzas de todos los coordinadores, conferencistas, maestros y organizadores del “Seminario de Estudios sobre Asia”, en la versión que el entonces Seminario de Estudios sobre Asia de la Universidad Nacional Autónoma de México ofreció en 2017, que permitieron al autor adentrarse en el fascinante tema de los estudios asiáticos, ofreciéndole la posibilidad de reflexionar e investigar sobre el arte en el mundo oriental.

Asimismo, el autor agradece a los especialistas que revisaron el texto y que generosamente ofrecieron sus opiniones para lograr que este libro fuera digno de la atención del público.

Es preciso reconocer públicamente el apoyo del doctor Yogendra Sharma, quien condujo al autor por diversos caminos para un mejor conocimiento de temas relativos a la indología. Es digno de recordar a quienes abrieron esta senda (incluyendo el estudio de la lengua sánscrita), como el doctor Juan Miguel de Mora (Q.E.P.D.), la doctora Wendy Phillips Rodríguez, el doctor Sergio Armando Rentería Alejandre y tantos otros más.

También es necesaria una mención de gratitud para el licenciado Enrique Vera Morales, encargado de publicaciones en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la citada Universidad, por sus enseñanzas en el mundo editorial.

Esta lista no puede ser exhaustiva, pues hay un sinnúmero de compañeros y amigos —que por quedar aquí en el anonimato no son menos

dignos de gratitud—, con los que el autor recorrió muchas sendas, algunas pertenecientes a la Historia del Arte, otras a la lingüística y traducción o simplemente para el mero disfrute turístico y cultural. Gracias a todos ellos, en general, por su invaluable contribución y apoyo.

Na hi jñānena sadṛiṣhaṃ pavitramiha vidyate...
(No hay nada tan sagrado como el conocimiento...)
Bhagvad Gitā, capítulo 4, verso 38

Me es sumamente grato presentar el libro *La pintura en Asia: Apuntes para una Historia*, escrito por Fernando E. Rodríguez-Miaja, con quien he compartido varios proyectos académicos-culturales-artísticos en último par de años.

Quisiera empezar con mis felicitaciones a Fernando por este ambicioso y audaz proyecto, acompañado por una profunda y exhaustiva investigación que requiere una hazaña de este tamaño. Aunque lo reitera el autor varias veces en el libro que éste es un ofrecimiento preliminar y básico a los lectores quienes se interesan por el arte del continente asiático, sin embargo, me es menester ofrecerle mis agradecimiento personales también, porque a lo largo de estancia en México de casi dos décadas he percibido necesidad y mucho interés de parte de los hispanoparlantes —que incluye a la gente en general y en particular a los alumnos y el ámbito de las instituciones académicas y culturales— donde he impartido clases, cursos, conferencias y ponencias —como la Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México, Universidad Iberoamericana, El Instituto Tecnológico de Monterrey, Gurudev Tagore Indian Cultural Center, etcétera—, hacia este mundo geográfica y lingüísticamente lejano y uno de los aspectos más desesperantes y decepcionantes es que no exista un acercamiento directo sino, en mayoría de las veces, a través de otros idiomas o en mejor de los

casos mediante las traducciones con excepción de labor valiosa de algunos académicos y autores de ya mencionadas instituciones, cuya aportación al ambiente de conocimiento es evidentemente grandiosa.

Puesto que el título del libro contiene dos palabras claves —Asia y pintura— me gustaría aclarar y elaborar algunos puntos imprescindiblemente ligados a éstas.

En estas páginas, para ampliar mi opinión voy a acudir más a los ejemplos de Sur de Asia que a todo el continente asiático, más específicamente todavía a la zona que es llamada India actualmente.

La palabra que se usa para Arte en sánscrito es *kalā* cuyo primer uso tal vez se encuentra en el libro (o mejor dicho, “tratado sobre el conocimiento”) *Nāṭyasāstra* de Bharata muni y después en *Kāmasutra* de Vātsyāyana. Al ver la lista de las actividades a las que se podría denominar como “arte” presentes en estos libros, se podría decir que la definición se acerca mucho más a la del mundo occidental grecorromano antiguo, donde el arte podía ser una habilidad del ser humano en cualquier terreno productivo. En este contexto, el arte es la ejecución de la habilidad para expresar estéticamente una idea o una emoción con propósitos u objetivos variables. La mencionada lista contiene más de sesenta “formas de arte” o habilidades, por ejemplo, desde danza, canto, etcétera, hasta el “arte” de jugar en el agua, juegos mentales y magia. Y, los objetivos de los artistas pueden variar individualmente, pero, hablando en términos muy generales, el arte ha funcionado como un retrato a veces fiel y otras veces imaginario de los aspectos culturales de diferentes sociedades y civilizaciones a lo largo de su historia. Por lo tanto, podemos decir que indagar en el arte de una cultura es aprender sobre su historia también. Por ejemplo, solo mencionar la estatua de la *Bailarina de Mohenjo-Daro* (ca. 2,500 AEC), las murales en las cuevas de Ajanta (entre el siglo II AEC y el siglo VII EC), la obra del *Ramayana* escrita por Balmiki considerado como el primer poeta, la arquitectura hinduista del templo Padmanabhaswamy en Kerala e islámica del Taj Mahal, *Abhijñansakuntalam* (teatro) y *Kumarasambhava* (poesía) escritos por Kalidasa y otros, hacen que nuestra imaginación recorra a estos lugares, sus tradiciones y rituales, desde la India antigua hasta el siglo XVII de nuestra era.

En la citada lista de las formas del arte, la cuarta es *ālekhyā* que se aquí se traduciría como la pintura que a su vez tiene seis características, llamadas *shadanga*: (*rupabhedah pramanani bhavalavanyayojanam sadrshyam var-*

nikabhanga iti chitram shadangakam). (Vatsyayana, *Kamasutram*, Delhi, Chaukhamba Subharata Prakashan, 1999, p. 53). *Rupabheda* es el conocimiento de la apariencia; *pramanam* es la percepción, medida y estructura correcta; *bhava* son las emociones (o sea, las emociones que producen las formas); *lavanya yojanam* es la gracia y presentación artística; *sadrisyam* es la similitud; *varnikabhanga* se refiere a la forma artística de usar el pincel y los colores.

Para entender algunas de las principales características de concepto del arte en la India (antigüedad, en algunos casos se refiere a la atemporalidad), además del simbolismo y otros factores, es menester señalar hacia la parte espiritual de la relación entre el arte y el artista, que se podría resumir en estas palabras: lo humano está inevitablemente ligado a lo divino y viceversa; en términos hinduista, esta frase se diría — el *atman* (el ser individual) unido con el *Brahman* (el Ser cósmico), el micro con el Macro, lo manifiesto con lo Inmanifiesto, lo tangible con lo Intangible, lo *sakara* (que tiene forma) con lo *nirakara* (lo que existe sin forma) y, por ende, el artista con el Creador. Lo confirma un crítico hindú de arte contemporáneo:

“The artist in the Indian tradition ... realised that it was the state of consciousness which assumed shapes, and that significantly enough these werenot distinct from the Supreme Self itself. ... the main characteristic of an artist’s creation was its power of drawing one towards inwardness and contemplation... The image-maker, was therefore required to be meditative; to be able to enter into a state of deep absorption... The creative effort had to pierce through more than one dimension of the experience of time, space, light and consciousness to be able to connect itself to the ultimate creative source - the ultimate reality of the universe, the Self. (Pran Nath Mago, Contemporary Art in India: A Perspective, Delhi, National Book Trust, 2000, p. 4).

SOBRE EL LIBRO: CONTEXTO

El propio autor reconoce que la dificultad para abordar un tema como el que se propone es evidente, pues se está considerando una enorme extensión geográfica, durante un amplísimo número de siglos: China, Corea, Japón, el Sureste Asiático, el Subcontinente Índico, el Medio Oriente y

sus áreas de influencia, desde el siglo X EC hasta la época contemporánea... el panorama es sin duda extraordinariamente ambicioso. Por ello, en este libro se pretende partir de un enfoque académico serio, pero dirigiéndose a lectores no especializados, o sea algo similar a lo que el curador de un museo podría ofrecerle a un público juvenil: ejemplos e información, pero sin caer en un exceso de erudición.

Se explica también que la Historia del Arte que se estudia en México está más o menos alejada de los estudios sobre Asia. Se podrían citar múltiples ejemplos de la lejanía que tienen ambos ambientes culturales. Con honrosas excepciones, los especialistas que han destacado en México por sus trabajos sobre estudios asiáticos han centrado sus esfuerzos en aspectos históricos, políticos o económicos y, más bien, estudiando épocas recientes, es decir los periodos moderno y contemporáneo. Sin embargo, para un público no especializado, existen pocos estudios de divulgación, en los que se aborden diversos temas, como la estética, técnicas y materiales, influencia de distintas religiones sobre obras utilitarias o decorativas y tantos otros aspectos más.

Parece acertado lo que propone el autor: En el caso particular de la pintura, asomarse a una ventana que tiene una enorme profundidad ofrece la exquisita ocasión de poder admirar un mundo novedoso para el público de nuestro país. En esta obra se pretende trazar un bosquejo, a manera de apuntes, para describir en términos generales lo que ocurrió a lo largo del tiempo y del espacio.

Suena lógico pensar que la selección geográfica es consecuencia de la existencia de un hilo conductor de influencias estilísticas, dictadas por los cánones de la estética, que fueron expandiéndose, gracias a las principales rutas comerciales que conformaron un entramado cultural de múltiples raigambres. El caso de la Ruta de la Seda es muy conocido, pero no hay muchos trabajos en que se haya investigado la influencia de los estilos artísticos debido a contactos generados por el intercambio económico. Por ello, el autor escogió un punto de partida en el tiempo, a partir del cual dichas influencias pudieran observarse con más detenimiento. Lo demás, es consecuencia del desarrollo histórico.

Además de difundir un tema relativamente novedoso y poco conocido en México, este libro tiene como propósito final el de ofrecer puntos de reflexión para temas de actualidad. Algunos de los planteamientos y

cuestionamientos que propone el autor pudieran sonar descabellados, pero el esfuerzo de analizarlos vale la pena de observarlos con detenimiento.

Efectivamente, se percibe que la motivación que ha inspirado un proyecto como éste es analizar las tradiciones del mundo asiático, con el fin de que, al difundirlo, se le pueda comprender “mejor”. Como dice el autor, la Historia permite proyectarse hacia el futuro, mediante una mejor comprensión del pasado. En suma, coincido con el lema de que divulgar la Historia permite mejorar la sociedad.

CONTENIDO

El autor describe que en este libro se presenta un esbozo de algunos elementos que permiten una mejor comprensión del desarrollo histórico que tuvo la pintura en diversos países asiáticos, así como su influencia, tanto en el mundo oriental como en el Occidente. Partiendo de la estética, se hace un recorrido que inicia en China, en el siglo X EC, se expande por Corea y Japón, luego pasa por los diversos países que hoy en día conforman el Sureste Asiático, continuando por el Subcontinente de Asia (lo que hoy se denomina India y sus países vecinos), hasta llegar al Medio Oriente. La trayectoria termina en la Europa y sus colonias, en la época en que el mundo occidental denomina el Renacimiento.

Hay que reiterar que el planteamiento de todo el libro es, muy ambicioso, pues no comprende múltiples regiones geográficas, en un contexto histórico de más de diez siglos. Se describen los principales aspectos artísticos de estos países, haciendo énfasis en la pintura, considerando diversos soportes: trabajos murales, lienzos de diversas fibras vegetales, madera y piezas suntuarias decoradas, como libros, vestimentas, muebles y obras arquitectónicas. En realidad, se trata más bien de una Historia General del Arte Asiático, pues la decoración pictórica permea diversos ámbitos y no se trata exclusivamente de una “Historia de la Pintura”.

El libro inicia con un análisis de lo ocurrido en China y sus dos principales áreas de influencia por cercanía geográfica, o sea Corea y Japón. Por la importancia de su influjo en otros países, en este caso particular se proporciona información más detallada, pues a diferencia de otros capítulos se

presenta una nómina de artistas notables, un listado de obras relevantes, algunos datos de las colecciones de diversos museos, una descripción de los principales tratados estéticos que surgieron a lo largo de la historia, algunas consideraciones relativas a fonética y transcripción del idioma chino y una breve selección de poesía, como obras que inspiraron algunas piezas en las artes plásticas.

El segundo capítulo se ocupa de varios países que hoy conforman el Sureste Asiático, en vista de que corresponden a la segunda área de influencia de los valores estéticos generados en China y sus alrededores. Cabe señalar que ha quedado fuera de este análisis la región de Oceanía.

En el tercer capítulo se describe el entramado de corrientes artísticas de los países que conforman el Subcontinente Asiático, o sea los actuales países de India, Paquistán, Sri Lanka, Bután, Bangladesh, Nepal y otros. Queda incluido también el caso tibetano, aunque por razones políticas hoy en día se trata de una Región Autónoma que pertenece a China. El conjunto de tradiciones religiosas que han ido tejiendo un mosaico cultural se refleja en las riquísimas manifestaciones artísticas de esta inmensa región.

En el cuarto y último capítulo se presenta un análisis de la presencia de figuras de seres vivos en el arte del Medio Oriente. Este planteamiento permite estudiar la diferencia entre el arte público (de corte devocional), con respecto al arte privado (que tiene, sobre todo, fines decorativos). No solo se trata de los países que conforman la región así denominada actualmente, sino también su esfera de influencia a lo largo de los siglos, como es el caso de la Europa renacentista, hasta llegar a las colonias en América.

Una crítica constructiva hacia este libro es la carencia de un índice onomástico; el lector tampoco se ve favorecido con una cronología comparada, elementos que sin duda mejorarían el valor didáctico de este libro, más allá de su aspecto de difusión. Reiterando, aunque el énfasis principal es el tratamiento de la pintura en el mundo asiático, como reconoce el propio autor, no se puede aislar a esta rama de otras manifestaciones artísticas: por ejemplo, tanto en las artes aplicadas como en la arquitectura, se utiliza a la pintura como elemento decorativo de todo tipo de obras.

El presente libro cumple su objetivo fundamental, como ayuda para la difusión del conocimiento. Partiendo de la base de que el tema del que se ocupa es novedoso —hay pocos estudios sobre arte asiático en México, particularmente sobre pintura— tal vez pudiera considerarse de relevancia

que un público no especializado tenga acceso a lo que ocurrió en épocas y lugares remotos.

Desde una perspectiva académica y con un enfoque centrado en la Historia del Arte, sin que el autor sea un reconocido orientalista, a manera de ensayo, pueden ofrecerse opiniones que ayuden a la conformación de una escala de valores en formas artísticas relativamente poco conocidas.

Es motivo de suma satisfacción que Fernando haya tomado esta iniciativa, para poner una piedra en este largo puente por construir entre el conocimiento de Asia y México. Espero que este libro sirva también como inspiración para que pronto veamos más obras de este tipo.

DR. YOGENDRA 'SWARAJ' SHARMA
'Gurudev Tagore' Indian Culture Center, Ciudad de México, y
Cordinador del Módulo sobre el Sur de Asia en el
Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África
de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Invierno, 2018.

1. CONTEXTO

La dificultad para abordar un tema como el que se propone es evidente, pues se está considerando una enorme extensión geográfica, durante un amplísimo número de siglos: China, Corea, Japón, el Sureste Asiático, el Subcontinente Índico, el Medio Oriente y sus áreas de influencia, desde el siglo X EC hasta la época contemporánea... el panorama es sin duda sumamente ambicioso. Por ello, se pretende partir de un enfoque académico serio, pero dirigiéndose a lectores no especializados, o sea algo similar a lo que el curador de un museo podría ofrecerle a un público juvenil: ejemplos e información, pero sin caer en un exceso de erudición.

Es bien conocido el hecho de que todo autor se proyecta en su obra. Así, el aspecto creativo que provoca la escritura de un libro sin duda está motivado e influenciado por las experiencias personales de quien lo escribe. Este texto no es una excepción pues, por muchos paralelismos que existan entre ambos mundos, la Historia del Arte que se estudia en México está manifestamente alejada de los estudios sobre Asia. Se podrían citar múltiples ejemplos de la lejanía que tienen ambos ambientes culturales. Con honrosas excepciones, los especialistas que han destacado en México por sus trabajos sobre estudios asiáticos han centrado sus esfuerzos en aspectos históricos, políticos o económicos y, más bien, estudiando épocas recientes, es decir los periodos moderno y contemporáneo. Sin embargo, para un público no especializado, existen pocos estudios a nivel de divulgación, en los que se aborden temas sobre estética, técnicas y materiales, influencia de distintas religiones sobre obras utilitarias o decorativas y tantos otros aspectos más.

En el caso particular de la pintura, asomarse a una ventana que tiene una enorme profundidad ofrece la exquisita ocasión de poder admirar un mundo novedoso para el público de nuestro país. Es por ello que solo se pretende trazar un bosquejo, a manera de apuntes, para describir en términos generales lo que ocurrió a lo largo del tiempo y del espacio.

La selección geográfica se debe a que puede trazarse un hilo conductor de influencias estilísticas, dictadas por los cánones de la estética, que fueron expandiéndose, gracias a las principales rutas comerciales que conformaron un entramado cultural de múltiples raigambres. El caso de la Ruta de la Seda se ha estudiado de manera profusa, pero hay pocos trabajos en que se haya investigado la influencia de los estilos artísticos debido a contactos generados por el intercambio económico. Por ello, se escogió un punto de partida en el tiempo, a partir del cual dichas influencias pudieran observarse con más detenimiento. Lo demás, fue producto del devenir histórico...

El propósito final de este estudio, además de difundir un tema relativamente novedoso y poco conocido en México, es el de ofrecer puntos de reflexión para temas de actualidad. Pueden citarse varios ejemplos, relacionados con la Cuenca del Pacífico: ¿Cómo han llegado estas manifestaciones artísticas hasta nosotros, hoy en día, en el mundo occidental?; ¿qué tanto hemos estado expuestos y por ello podemos comprender los distintos aspectos filosóficos que marcaron la producción de obras artísticas en distintos países y épocas?; ¿podría tal vez sospecharse que el taoísmo llegó a ejercer alguna influencia en el México de hoy en día (o, dicho de otra manera: ¿el naturalismo y la ecología nos son totalmente incomprensibles, si se parte del punto de vista de sus raíces filosóficas?); ¿a partir del siglo XVI EC, el arte colonial mexicano recibió el influjo del arte español, que tenía raíces en el mundo islámico, a su vez influenciado por valores estéticos provenientes de China?; ¿por qué hoy en día puede encontrarse un relativo alejamiento de la cultura oriental, en una época de globalización?; ¿hasta dónde son válidos los esfuerzos de difusión con un lenguaje no especializado, en los campos artístico e histórico? Por descabelladas que parecieran algunas de estas ideas, bien valdría la pena observarlas con un poco de detenimiento.

La motivación que ha inspirado un proyecto como éste es darse cuenta de la importancia de las tradiciones pues, en el fondo, la vida cotidiana

—¿qué es si no la cultura?— nos ayudan a comprender “la otredad”: ¿Cómo han vivido otros pueblos, a lo largo de los siglos y de qué manera el pasado ha repercutido en el presente? La Historia, al fin de cuentas, no deja de ser una sabia maestra, que ayuda al individuo a prepararse para el futuro, mediante una mejor comprensión del pasado.

Así, mediante un acercamiento al arte oriental, un tema como el de este libro queda acorde con el lema de *Palabra de Clío*: “Divulgar la Historia para mejorar la sociedad”.

2. SINOPSIS

En este libro se presenta un esbozo de los principales elementos que permiten una mejor comprensión del desarrollo histórico que tuvo la pintura en diversos países asiáticos, así como su influencia, tanto en el mundo oriental como en el Occidente. Tomando un punto de partida, en que la filosofía estableció un conjunto de preceptos relativos a la “belleza” —es decir, el campo de estudio de la estética—, se hace un recorrido que parte desde la China del siglo X EC, se expande por sus primeros círculos de influencia, o sea Corea y Japón, luego pasa por los diversos países que hoy en día conforman el Sureste Asiático, continuando por el Subcontinente de Asia—o sea un conjunto de entidades, entre las cuales está lo que hoy se denomina India— y finalmente para llegar al Medio Oriente, en una trayectoria que terminará en la Europa y sus colonias, durante lo que la historiografía occidental usualmente conoce como el Renacimiento.

El planteamiento que se presenta en las siguientes páginas es, sin duda, extremadamente ambicioso, pues no resulta fácil analizar múltiples regiones geográficas, en un contexto histórico a lo largo de más de diez siglos. Se describen los principales aspectos artísticos de los países de los que nos ocuparemos, haciendo énfasis en la pintura, considerando diversos soportes: trabajos murales, lienzos de diversas fibras vegetales, madera y piezas suntuarias decoradas, como libros, vestimentas, muebles y obras arquitectónicas.

Considerando a China como foco principal del que irradian las principales fuentes de (ya sea principios estéticos, técnicas o modelos iconográficos), en el primer capítulo se describe el ámbito de China y sus dos principales áreas de influencia por cercanía geográfica, o sea Corea y Japón. Por la

importancia de su influjo en otros países, en este caso particular se proporciona información más detallada, en cuanto a una nómina de artistas notables, un listado de obras relevantes, algunos datos museísticos, una descripción de los principales tratados estéticos que surgieron a lo largo de la historia, algunas consideraciones relativas a fonética y transcripción y una breve selección de poesía, como obras que inspiraron piezas de artes plásticas.

El segundo capítulo se ocupa de varios países que hoy conforman el Sureste Asiático, en vista de que corresponden a la segunda área de influencia de los valores estéticos generados en China y sus alrededores. Sin embargo, queda fuera de este análisis la región de Oceanía.

En el tercer capítulo se describe el entramado de corrientes artísticas de los países que conforman el Subcontinente Asiático, que en la actualidad incluye países como India, Paquistán, Sri Lanka, Bután, Bangladesh, Nepal y otros. Queda incluido también el caso tibetano, aunque por razones políticas hoy en día se trata de una Región Autónoma perteneciente a China. El conjunto de tradiciones religiosas que han ido tejiendo un mosaico cultural se refleja en las riquísimas manifestaciones artísticas de esta inmensa región.

En el cuarto y último capítulo se presenta un análisis de la presencia de figuras de seres vivos en el arte del Medio Oriente. Se estudia pues la diferencia entre arte público, de corte devocional, con respecto al arte privado, con fines decorativos. No solo se trata de los países que conforman la región así denominada actualmente, sino también su esfera de influencia a lo largo de los siglos, como es el caso de la Europa renacentista y sus colonias en América.

Debido a la amplitud del tema, en este libro no se presenta al lector un índice onomástico ni una cronología comparada a través de una línea del tiempo. Sin embargo, es preciso puntualizar que, aunque el énfasis principal es el tratamiento de la pintura en el mundo asiático, no se puede aislar a esta rama de otras manifestaciones artísticas; por ejemplo, tanto en las artes aplicadas como en la arquitectura, se utiliza a la pintura como elemento decorativo de todo tipo de obras.

3. DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS Y OTROS COMENTARIOS DEL AUTOR

El presente libro tiene como objetivo fundamental la difusión del conocimiento. Partiendo de la base de que el tema del que se ocupa es novedoso —hay pocos estudios sobre arte asiático en México, particularmente sobre pintura— tal vez pudiera considerarse de relevancia que un público no especializado tenga acceso a lo que ocurrió en épocas y lugares remotos.

Desde una perspectiva académica y con un enfoque centrado en la Historia del Arte, sin que el autor sea un orientalista de prestigio reconocido, a manera de ensayo, pueden ofrecerse opiniones que ayuden a la conformación de una escala de valores en formas artísticas relativamente poco conocidas.

CAPÍTULO I

**LA PINTURA EN CHINA,
COREA Y JAPÓN
(960-1392 EC)**

APUNTES PARA UNA HISTORIA
DE LA PINTURA EN ASIA:
CHINA, COREA Y JAPÓN (960-1392 EC)¹

Planteamiento inicial: “La energía creadora es como el juego de la tinta”²
“El dragón en las nubes, flotando entre vapores acuosos, como una espesa niebla,
ondulando sin forma, entre rayos y truenos, en las alturas corre.
Montando en el vacío, transitando en el cielo oscuro, generando turbios vapores,
nadando entre claros espacios, entra en la Casa de Dios.
Sacudiendo sus alas y con sus piñones latiendo, corriendo en el viento,
generando la lluvia, deambula sin fin”.³

Un acercamiento de tipo contrastivo al fenómeno artístico ocurrido a lo largo de varios siglos en el mundo asiático resulta un ejercicio interesante. Curiosamente, los especialistas se refieren a determinadas “influencias”, pero no cabe duda de que el Occidente y el Oriente están todavía tremendamente alejados, por lo menos a nivel del público general.⁴ Por lo tanto, se pretende aquí —aunque de manera necesariamente somera— observar el desarrollo paralelo que hubo entre el arte europeo y el de varios países asiáticos, como China, Corea y Japón, a partir del siglo X EC.⁵ ¿Podría decirse, entonces, que distintos países llegaron a las mismas soluciones estéticas, en la geografía mundial, a lo largo de varios siglos? Vale la pena, cuando menos, asomarse a este fascinante asunto.

CONTEXTO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO:
PAÍSES Y ÉPOCAS

“El estudio de la naturaleza (ge wu) es fundamental para entender la humanidad”.⁶

En este texto solo se puede pretender un planteamiento muy general e introductorio sobre la historia del arte en las tres grandes civilizaciones de Asia oriental. Se trata de lo que ocurrió durante diez siglos en un área inmensa, que hoy está ocupada por cerca de mil seiscientos millones de personas.⁷ Por ello, solo se puede hacer una somera descripción de las culturas involucradas, incluyendo sus manifestaciones artísticas. Necesariamente, solo puede mencionarse un breve bosquejo de los acontecimientos históricos que enmarcan la generación de las diversas manifestaciones artísticas.

China, Corea y Japón tienen mucho en común, debido al dominio del poder cultural que históricamente tuvo China a lo largo de los siglos. Su individualidad y cohesión se puede explicar, en parte, por su relativo aislamiento del mundo occidental. Asimismo, las tensiones que han habido entre ellas, se pueden justificar por su cercanía geográfica y cultural. China ha sido el origen de las culturas del Lejano Oriente: durante siglos, sus ejércitos expandieron su influencia por vastos territorios. Protegida por el mar y por el vigor de sus aguerridos combatientes, Japón se resistió a la conquista militar por parte de China, lo cual no evitó la influencia que tuvieron sus inventos y logros culturales. Por su parte, Corea sintió la presencia de su poderoso vecino del norte, del cual no la separaba ninguna barrera geográfica, con mayor fuerza. Para China, Corea siempre estuvo muy cerca y accesible, por lo que la cultura de este último país siempre estuvo mucho más cercana de la de China que en Japón. Se ha llegado a decir que “la cultura de Corea no es más que una variación provincial de la de China”.⁸ No debe olvidarse que Corea fue durante muchos siglos el puente por el que las innovaciones culturales pasaron de China a Japón. Puede decirse también que, de las naciones de Asia oriental, Corea es la que se conoce peor. Ello se debe a dos factores: en primer lugar, durante su ocupación en Corea (1910-1945), Japón desalentó todo interés por parte del mundo occidental; además, a partir de la división del país en el Paralelo 38 (1953), los coreanos han tenido poca oportunidad de difundir sus logros culturales (en

la opinión de Peter Swann,⁹ incluso hay una evidente carencia de colecciones particulares de objetos artísticos, así como escasez de exposiciones internacionales realizadas).

Puede decirse que la clave para entender prácticamente la totalidad de las artes y la cultura de Asia oriental radica en China. A partir de la Edad de Bronce, tanto Corea como más tarde Japón cayeron bajo la irresistible influencia de su poderoso vecino, que para entonces llevaba un adelanto de por lo menos un milenio en la consolidación de su civilización: hace aproximadamente dos mil años, ni Corea ni Japón habían entrado en la órbita de China, que para entonces ya tenía un importante nivel de desarrollo.

Como consecuencia de preceptos establecidos por las filosofías confucianas y taoístas, el arte oriental (a partir de China y, por lo tanto, en Corea y Japón) presenta dos vertientes contradictorias y a la vez complementarias: una racional, objetiva, amante de la tradición y otra irracional, mística y no conformista.¹⁰

El expansionismo de China surgió durante la dinastía Han (206 AEC-220 EC). Después de lograr el control administrativo y la unificación interna, el ejército imperialista estableció su primera colonia en un país extranjero: el país más cercano para tal propósito resultó ser Corea.

La región coreana es un territorio montañoso, situado en una península al sur de Manchuria, orientada hacia el archipiélago japonés (del que la separa un brazo de mar de ciento cincuenta millas de ancho), por lo que constituye una perfecta liga geográfica para la transmisión de movimientos culturales desde China hasta Japón. Las relaciones entre China y Corea, desde el punto de vista de comunicaciones, fueron siempre fáciles, pero no ocurrió lo mismo en cuanto a la política. En cuanto al arte, tenemos la siguiente situación:¹¹

A lo largo de su larga historia, Corea ha recibido grandes influencias por parte de la cultura de China. Sin embargo, sería un error considerar que el arte en Corea es solo una pobre imitación de lo que recibió de China. Por el contrario, aunque en un inicio sí se copiaban los modelos, pronto se desarrollaron características distintivas, hasta que Corea desarrolló francas contribuciones particulares en el campo del arte: la arquitectura, escultura, pintura y cerámica en Corea son expresiones únicas y bien diferenciadas.¹²

En Corea, alrededor del año 75 AEC, el puesto de avanzada China, establecido en Lolang (cerca de la actual P'yongyang), estaba rodeado por tres estados: Koguryo (al norte), Paekche (al suroeste) y Silla (en el sureste).

Por su parte, Japón está suficientemente separado de Corea. Además, por el hecho de que Japón nunca fue conquistado por los ejércitos chinos, Japón tiene una distinción cultural más clara que Corea. Sin embargo, debido a la fortaleza de la cultura china, Japón tampoco se vio exento del proceso de sinización.¹³

En los siglos posteriores a la caída de la dinastía Han (es decir, entre los años 221 y 589 EC), ocurrió la difusión del budismo, que siguió un recorrido desde India hasta Japón, pasando por China y Corea. Era otra de las maneras en que Japón entraría en la órbita del imperio chino. Sin embargo, el proceso sería doloroso, pues involucra serios esfuerzos de traducción entre las lenguas involucradas (sánscrito, chino mandarín, hangul, japonés, etcétera).

Poco antes del advenimiento de la dinastía Song (960-1279 EC), quienes ejercieron la función de críticos literarios (que a la vez cumplían con la tarea de comentaristas de los textos budistas) sentaron las bases de lo que luego se convertiría en vastas bibliotecas de escritos sobre el arte de la pintura. Uno de los autores más famosos fue Hsieh Ho, quien *ca.* 550 escribió un texto denominado *Seis puntos a considerar cuando se juzga una pintura*.¹⁴ A pesar de las múltiples polémicas que ha suscitado su traducción, esta obra ha inspirado a gran cantidad de pintores, durante muchos siglos subsiguientes. En esencia, se recomienda a los pintores que deben crear un sentido de vida, movimiento y vitalidad en sus obras.

Cabe destacar que el periodo culturalmente importante de la dinastía Tang en China (618-907 EC), coincide con otros igualmente brillantes, el reinado de Silla en Corea (57 AEC-935 EC, que corresponde a una de las dinastías continuas más largas en la historia de la humanidad) y el periodo Nara en Japón (en sus épocas Temprana o *Tempyo*, 645-712 EC y Tardía o *Hakuho*, 712-794 EC). A finales del siglo X, ocurrió una decadencia simultánea de los reinados en los tres países, que culminaría con la caída de la dinastía Tang en China, el reino de Silla en Corea y el cambio de capital imperial, de Nara a Kyoto, en Japón.

Durante la dinastía Tang nació la pintura de paisajes, elaborados únicamente a base de tinta. Es sin duda, una de las más notables contribuciones de China al arte universal.¹⁵ Incluso se ha llegado a decir que “la pintura

es el arte al que se le otorga la mayor consideración en China”.¹⁶ La tradición surgió a partir de la obra de un humanista, pintor y poeta de la Corte, llamado Wang Wei (699-759 EC). Es significativa su obra como poeta, pues durante por lo menos mil años la literatura había expresado de la manera más estética posible los cambios, el estado de ánimo y el poder de la naturaleza. En la poesía Tang abundan las evocadoras descripciones de escenarios naturales, como reflejo natural de lo que podía expresarse mediante la pintura. El paisajista Guo Xi (*ca.* 1020-1090) escribió un texto en el que manifestaba que “el campo debía nutrir la naturaleza del ser humano, que debía deleitarse en el juego de rocas y arroyos, la bruma y la neblina, que son los fantasmales espíritus de las montañas”.¹⁷ Mediante el uso de la tinta y el pincel, los pintores chinos descubrieron que podían recrear la grandiosidad del mundo alrededor de ellos, así como las emociones que les producía en su interior.

El espíritu de los pintores paisajistas de mediados del siglo décimo queda ejemplificado con la obra del monje Chü-jan, quien solía realizar imágenes con una iconografía budista complicada, en que el todo está unificado y no predomina ninguna parte. Es un llamado a todos los sentidos, como lo haría una sinfonía orquestal: el hombre aparece a escala natural y las montañas tienen una grandeza casi divina. La visión es el resultado de una combinación de las posibilidades que ofrece el pincel, la tinta y la humildad del artista ante las fuerzas supra humanas.¹⁸ La obra de este místico es fuerte, austera y atmosférica, sin caer en la emocionalidad. Esta forma de pintar, como si estuviera fuera del mundo terrestre, fiel al precepto budista del desapego, será lo que inspire la creación artística de paisajes durante los siguientes ocho siglos, tanto en China como luego en Corea y finalmente en Japón. El estilo corresponde a una manera deliberada de definir la relación del hombre con la naturaleza, en que no hay un solo punto de perspectiva, se establecen diferentes niveles de observación, con un camino sinuoso que invita a “leer” el paisaje.

En Corea, el gran periodo Silla se inició en el año 918, es decir menos de medio siglo antes de que comenzara el apogeo de la dinastía Song en China. Silla era uno de los tres estados predominantes en esa época, junto con Paekche Koguryo, ambos en su modalidad Tardía. Este último, poco después cambió el nombre a Koryō y unificó los tres reinos en uno solo, con un apogeo que duraría desde 918 hasta 1392.

En Japón, a mediados del siglo XI, surgen las *mandala*, como representaciones pictóricas bidimensionales del paraíso budista. Hasta la época contemporánea, las sectas esotéricas han logrado mantener ocultas muchas pinturas a los no iniciados. Durante el periodo Heian Tardío (también denominado Periodo Fujiwara, 897-1185), se pone de moda un estilo “japonés” propiamente dicho (denominado *Yamato-e*, con su derivado *e-makinomo*, específico para la pintura de paisajes), por contraposición con el influjo chino que hasta entonces se había dado (denominado *Kara-e*).

En sentido cronológico, sigue ahora lo que se denomina “los Tres Grandes Periodos”, o sea la dinastía Song en China, la era Koryō en Corea y la dictadura Kamakura en Japón. En este periodo de gran auge artístico, la pintura alcanzó un pináculo que difícilmente volvería a lograr. En particular, después de la experimentación que ocurrió durante los primeros ciento cincuenta años, el nivel de inspiración al que llegó la pintura de paisaje no llegaría a tocarse con tanto éxito en épocas posteriores. Sin duda, este fenómeno resultó una consecuencia del replanteamiento y reinterpretación que durante esta época tuvo el confucianismo, al grado de denominársele neoconfucianismo,¹⁹ debido a la incorporación de elementos del budismo y el taoísmo. El precepto fundamental era reconocer la existencia de un Poder Supremo o Ley Natural, cuya interacción de influencias positivas y negativas constituía el origen del universo. Ello definía una teoría de armonía fundamental que existía en la naturaleza, lo cual era un concepto común en el taoísmo, que subrayaba la unidad indivisible entre el hombre y la naturaleza, así como el balance adecuado que debía existir entre ambos.

Durante la dinastía Song en China, se estableció un espléndido nivel de mecenazgo imperial sobre las artes, lo cual tuvo como consecuencia que florecieran las representaciones de flores y pájaros. Se fomentó la caligrafía y se establecieron colecciones de las mejores obras que se habían conservado tanto de la misma época como de los tiempos pasados. El emperador Huizong (octavo emperador de la dinastía Song del Norte, que gobernó de 1101 a 1125), que también pintaba, reunió en su corte a una pléyade de brillantes artistas, que establecieron un patrón de sensibilidad que resultó un modelo del gusto artístico en China, Corea y Japón. La influencia de esta camarilla fue enorme en el desarrollo de la estética y la producción en todo el arte oriental. (Por ejemplo, las composiciones y modelos de pájaros

y flores en la porcelana del siglo XVIII le deben mucho a lo ocurrido durante la dinastía Song.²⁰

La academia imperial de los primeros años del siglo XII no solo sirvió para aglutinar eminentes artistas, sino para entrenar a jóvenes con interés de aprender técnicas y estilos de los viejos maestros. Durante el examen de ingreso al “gremio” (organizado de manera sensiblemente diferente a lo que se conoce en el mundo occidental), a los aspirantes se les pedía, por ejemplo, que representaran “el aroma de flores machacadas por los cascos de un caballo que regresa al establo”. Se pedía que un artista estuviera de guardia por las noches, por si tenía que registrar algún evento notable. El único inconveniente es que el emperador en persona se consideraba como el único árbitro del gusto y calidad de las obras producidas en su Corte. Rodeado de asesores de dudosa capacidad, Huizong era quien decidía si se destruían o conservaban las obras, de acuerdo con sus estándares personales. Como consecuencia, se estableció un grupo de artistas disidentes que trabajaban con un estilo de tinta espontáneo, casi minimalista, por contraposición con el estilo “oficial” de utilizar color de una manera naturalista. Incluso, en ocasiones, si una obra merecía mérito, el emperador pedía que se le colocara su sello y firma, lo cual ha causado múltiples dificultades a los historiadores del arte en épocas posteriores, con el fin de deslindar la autoría personal de múltiples obras.

Lo que se conoce como la escuela Ma-Hsia, cuyos principales exponentes son los pintores Ma Yüan y Hsia Kuei, una de las características pictóricas es la técnica de “una esquina”, es decir, una composición en la que hay una figura solitaria, a la sombra de un árbol, dirigiendo la mirada perdida en el vacío, por encima de un cuerpo de agua en reposo. Normalmente, una montaña domina el fondo, envuelta en la bruma. Ya no se trata, como en épocas pasadas, de la mera observación de un paisaje, sino que ahora la clave es la reacción del hombre ante la naturaleza, pues los evocadores espacios vacíos se convierten en el punto focal en estos paisajes bucólicos. Como se ha dicho: “el artista sugiere el infinito, no solo utilizando el espacio vacío como un factor importante en la composición, sino como un elemento de reflexión sobre el alma humana”.²¹ De hecho, el hombre es el centro de atención del artista y el paisaje no es más que un fondo sobre el que proyecta sus emociones. Al desenrollar estos paisajes, elaborados a base de pinceladas con tinta, es como si fuera una composición

musical, a la manera de una “sinfonía en blanco y negro”, en que el espectador se transporta en un panorama cambiante por segmentos, en que se hace patente la sutileza, el dominio y las posibilidades cromáticas de esta técnica pictórica.

En el arte de esta época se materializaron los preceptos de las religiones dominantes: el budismo y el taoísmo. La primera postula que el fin supremo es la “iluminación”, en el sentido de liberarse de las falacias de la realidad, que prevalece en todos los aspectos de la naturaleza. La segunda establece que la sabiduría suprema consiste en un lograr un estado de no acción, plenamente identificado con las fuerzas del universo. Ambas apelan tanto a lo intelectual como al instinto no racional, en que la estética y la filosofía están fuertemente entretrejidadas.

Las obras de arte producidas al amparo del budismo (y, sobre todo, dentro de la rama *ch'an*, en China, o *zen*, en Japón), como parte de su búsqueda de la iluminación, hacen que el artista produzca obras, en que el pincel y la tinta se caracterizan por la rapidez de factura y la economía en los trazos. De aquí la estrecha relación de la pintura con la caligrafía. Además, el artista busca la iluminación en todos los aspectos de la naturaleza, por lo que una rama seca o una fruta contienen tanto de la verdad última como una composición budista de gran escala. Esta forma de pensar influyó en las raíces de la pintura, hasta lo más profundo, pues los objetos más simples pueden adquirir un inusitado valor espiritual. Como dijera Hsieh Ho, “el espíritu que da vida ahora busca la vida que produce el espíritu en cada objeto”.²² Al representar un conjunto de frutas,²³ una rama de ciruelo en flor, un mero conjunto de trazos de tinta aislados, se convierten en una manera de manifestar una corriente de emociones. Así, el artista sigue sus propios impulsos y su necesidad de manifestar la realidad que está más allá de las apariencias externas, y para alcanzar esa verdad, requiere meditar, buscar la iluminación súbita y desarrollar sus facultades intuitivas. El intelecto y la capacidad racional no corresponden al camino adecuado para comprender el aspecto único de todo lo que existe en el universo. El amor por la naturaleza y la simpleza rústica de costumbres eran las manifestaciones exteriores de la disciplina a la que se sometía el artista. En apariencia muy simples, las obras de hecho son el resultado de profundas y largas reflexiones. Parecieran estar ejecutadas con prisa y descuido, pero cada trazo está impregnado de vibrante vida y significado,

tanto como el objeto que representan. Esta forma de actuar se ha preservado hasta la época contemporánea en el arte oriental.

Con la caída de la dinastía Song y a partir del surgimiento del dominio mongol (1260-1368), tanto en China como en Corea, el panorama de la estética tomaría derroteros diferentes en el arte oriental.

EL NATURALISMO EN LA PINTURA: LA ESTÉTICA DE LO SENCILLO

“Muestra tu corazón, sin reserva, y tu pincel se inspirará.
Escribir y pintar sirven a un mismo fin: la revelación de la bondad interior.
He ahí a dos compañeros, un viejo árbol y un alto bambú;
la mano que los trazó libremente los transformó;
la obra quedó terminada en un instante.
La encarnación de un momento único, tal es el tesoro de cien eras,
y uno experimenta, al extender este rollo, un sentimiento de ternura,
como ver a su creador en persona”.²⁴

Al buscar una técnica con la que expresar la intensidad e inmediatez de su intuición, los pintores de la secta *ch'an* (*zen* en Japón) adoptaron el uso del pincel y tinta negra monocromática.²⁵ Con la feroz concentración característica de los calígrafos, los artistas procedieron a registrar sus propios momentos de verdad, manifestando formas de Buddha, *bodhisattva* y *arhat*.²⁶

Los paisajistas chinos, a pesar de su apego a la apariencia natural, evadieron las leyes de la perspectiva, en los términos que ésta se conoce en el Occidente.²⁷ Al igual que evitaban representar las sombras, también se alejaban de la perspectiva en sus representaciones. Ello se debe a que la perspectiva es un precepto científico, que presupone que el objeto se observa desde un determinado punto de vista, para incluir únicamente lo que se puede ver desde ese lugar. Desde el punto de vista oriental, no es preciso restringirse a esta limitación. Por lo tanto, se debe pintar “con el ángulo de la totalidad, para mostrar una parte aislada”.²⁸

La composición de un paisaje chino no queda definida dentro de los límites físicos que establece el marco del cuadro, como en la pintura occidental. De hecho, en el proceso creativo, el artista no se preocupa por la compo-

sición, pues se concentra más bien en seleccionar un fragmento (escogido tal pareciera al azar, pero de profunda significación), representativo de la eternidad. El artista no plasma lo que ve, sino una acumulación de sus experiencias, que se disparan en un momento de exaltación ante la belleza de la naturaleza. Así, las formas que se representan no constituyen más que elementos simbólicos de una experiencia profunda. Es por ello que en la imagen se incluyen amplias superficies que quedan vacías, para que el espectador “las complete en su imaginación”.²⁹ Sin embargo, esto no es propiamente así, pues el concepto de “completar” no es parte de la mentalidad china. De hecho, el artista deliberadamente evita llenar por completo la obra, pues es fiel al precepto de que no se puede definir la totalidad de una pieza, que nunca se podrá describir como “completa”, por ser de esencia mutante e infinita. Entonces, se pretende liberar la imaginación, para que transite por el espacio ilimitado del universo. El paisaje no es un punto de llegada, sino una sugerencia de la que hay que partir, para remontarse al más allá. Así, nos enfrentamos a una obra en cuatro dimensiones, pues además de la espacialidad, se pretende que el espectador se tome el tiempo necesario para “recorrer” el trayecto que propone la obra.

El pintor de paisajes y tratadista Guo Xi (ca. 1020-1090), en su tratado *Montañas y aguas*, dijo que “es especialmente el hombre virtuoso quien se deleita con los paisajes”: Dentro del más puro sentido confuciano, el hombre común no puede desatender sus responsabilidades cotidianas y profesionales, para irse a recorrer el mundo; en cambio, “(...) sí puede deleitarse en un fragmento de un paisaje representado por un artista, nutriendo su espíritu con la belleza, la grandeza y el silencio de la naturaleza, para retornar refrescado a su escritorio”.³⁰

En la pintura de la dinastía Song del Sur, los artistas son eruditos y sus obras (tanto pictóricas como caligráficas) son un medio de autoexpresión. Su intención no es evocar en el espectador la misma reacción que tendría frente a una escena real, sino transmitirles a otros una parte de sí mismos. No se trata de representar cómo era la escena de un determinado paisaje, sino cómo era el artista en sí.

Cabe mencionar que el arte de pintar flores no nació en China, sino que era una tradición proveniente de India, que llegó como parte de la costumbre de decorar banderines budistas, que luego se empezó a utilizar en los rollos, pintando con bermellón, verdes a base de malaquita y azules

de azurita. La intención es que parecieran relieves, más que pinturas planas.³¹ En la dinastía Song, la costumbre era pintar flores con pájaros, lo cual definió un estilo propio. Al respecto, había dos maneras de pintar: una era dibujando un contorno con tinta (por tenue que fuera) y luego rellenando el espacio con color; en la otra, se pintaba directamente el fondo, sin utilizar ningún dibujo para el contorno.

La clasificación de los géneros de pintura que más florecieron durante la dinastía Song incluye las siguientes categorías: Temas budistas y taoístas; pinturas de figuras (incluyendo retratos y pinturas de género); palacios y edificios; tribus extranjeras; dragones y peces; paisajes; animales domésticos y bestias salvajes; flores y pájaros; bambú a tinta; verduras y frutas.³² En el caso particular de los dragones, para el hombre común era una criatura benevolente y de buenos auspicios, que produce la lluvia y simbolizar al emperador; sin embargo, para los budistas de la secta *ch'an* (*zen* en Japón), el dragón es mucho más que eso, como una manifestación cósmica que simboliza la manifestación momentánea, súbita, de una visión de la Verdad. Para los taoístas, el dragón es el *tao* en sí mismo, como una fuerza suprema que se manifiesta de repente, para luego desaparecer, dejando al espectador en la duda de si efectivamente lo llegó a ver. Como dijera Okakura Kakuzo:

*Escondido en las cavernas de montañas inaccesibles o enroscado en las inalcanzables profundidades del mar, el dragón espera el momento propio y lentamente se pone en actividad. Se desdobra en las nubes tormentosas y lava su melena en la negrura de los remolinos en ebullición. Sus garras están en los extremos del rayo, sus escalas empiezan a brillar en la corteza de los pinos azotados por la lluvia. Su voz se escucha en el huracán que, desparramando las marchitas hojas del bosque, aceleran la llegada de la primavera. El dragón solo se revela para desaparecer.*³³

Los principales pintores de dragones de la antigüedad fueron Ts'ao Puhsing (o Cao Buxing, activo ca. 210-250, uno de los Cuatro Grandes Pintores de la época de las Seis Dinastías) y Ch'en Jung (o Chen Rong, vive ca. 1200-1266, en la dinastía Song del Sur).

LAS ARTES DEL PINCEL: RELIGIÓN Y ESTÉTICA

*“Antes de pintar un bambú,
tiene que crecer dentro de uno”.*³⁴

El conjunto de pinturas antiguas que han llegado hasta nuestros días es bastante reducido en tamaño, incluyendo las copias de obras originales; a la fecha, mucho de lo que se sabe acerca de ellas, se debe a lo que se ha escrito durante los últimos diez siglos, sobre todo por los propios chinos.³⁵ En cambio, es muy vasto el corpus de escritos que han llegado hasta nosotros, tanto de los propios artistas, como de críticos contemporáneos, aunque generalmente giran en torno a aspectos filosóficos del arte, incluyendo la estética.³⁶ Por ello, la perspectiva del historiador del arte, en la época contemporánea, puede ofrecer puntos de vista tanto interesantes como novedosos. En general, estos tipos de enfoques pretenden no solo ocuparse de análisis formales de las obras (que abarcan el diseño, color, composición, etcétera), sino también abordar los secretos psicológicos de los artistas e interpretar las intenciones espirituales, emocionales o religiosas que subyacen en una determinada manifestación artística.

La pintura producida durante la dinastía Song puede describirse, en términos generales, como pintura monocromática realizada a tinta. Es por ello que, además de las formas naturalísticas de representar flores, pájaros y animales, prosperó mucho la pintura de paisajes. Ello también explica la simbiosis entre poesía y pintura, o sea la relación entre trazos caligráficos y representaciones formales. Como dijera Kuo Ssü, “un poema es un cuadro sin forma; un cuadro es un poema con forma”.³⁷

Los tratados más tempranos que se conocen de esta época se refieren a obras realizadas en bambú, que era la técnica preferida por los intelectuales cultos y especializados en poesía, no solo por los artistas pictóricos. Es el caso del ensayo atribuido a Ching Hao, pintor paisajista que estuvo activo en el siglo X.³⁸ Una de sus descripciones más conocidas es la siguiente:

El corazón debe seguir al pincel: La imagen debe comprenderse sin dudar, para que la representación no se vea alterada. Si la tinta es demasiado espesa, pierde su calidad expresiva; si está demasiado di-

luida, no llega a alcanzar su pleno vigor. Así, se busca que las formas más densas se manifiesten de manera espontánea en la tinta diluida, como lo bordes de las rocas que surgen de entre la niebla. La pintura sirve para hacer cosas hermosas y lo importante es obtener un parecido exacto. Por ello, la caligrafía y la pintura son ocupaciones para hombres virtuosos.³⁹

Este mismo tratadista fue quien definió los seis elementos esenciales de la pintura: el espíritu o vitalidad; la resonancia o armonía; el pensamiento o plan; el efecto de la escenografía o motivo; el pincel; la tinta. Mediante la correcta utilización de estos elementos, se puede lograr que la energía espiritual no se dirija hacia la belleza ornamental (o sea la semejanza en cuanto a las formas), sino que sea el resultado de la comunión del artista con la realidad interior de los objetos. Ello conlleva a la siguiente clasificación en el tipo de artistas: divino, maravilloso, profundamente misterioso, astuto y hábil.

Los principales preceptos en los que se basa la estética oriental son los siguientes: Asimetría, sencillez, contracción o sequedad, naturalidad, profundidad o reserva, insumisión y paz interior.⁴⁰

En otro de los capítulos de su tratado, Kuo Ssü dice que hay varios tipos de paisajes: los que son adecuados para caminar, los que están dedicados a contemplarse, los que están destinados a perderse en ellos y los convenientes para vivir ahí.⁴¹

En cuanto a la caligrafía, el funcionario, poeta, calígrafo y pintor Su Shih (alias Tzū Tung-p'ó, 1036-1101) se expresó de la siguiente manera:

Mi escritura es como el agua de manantial en abundancia, pues conduce a todas partes, sin importar dónde esté el soporte. Cuando el suelo es plano, fluye con quedos murmullos, recorriendo con facilidad mil *li* en un día. Cuando llega a las montañas y las piedras, serpentea alrededor de ellos y toma su color. En realidad, no se puede definir: todo lo que sé es que sigue moviéndose cuando debe moverse y se detiene cuando debe detenerse. Esto se debe a que hay hombres que poseen Tao y poseen arte; otros poseen Tao, pero no tienen arte: aunque los objetos adquieren forma en su corazón, no logran representarlos con las manos.⁴²

Por su sentido estético, no puede dejar de citarse el siguiente poema en el que se describe una pintura de este género:

Los delgados bambúes son como ermitaños,
las solitarias flores como vírgenes puras.
Los pájaros revoloteando entre las ramas
mueven las flores, húmedas por la lluvia.
Un par de pájaros emprenden el vuelo,
agitando un montón de hojas.
Mira como la abeja chupa las flores,
llenando su abdomen con miel:
El pintor tenía la habilidad del cielo
y logró representar el aire primaveral con su pincel.
Creo que era un verdadero poeta:
nos ha dado su armonía y pedía este poema.⁴³

Cabe señalar que en todo el arte chino permea el concepto del “momento en que el universo y el universo se funden en uno solo (*tien jen he yi*)”, es decir, cuando el macrocosmos y el microcosmos resuenan en simpatía. Tal vez la expresión más difundida, en su calidad de precepto fundamental, sea la de *ch'i yün*, que se refiere a la reverberación (*yün*) de la fuerza revitalizadora de la naturaleza (*ch'i*), también considerada como espíritu, energía vital o vitalidad esencial. Así, de acuerdo con el concepto taoísta, la obra de arte debe revelar su resonancia con la naturaleza, independientemente del tema representado.⁴⁴

Sin embargo, desde el punto de vista filosófico-religioso, el budismo ejerció una influencia sobre las artes, tan importante como la del taoísmo, particularmente a partir del surgimiento de la escuela o secta *ch'an*. Desde el punto de vista lingüístico, este vocablo es una abreviatura de *ch'anna*, que es la traducción al chino de la palabra sánscrita *dhyana*. Este vocablo se traduce a idiomas occidentales como “meditación” o “contemplación”, que solo se refieren al aspecto meditativo, dejando de lado otros aspectos. Como es bien sabido, en Japón se le conoce como *zen*. Es preciso recordar que el budismo llegó a China por medio del patriarca indio Bodhi Dharma (conocido como el “Primer Patriarca”), a principios del siglo VI EC. El Sexto Patriarca chino, Hui-něng (637-713), fundó la poderosa y amplia-

mente difundida “Escuela del Sur”. Durante el periodo Song del Sur (1127-1279), el movimiento ejerció una notable influencia en los filósofos del neoconfucianismo. En esta época, incluso el término “Tao” era prácticamente sinónimo de “iluminación”.⁴⁵

En cuanto a los artistas pertenecientes a la corriente budista, es preciso decir que utilizaban el espacio como uno de los medios de expresión artística más importantes, pero la espacialidad y su manera de representarse difieren de la del arte occidental, pues no se trata de un volumen tridimensional que puede construirse por medios geométricos, sino algo ilimitado, incalculable, que puede sugerirse mediante la relación entre formas y valores de tonos de color, pero que va más allá de lo material, como una mera sugerencia de lo infinito. No se le puede denominar la “atmósfera” en un paisaje, pues no depende de los tonos o diluciones acuosas de la tinta, sino que a veces no es más que dejar un espacio sin capa pictórica en el soporte de seda o papel, como un vacío del que las formas emergen. Apiñadas en un aparente desorden, dichas formas solo corresponden a un reflejo del Gran Vacío, que es la esencia de la mente intuitiva del artista-creador. Son meros símbolos de un mundo esotérico, que adquieren relevancia solo por su relación con la realidad.

Vale la pena mencionar algunos de los historiadores, teóricos y críticos de arte que pertenecen al periodo de la dinastía Song:⁴⁶

- Ching Hao escribió las *Notas acerca del trabajo con pincel*.⁴⁷
- Kuo Ssü escribió *El gran mensaje de los bosques y los arroyos*, que se refiere a la obra del padre del autor del texto, el pintor Kuo Hsi (ca. 1020-1090). Incluye los capítulos *Comentarios acerca del paisaje e Ideas acerca de la pintura*.⁴⁸
- Shĕn Kua (1030-1093) escribió el tratado *El libro de los sueños*, en el que se ocupa de las artes de la pintura y de la caligrafía.⁴⁹
- Huang T’ing-chien (1050-1110) fue otro importante tratadista y coleccionista de esta época.⁵⁰
- Tĕng Ch ún publicó en 1167 una colección de biografías de los artistas de la dinastía Song del Norte, titulada *Hua Chi*.⁵¹
- Liu Tao-Ch’un (activo durante la primera mitad del siglo XI). En 1059 publicó el tratado *Sung-Ch’ao Ming-Hua P’ing*.⁵²
- Kuo Jo-hsü publicó el tratado *T’u Hua Chien Wĕn Chih*, aproximadamente en 1074.⁵³

- Han Cho publicó en 1121 el ensayo titulado *Shan Shui Ch'un Ch'üan Chi*.⁵⁴ En este texto, es de particular interés el capítulo titulado “Cómo observar y discriminar cuadros”.

Ahora bien, nada describe mejor la estética en el mundo oriental que el concepto del *wabi-sabi* japonés, que representa una manera de ver el universo, centrada en la aceptación de la transitoriedad y la imperfección. En estética, se refiere a la belleza «que es imperfecta, impermanente e incompleta».⁵⁵ El concepto proviene de la enseñanza budista de las “tres marcas de la existencia” (*sanbōin*), específicamente la impermanencia (*mujō*), el sufrimiento (*ku*) y la vacuidad o ausencia de naturaleza personal (*kū*). Las características de la estética del *wabi-sabi* incluyen: asimetría, aspereza, rusticidad, economía, austeridad, modestia, intimidad y apreciación de la integridad inherente en procesos y objetos naturales. En nuestro mundo contemporáneo, se han propuesto varias definiciones para el *wabi-sabi*:

- Es la característica más evidente de la belleza tradicional japonesa, en donde ocupa más o menos la misma posición que tienen en el Occidente los ideales helenísticos de belleza y perfección.⁵⁶
- Si un objeto puede producir en el observador un sentido de melancolía serena y una nostalgia espiritual, se dice entonces que el objeto tiene *wabi-sabi*.⁵⁷
- *Wabi-sabi* nutre todo lo que es auténtico, reconociendo tres realidades simples: nada es eterno, nada está totalmente terminado y nada es perfecto.⁵⁸
- *Wabi-sabi* es la sabiduría y la belleza de la imperfección.⁵⁹

Desde el punto de vista lingüístico, no hay una traducción fácil para las palabras *wabi* y *sabi*. *Sabi* quiere decir tanto calmado, frío y relajado, como marchito y atrofiado.⁶⁰ *Wabi* se refiere a la simpleza rústica, fresca o quieta y puede aplicarse a objetos que poseen elegancia, tanto naturales como sintéticos. También puede referirse a defectos o animalías que surgen del proceso de manufactura, que le proporcionan singularidad y elegancia al objeto.⁶¹ *Sabi* es la belleza o serenidad que proviene con el transcurrir del tiempo, cuando la vida del objeto y su impermanencia quedan subrayados mediante el uso, la pátina o las reparaciones que se hagan visibles (también

se le escribe con el mismo caracter *kanji* que “oxidarse”).⁶² En el lenguaje corriente, se utiliza para designar «la sabiduría que está presente en la simpleza natural». En los libros de arte, típicamente se le define como «belleza imperfecta».⁶³

El concepto de *wabi-sabi*, al igual que los objetos e ideales que llegaron de China durante muchos siglos, eventualmente se convirtió en un ideal distintivamente japonés. A partir del siglo XIII EC, particularmente entre los nobles y los guerreros, la comprensión de la vacuidad y la imperfección resultaron uno de los primeros pasos para alcanzar el satori o iluminación.

Tanto *wabi* como *sabi* sugieren sentimientos de desolación y soledad, lo cual puede considerarse como algo positivo, pues representa la liberación del mundo material y el tránsito a una vida más simple. Sin embargo, la comprensión de estos conceptos no se puede lograr mediante palabras o con el lenguaje. Así, lo más adecuado es aceptar el *wabi-sabi* en términos no verbales: “tratar de quedar atrapado en pensamientos innecesarios, en lugar de vivir la vida como transcurre, a través de los sentidos, debe ser un objetivo de vida”.⁶⁴ Por su relación con el budismo zen, el concepto de *wabi-sabi* recuerda al practicante que está rodeado de objetos naturales, siempre cambiantes y únicos, que deben auxiliar a conectarse con el mundo real, como medio de escape de distracciones fútiles.

A lo largo de los siglos, la aceptación y contemplación de la imperfección, la transitoriedad constante y la impermanencia de todas las cosas ha influenciado el desarrollo de infinidad de manifestaciones artísticas, entre las que pueden citarse la música, los arreglos florales, los jardines para la meditación, la poesía, la pintura, la caligrafía, la alfarería, la ceremonia del té y otras más.⁶⁵ Para una descripción de la influencia de la estética en la cultura cotidiana de Japón, una obra fundamental es el ensayo *In Praise of Shadows* de Jun'ichirō Tanizaki.⁶⁶

LA PINTURA EN CHINA: TÉCNICAS, ESTILOS Y GÉNEROS

“El mejor arte es aquel que carece de artificio y sale del corazón”.⁶⁷

Merece la pena mencionar algunos aspectos resumidos acerca de la evolución histórica de China. Como ha dicho el doctor José Antonio Cervera,

investigador de El Colegio de México: “Antes del siglo XIII, China vivió cambios más rápidos que Europa, hasta el punto de que la segunda parte de Tang y toda la dinastía Song pueden ser consideradas como un cierto *Renacimiento*”.⁶⁸ Ahora bien, “[...al] hablar de la vitalidad, el refinamiento y la gran cultura de la época Tang, [hay que decir que] la dinastía Tang es considerada por los chinos, incluso hasta la actualidad, el momento culminante de su cultura a lo largo de la historia”.⁶⁹ Además, “quizá la manifestación paradigmática de la cultura durante el periodo Tang es precisamente la *poesía*. Durante esta dinastía, se escribió una cantidad impresionante de poemas. Nos han llegado cientos de miles de poemas de la época. Hoy en día, algunos de los poemas de la dinastía Tang son conocidos popularmente en China y son considerados como una parte esencial de su cultura. Algunos autores, como Du Fu (712-770), Li Bo (701-762) o Wang Wei (?701?-761) están considerados entre los poetas más famosos de toda la historia de China”.⁷⁰ Por otro lado, “sabemos también que hubo algunas pinturas paisajísticas [en la dinastía Tang], aunque nos han llegado muy pocas obras de la época”.⁷¹ Entonces, “si hubiera que resumir en unas pocas líneas las características fundamentales de la dinastía que la diferencian de otros periodos de la historia china, habría que destacar (...) el hecho de que fue una sociedad muy rica y refinada, con un desarrollo (...) sin precedentes en la historia de China. (...) Algunos autores han comparado la época Song con el Renacimiento en Europa”.⁷²

Sin embargo, el desarrollo histórico de China no fue ni fácil ni fluido, constantemente salpicado por rebeliones, desastres naturales y crisis políticas. Por ejemplo, siguiendo la imagen descrita por el doctor Cervera: “Wang Anshi [1021-1086] fue el funcionario más famoso, más eficaz y controvertido de toda la historia de China (...) Los análisis posteriores de esta figura son muy dispares, desde el ataque que sufrió como orgulloso, oportunista, egoísta o nepotista, hasta una valoración moderna más positiva, de pragmático, con ideas casi socialistas, pero que fue vencido por la oposición inmovilista de los ricos y poderosos. Otros creen que era un idealista y que sus medidas eran difíciles de llevar a cabo, ya que nunca se ganó el apoyo de las clases sociales, necesario para que llegaran a tener éxito. (...) Las *Nuevas Leyes* duraron solo unos veinte años en la administración. Las medidas de Wang Anshi le habían granjeado muchos enemi-

gos y [... sus oponentes] consiguieron que se derogaran las medidas muy poco después de la muerte de Wang Anshi”.⁷³

Ahora bien, “se puede decir que la dinastía Song fue una época de una gran efervescencia no solo artística, sino artesanal (...) Jingdezhen se empezó a convertir en el gran centro mundial de porcelana fina, posición que conservaría durante siglos”.⁷⁴ Además, “durante la dinastía Song, la prosa se siguió desarrollando. El género del cuento fue muy popular. En poesía, aunque se siguió desarrollando el género clásico de los típicos poemas de la dinastía Tang (el *shi*), durante Song se desarrolló un género más libre y variado, el *ci*. En esta época se desarrolló la pintura que consideramos típicamente china: la pintura de paisajes con montañas y agua (*shansui*), donde el ser humano ocupa un lugar secundario frente a la naturaleza que lo envuelve. El taoísmo no es ajeno a este tipo de pintura, que marca en cierto sentido las concepciones cosmológicas chinas. Si se considera a la dinastía Tang como la época de mayor esplendor para el arte y la cultura en China, hay investigadores que sitúan en Song el culmen del desarrollo científico y tecnológico de la historia china”.⁷⁵

En el arte chino no se hacen representaciones realistas, “como si fueran un espejo de la naturaleza”, sino que se pretende una abstracción del hombre y la naturaleza, de una manera simbólica. Luego, los símbolos se emplean como ilustración, decoración e incluso como forma de comunicación. Por eso, el arte de China resulta diferente al de otras civilizaciones. El arte de la escritura y el arte pictórico son difíciles de diferenciar, pues en ambos se utiliza un lenguaje simbólico para transmitir ideas: en lo que aparenta ser una representación realista suele quedar involucrado un concepto filosófico, que se expresa mediante experiencias visuales.⁷⁶ Desde el punto de vista ideológico, incluso la diferencia entre las concepciones orientales y occidentales se manifiesta en términos lingüísticos. Para el mundo heredero de los latinos, la “civilización” está relacionada con “ciudad”, “ciudadano” y conceptos similares. En cambio, la misma idea se expresa en China mediante el binomio “*wen hua*”, que literalmente quiere decir “fuerza transformadora [que, en esencia, eso es lo que significa “civilización”] que transmite la influencia de la escritura”. O sea que, para el mundo occidental, “civilización” es sinónimo de urbanización, mientras que en el mundo oriental es el arte de la escritura.⁷⁷ No solo por sus cuatro

famosos inventos (imprensa, papel, brújula y pólvora), la historia de China está salpicada de primicias, sin contar con los logros que suelen reseñarse en el ámbito de la historia de la ciencia.⁷⁸

La pintura china siempre fue acogida en Occidente con reservas. Partiendo de un punto de vista eurocéntrico, los misioneros del siglo XVI se consideraban jueces de la cultura y del arte chinos, por lo que el arte pictórico fue poco valorado y a menudo mal interpretado, pues se le criticaba por su “falta de perspectiva”. Sin duda por la influencia que ejerció sobre los pintores franceses de finales del siglo XIX, a partir de los años treinta del siglo XX la pintura china se convirtió en objeto de interés creciente, que se exhibe regularmente en galerías de arte de Europa y América.⁷⁹

Desde la dinastía Han (206 AEC-220 EC) hasta finales de la Tang (ca. 900 EC), en toda la pintura china predomina el uso de la figura humana, como ocurrió en la pintura occidental, hasta los inicios de la época moderna. Sin embargo, a partir del siglo IX, sucede lo contrario y los pintores ya no se ocupan del hombre y se interesan cada vez más por la naturaleza. El cambio resulta definitivo y el paisaje se enseorea en la pintura china, durante los siguientes siglos.

La pintura figurativa se desarrolla en un clima confucianista, mientras que la de paisajes se ampara en los preceptos del taoísmo. A partir del Periodo de las Cinco Dinastías y Diez Reinos (907-979), los pintores y poetas viajaban en búsqueda de bellos paisajes y sitios recogidos, donde meditaban en soledad sobre sus reacciones íntimas ante la naturaleza y su éxtasis provocaba en ellos la necesidad de la creación artística. Los primeros taoístas simplemente deseaban retirarse de la sociedad humana y el contacto con la naturaleza resultaba benéfico, pues era una fuente de inspiración para el artista. Hasta esa época, el paisaje servía solo como enmarcamiento para actividades humanas, como por ejemplo la cacería. Poco a poco, el paisaje se empieza a representar por sí mismo.

En un tratado temprano (*Prefacio a la pintura de paisajes*), que escribió Tsoung Ping (375-443), se establece que la pintura posee un poder propio, pues mediante un proceso de introspección llega a sustituir el objeto representado.⁸⁰

A partir de la dinastía Song, los paisajes en las pinturas se caracterizan por tener una cuidadosa composición en la distribución de los espacios. En particular, las montañas captan el interés de los artistas. Los artistas Dong

Yuan (que florece en 947-970 y pinta el *Festival para evocar la lluvia*), Fan Kuan (que vive ca. 950-1050 y pinta *Viajando entre arroyos y montañas*) y Zhu Ran (que florece ca. 960-980 y pinta *Buscando el Tao en las Montañas de Otoño*) son los máximos representantes de lo que se denomina el “tipo de paisaje de montaña maestra”, en que el espectador se ve transportado desde un primer plano hasta la cima de la montaña; el efecto se logra mediante trazos que modelan el perfil rocoso y algunos puntos que acentúan la perspectiva. La intención es establecer de la manera más clara posible los niveles de óptica, utilizando zonas difuminadas para representar espacios con niebla, lo que crea un espacio entre el suelo cercano y la masividad de la montaña.

Algunos críticos han tratado de establecer paralelismos entre el arte de la dinastía Song del Norte y la producción occidental. Por ejemplo, al referirse a la manera en que aparece representado el contraste de los árboles en un entorno rocoso (*Primavera temprana*, un paisaje fechado en 1040, pintado por Guo Xi, que vivió ca. 1020-1090), se ha dicho que “el movimiento tiende a una composición más rica, con un estilo francamente barroco”.⁸¹ Resulta curiosa la referencia al estilo barroco, aplicada a un pintor de la corte (establecida por aquél entonces en Kaifeng) que encabezaba la Academia Imperial, por lo que entre sus funciones estaba la realización de retratos oficiales, pinturas religiosas y decorativas. Era, por lo tanto, un artista que sobresalía sobre los demás, en su contexto histórico-geográfico. Según registros que se conocen, pintaba paisajes por mero gusto personal y, a pesar de que la costumbre corresponde a épocas más tardías, solía firmar y fechar sus obras.⁸²

En China, también durante la época Song, se puso de moda el formato de los rollos pintados, que estaban diseñados para que el espectador seleccionara el fragmento detallado que desea observar. Sin embargo, estas tiras largas presentaban un problema para el diseño de la composición; de hecho, se planeaban como un conjunto de composiciones que se traslapaban, que se van revelando conforme la tira se va desenrollando, en pequeños fragmentos que se van haciendo visibles de manera gradual. De hecho, la intención no es ver el lienzo desenrollado por completo, para ser observado en su totalidad.

De una manera simplificada, el sistema compositivo más frecuentemente utilizado en los paisajes de la dinastía Song era utilizar un elemento

en primer plano (por ejemplo, algún río o cuerpo de agua) y moles rocosas, a manera de montañas que van retrocediendo, mediante contornos que representan barrancos y colinas, delimitadas por árboles. Este tipo de perfil va definiendo diversos planos de distanciamiento con respecto al observador. Sin embargo, siempre resultó un tema digno de consideración la optimización de la composición en la superficie pictórica, en relación a la elegancia en el dibujo.

La pintura de paisaje es un género muy frecuente, aunque por lo general se subdivide en clasificaciones diversas, como las pinturas de “pájaros y flores”, que se solían utilizar con fines decorativos, a diferencia de los cuadros con tema de “bambú y orquídea”, que solían ser más eruditas, pues incluso utilizaban decoraciones de tipo caligráfico. También pueden distinguirse obras realizadas únicamente con tinta o aquéllas en que el color jugaba un papel importante; de hecho, la utilización del color resulta ser la frontera divisoria entre pinturas decorativas y no decorativas.

Sobre todo a lo largo de la dinastía Song del Sur (1127-1279), la tendencia a utilizar un sujeto aislado, eliminando todo menos los elementos esenciales, condujo a un tipo diferente de paisaje. Enfrentando el problema de tener que expresar la profundidad en la superficie, como parte de la composición, los pintores gradualmente utilizaron con mayor frecuencia el recurso de la perspectiva aérea (también denominada “espacio atmosférico”).⁸³ Como decían los tratadistas de la época: “se debe representar mil *li* de espacio en un pie de seda”. (El *li* era una medida de longitud que se utilizaban en la antigua China, equivalente a medio kilómetro).⁸⁴ La ilusión de distancia se lograba colocando distintas coloraciones de la aguada, prestando atención a la escala. Por ejemplo, una colina que se refleja en un lago debe conferir una cierta imagen realista. La temática se vuelve romántica, plena de representaciones de sinuosas planicies, colinas entre lagos y árboles entre siluetas. La elegancia de las escenas provoca una suave tristeza.

En la dinastía Song del Sur (1127-1279), inicialmente se hacían únicamente dibujos a tinta. Como gradualmente se fue sustituyendo la seda por el papel, se fue adquiriendo mayor libertad en el aprovechamiento de la textura. Como consecuencia, surgió lo que se denominan las composiciones «en una esquina»: al mover el centro geométrico de la escena, se podían entonces juxtaponer elementos como forma y espacio, línea y masa. Es en

esta época que se le asignaron nombres a los distintos tipos de trazos en la caligrafía, lo cual denota una mayor conciencia en la forma de utilizar el pincel.

En el siglo XIII, se perfeccionó un estilo espectacular, en que el dibujo a tinta está indisolublemente ligado a la composición «de una esquina». Los trazos del pincel se convierten en parte del tema, como recurso de la representación del paisaje, en que predominan los elementos rocosos y acuíferos. Como parte de su técnica, los artistas emplean la pincelada de «corte de hacha que golpea», el «arrastre del pincel seco», el «trazo de blanco volador» y la «aguada sutil». ⁸⁵ Con esta variedad, el pintor logra enfatizar de manera variada zonas distintas de la composición, meramente evocando el espacio vacío que queda entre ellas. Desde luego, el objetivo es que el artista invoca al espectador a desplazarse entre los distintos planos de profundidad de la obra.

Como recurso compositivo, en esta época se solía utilizar la representación de figuras humanas, en pequeña escala, en un extremo del cuadro, que se balancean en la parte contraria de la obra por elementos minerales y vegetales, en donde se concentra la mayor parte de la masividad de la imagen. Sin embargo, la dirección de la mirada y los gestos de las personas atraen la atención del observador hacia el espacio vacío que queda a distancia. Así, se establece un balance delicado y constante entre la composición de la superficie pictórica y la profundidad que contiene.

En forma simultánea con los pintores de la corte durante la dinastía Song (960-1279), florecieron los pintores de la tradición *c'han* (o *zen*, como se le llegó a conocer en Japón), del budismo de la época. Los intelectuales y artistas se vieron influenciados por el ascetismo y franqueza que demandaban las enseñanzas de esta secta, que había llegado a China desde India en el siglo VI EC. El resurgimiento del interés se dio en el siglo XIII en la región de Hangzhou. La franqueza de la doctrina era un reflejo de la iluminación y la visión interna, como parte de los preceptos que se perseguían, por contraste con la sofisticación y la artificialidad que hasta entonces había caracterizado al arte de la época. Así, artistas que se habían entrenado en la corriente anterior, adhiriéndose a las demandas de la secta, añadieron un evidente realismo y simpleza de visión a la seguridad y control de su pincel, tinta y tono de sus obras.

La identidad y biografía de los pintores de la corte y también de los monjes que realizaron obras de arte durante en el siglo XIII en China ha quedado envuelta en las sombras de la noche de los tiempos.

Cuando cayó la dinastía Song, tras la victoria de los mongoles (o sea, al establecerse la dinastía Yuan), la corriente pictórica de los siglos XII y XIII había quedado suficientemente arraigada como para que sirviera de base a las nuevas tendencias que gradualmente se fueron imponiendo. Así, a pesar de que el natural rechazo a un gobierno conquistador extranjero propició la individualidad y la inventiva, persistieron valores como el naturalismo, la perspectiva, el gusto por los paisajes y los temas inspirados por el taoísmo y el budismo *c'han*. Es por ello que estilos como el de “pájaros y flores” haya subsistido hasta épocas muy posteriores. En la segunda mitad del siglo XIII se pone muy de moda la realización de variaciones sobre un tema. Además, los pintores emergen por primera vez en la Historia como individuos, por lo que se conocen múltiples datos biográficos de quienes se dedicaron a actividades artísticas. Es el caso de los dos pintores que permanecieron fieles a la tradición académica y los cuatro que dan paso a la nueva era, conocidos como “los Cuatro Grandes Maestros de Yuan”.

Los paisajistas de los albores de la dinastía Song (960-1279) se enfocaron a proporcionar unidad en las obras pictóricas, eliminando el color casi por completo. El énfasis se hace mediante la pincelada, que le proporciona cohesión interna a la superficie pintada. La intención de los artistas era crear una unidad de espacio dentro de la misma composición: la bruma vela los objetos, logrando una representación convincente de la profundidad y la lejanía; la atmósfera brumosa sugiere extensiones más o menos espaciales.

Muchos artistas recibieron influencia de Li T'ch'eng (919-967 ó 987), pintor del periodo de las Cinco Dinastías y Diez Reinos, a quien se le consideraba un ser sobrehumano, porque su potencia creadora se parecía a la fuerza de la naturaleza. Sin duda, a este personaje se le debe el momento supremo de la pintura china. Sus principales seguidores en la dinastía Song del Norte (960-1126) fueron Fan K'ouan (*ca.* 950-*ca.* 1050) y Guo Xi (alias Kouo Hi, *ca.* 1020-*ca.* 1100). Los paisajistas de la época Tang presentaban la naturaleza bajo la forma de un conjunto de elementos cuidadosamente analizados y descritos. En cambio, los artistas Song buscaban aprehender directamente el mundo, mediante una comprensión intuitiva. Así, para

lograr una magnífica cohesión, buscan producir una sensación visual, en vista de que en el mundo natural existe un orden fundamental, que se oculta tras la apariencia. Esta idea, desde luego, se apoya en el precepto de la construcción cosmológica impuesta por las corrientes filosóficas del taoísmo y del neoconfucianismo. En esencia, la dinastía Song (960-1279) corresponde a la época de plena madurez de la pintura china.

La figura de Guo Xi destaca, no solo como pintor de paisajes, sino por el tratado de pintura que escribió, que es sin duda el texto más importante que nos ha llegado sobre el tema. (*Las instrucciones de un padre*, publicado en 1080, tuvo un notable éxito y fue estudiado por varias generaciones de pintores.). Al igual que para Tsoung Ping (que escribió seis siglos antes), el valor de un paisaje se debe a la capacidad de producir un sentimiento de encontrarse realmente en el lugar representado. Las circunstancias de la vida pueden impedirle al auténtico amante de la naturaleza que salga de su casa, correr por las montañas y sentarse al borde de los torrentes de agua, siguiendo sus sueños. Sin embargo, el paisaje representado sobre una tela o papel le abren al hombre frustrado las puertas de un viaje imaginario. Por ello, el artista debe poseer un conocimiento íntimo de los lugares que representa, que le deben ser familiares en todos los aspectos, bajo todo tipo de iluminación, en todos los climas y estaciones del año. Como dice Guo Xi en su tratado: “Contemplar estos cuadros suscita en el corazón sentimientos correspondientes y pone al espectador en el estado de ánimo que tendría su estuviera realmente en el lugar que se ha representado. Esa es la facultad casi milagrosa que caracteriza la pintura, independientemente de su significación descriptiva”.⁸⁶

La técnica de la perspectiva atmosférica (al igual que en el mundo occidental, pero con varios siglos de anticipación), consiste en sugerir el espacio y la distancia, pintando las diferentes masas utilizando el artificio de la aguada (tinta diluida, en una técnica similar a la acuarela), en que la claridad aumenta en proporción del alejamiento, con respecto al observador.

A partir del pintor paisajista Li T'ang (1066-1150), se pone de moda el recurso de dividir la superficie pictórica con la ayuda de una diagonal, por lo que los elementos más pesados, que aparecen en primer plano, quedan situados únicamente en la parte inferior del cuadro. Además, este artista es el precursor de la técnica denominada “golpes de hacha” (la superficie de la obra queda como si hubiera sido perforada mediante hachazos),

para producir el efecto de remarcar los detalles que representan árboles entre la bruma.

En China, como en otras partes, el flexible y eterno diálogo que intercambian el hombre y la naturaleza, por el cual se modifican recíprocamente, ha sido tema central de preocupación de pintores y poetas. Como manifestación temprana, la afinidad entre lo humano y lo que lo rodea se expresa en el poema *Libro de las odas* (entre 800 y 600 AEC): “Los sentimientos humanos están cercanos a las plantas, los animales y las fuerzas de la naturaleza”.⁸⁷ Se expresa de esta manera uno de los pilares de la ideología paisajística.

A partir de la dinastía Song, se pone de moda una innovación creada en esa época, denominada «profundidad a la altura del ojo», que consiste en representar de una sola mirada un vasto panorama, ya sea terrestre o cuerpo de agua (río, lago u océano).

En cuanto a los géneros pictóricos, en China hay dos estilos: el que pinta la vida (*xie sheng*) y el que pinta la idea (*xieyi*). Además, la pintura china suele clasificarse en los siguientes rubros, en función del sujeto representado: personajes, paisajes, flores y plantas, pájaros, insectos y animales. En otro tenor, encontramos la clasificación de pinturas budistas o profanas.

La belleza decorativa y la exactitud de los detalles en las pinturas chinas en las que se representa la naturaleza tienen paralelismos evidentes con las imágenes occidentales (tan ricas sobre todo desde el periodo barroco hasta el romanticismo, o sea más o menos desde 1610 hasta 1870), en que se subrayan valores como la soledad, melancolía, temor ante las fuerzas suprahumanas, etcétera. De ahí surge el profundo simbolismo: las plantas, el agua que corre, la bruma, los pasajes agrestes de montaña, los bosques, los pájaros y las fieras salvajes... todo evoca la relación ontológica entre el hombre y la naturaleza.⁸⁸

Ahora bien, si la dinastía Tang fue la Edad de Oro de la poesía china, se ha llegado a considerar a la dinastía Song como la etapa dorada de la pintura china.⁸⁹ Ello se debe a tres circunstancias: al hecho evidente de que han sobrevivido pocas pinturas de épocas anteriores; a un patente declive hacia un formalismo amanerado entre los pintores de eras subsecuentes y, finalmente, a la indiscutible excelencia de muchas de las obras Song que se han conservado. Resultan notables los paisajes, en que se prefirieron

agrestes montañas y profundas gargantas, que empujaban a las figuras humanas hasta convertirlas en insignificantes. Este tipo de obras representa el pináculo del arte pictórico chino, en su más pura expresión. El ritmo, la vitalidad y el refinamiento se combinan de manera magistral.

Es de suma importancia el tipo “consciente” de pincelada para representar el valor intrínseco de un objeto, como medio de expresión. Esto enmascara el origen social del artista. El “pincel que escribe” como elemento fundamental *sine qua non* de la caligrafía china, es un concepto que se había introducido desde el siglo III AEC. Para un caballero erudito, el paso de delinear un ideograma o dibujar un objeto o escena, resultó una transición sin fronteras. Prácticamente todos los artistas de la época Song que conocemos pertenecieron a la clase social de funcionarios administrativos. Sin embargo, su trabajo no se puede clasificar como un simple pasatiempo secular. El interés en la naturaleza era no solo un síntoma de la tan divulgada sensibilidad taoísta, sino que permitía que un hombre con talento se convirtiera en un profesional.

Había una particular demanda de los denominados “rollos pintados”, o sea paisajes que se extienden en sentido horizontal, dirigiendo al espectador en un viaje de descubrimiento.⁹⁰ Entre los mejores ejemplos que se conservan, son *Paisaje del Yangzi*, pintado por Xia Gui, y el *Rollo de Qingming*, realizado por Zhang Zeduan. El primero, pintado a principios del siglo XIII, muestra las partes alta y media del Yangzi; el segundo, que se extiende en sentido horizontal, es una celebración exuberante de la vida urbana. Otra obra importante es el *Festival primaveral en el río*, que mide más de cinco metros de longitud, lleva al observador a través de un puente en las afueras de la ciudad de Kaifeng, hasta el corazón de una tumultuosa metrópolis. Todo tipo de vida está ahí, en sus calles, sus mercados, sus tiendas y casas de té, con millares de figuras que llenan el espacio. Como el *Tapiz de Bayeux* (excelsa obra del arte occidental, contemporánea al citado ejemplo chino), dichos panoramas resultan muy ilustrativos, como testimonio histórico.

Así, la pintura de la dinastía Song (960-1279) alcanzó un altísimo nivel de sofisticación con la pintura de paisajes. De hecho, el *shan shui* durante varios siglos se convirtió en el patrón del arte chino. El fundamento ideológico es el precepto de la filosofía taoísta, que establece que los seres humanos son partículas insignificantes en el gran cosmos, a la vez que

los pensadores neoconfucianistas hacían un esfuerzo por descubrir los patrones y principios que ellos consideraban como fuerzas causales de todos los fenómenos naturales y sociales.⁹¹

Las pinturas del periodo de la dinastía Song del Norte (960-1127) son marcadamente diferentes de las de la dinastía Song del Sur (1127-1279). Los cuadros de los burócratas del norte mostraban la influencia de los ideales políticos de los autores, que pretendían llevar el orden al mundo, ocupándose de los grandes problemas que afectaban a toda la sociedad. Por ello, sus obras representan enormes e imponentes paisajes. En cambio, los burócratas del sur estaban más interesados en reformar a la sociedad, a partir de los estratos inferiores, y en pequeña escala, como método que ellos consideraban que tenía mayores probabilidades de éxito. Por ello, sus obras son más pequeñas, con puntos de perspectiva más cercanos, en escenas más íntimas, mientras que el fondo suele carecer de detalles, como si se tratara de un entorno carente de sustancia, que no debía interesar ni al artista ni al espectador. Este cambio se debe a la cada vez mayor influencia del neoconfucianismo sobre el taoísmo.⁹²

Entre los pintores famosos de esta época encontramos a Zhang Zeduan (1085-1145), que pintó el rollo original de *A lo largo del río durante el festival de Qingming*, que es una de las piezas más conocidas de las artes visuales chinas. Otra pieza muy difundida es *Dieciocho canciones para flauta nómada*, que el emperador Gaozong (1127-1162) mandó pintar, con base en la vida de la poetisa Cai Wenji (177-250), de la dinastía Han. Un artista que también se valora mucho es Zhao Mengjian (ca. 1199-1264), uno de los miembros de la familia imperial, que popularizó el tema de los *Tres amigos del verano*.

La tradición de la pintura a base de aguadas con tinta (es decir, como ya se mencionó, a base de tinta diluida, en forma similar a la técnica de la acuarela) la practicaban sobre todo burócratas administrativos letrados y pintores de la corte, especialmente en el género de paisajes, plantas y pájaros. En China, a lo largo de los siglos X-XIII, se generaron valores estéticos particulares, que dependían de la imaginación individual y de la observación objetiva de los artistas. Este fenómeno es parecido a lo que ocurrió en el Occidente, pero con varios siglos de anticipación.

En cuanto a la caligrafía, su importancia se puede equiparar a la de la pintura; lamentablemente es prácticamente imposible valorar la estética

de esta disciplina si no se dispone de conocimientos sobre los ideogramas chinos. Por ello, en las obras occidentales dedicadas a las formas estéticas chinas (con excepción de los estudios especializados), la caligrafía suele marginarse de manera evidente. Cabe recordar que los textos caligráficos existen en China como obras de arte con valor intrínseco, aunque muchas se han conservado como apéndice o complementos de cuadros, a manera de colofones o apostillas. No obstante, estos textos no estaban subordinados a la obra pictórica, sino que la escritura tiene la misma categoría que la pintura.⁹³

La pintura tradicional y la caligrafía en China tienen la misma técnica, o sea utilizando un pincel remojado en tinta negra o mezclada con colores minerales. No se utilizan materiales oleaginosos. Los soportes más comunes son el papel y la seda. El trabajo terminado se puede montar en rollos, ya sea colgados o para su manipulación manual. También se encuentran ejemplos en hojas de álbumes, piezas de laca, biombos y otros medios. Se utilizaban principalmente dos técnicas:

- Gong-bu (que significa “meticuloso”), en donde se utilizan pinceladas finas, para delimitar los detalles de manera muy precisa. Frecuentemente resultan obras muy coloridas y normalmente esta técnica se utilizaba para retratos o escenas narrativas. La practicaban los artistas de la corte del emperador y también en talleres de artistas independientes. Las pinturas del género de flores y pájaros eran usualmente de este estilo.
- Shui-mo, conocida como “pintura de los letrados”, que utiliza aguadas, como si fueran acuarelas, es decir, a base de pintura diluida y aplicada con pincel. Era una de las “Cuatro Artes” de la clase oficial de los burócratas del gobierno chino. En teoría, solo la practicaban los dignatarios (nobles de clase o funcionarios de alto nivel, de acuerdo con la meritocracia confuciana). También se le denomina Xie yi o “estilo libre”.

En épocas anteriores a la dinastía Song (960-1279), la pintura se utilizaba sobre todo para la representación de figuras humanas. Se conocen ejemplos realizados en tiempos remotos, como frescos en tumbas, banderines militares y objetos de laca. La técnica que se utilizaba para los retratos era re-

presentar la figura de cuerpo entero, de manera frontal, y se utilizaban sobre todo a nivel familiar, para efectos de veneración a los ancestros. Los retratos imperiales eran de uso privado en la corte y no se utilizaban con fines propagandísticos, como en otras culturas.

Es preciso reiterar el hecho de que algunos críticos consideran que la pintura de paisajes es la forma más elevada del arte pictórico chino.⁹⁴ El periodo comprendido desde principios del siglo X hasta el final de la dinastía Song del Norte (es decir, aproximadamente entre los años de 907 y 1127) se denomina la “Gran época del paisaje chino”.⁹⁵ En el norte florecieron artistas como Jing Hao, Li Cheng, Fan Kuan y Guo Xi. El estilo predominante es el de representar imponentes montañas, utilizando fuertes líneas negras, tinta diluida y pinceladas punteadas y precisas, para sugerir escarpadas rocas. En el sur, encontramos artistas como Dong Yuan, Juran y otros, que pintaban suaves colinas y ríos de paisajes que les eran familiares a los pintores, en escenas bucólicas y pacíficas, con pinceladas suaves y relajadas. Estas dos técnicas de pintar llegaron a convertirse en los estilos clásicos en la pintura del género de paisajes.

Los paisajes eran una sutil forma de expresión, en la que distancias infinitas se podían representar mediante el uso de perfiles difuminados, con contornos montañosos que desaparecen entre la niebla, así como un tratamiento impresionista de fenómenos naturales. El énfasis se colocaba en las cualidades espirituales del cuadro y en la habilidad del artista para evocar la armonía íntima entre el hombre y la naturaleza, en concordancia con los preceptos del taoísmo y del budismo.

Como ejemplos de artistas y obras, se pueden citar a Liang Kai, quien se autodenominaba “el loco Liang”, que pasó toda su vida bebiendo y pintando. Eventualmente se retiró y se convirtió en monje zen. Se le atribuye la invención de la escuela *ch’an* (*zen* en Japón) en el arte chino. Por su parte, Wen Tong se hizo famoso por sus pinturas de plantas de bambú. Se dice que podía sostener dos pinceles en la misma mano y pintar simultáneamente dos ramas de bambú, a diferentes distancias. No necesitaba ver las plantas que pintaba, “porque ya había visto muchas de ellas”. Como ya se indicó, una obra de esta época muy conocida es el mencionado rollo horizontal titulado *A lo largo del río durante el festival de Qingming*, que es un paisaje urbano que se ha copiado múltiples veces a lo largo de la historia, incluso ha sido calificado como la “Mona Lisa de China”.⁹⁶ Por ejemplo, en

el siglo XVI vivió Qiu Ying, un artista que basó su reputación por la realización de copias del *Festival de Qingming*. A partir de entonces, se han realizado multitud de falsificaciones. Otro cuadro famoso es *Los placeres nocturnos de Han Xizai*, cuyo original pintó el artista Gu Hongzhong, de la dinastía Tang (618-906), pero cuya versión más conocida se hizo en el siglo XII, durante la dinastía Song. Es un rollo horizontal que representa una escena doméstica, en donde un grupo de hombres de la aristocracia disfrutaban de comida, bebida y palanganas para el lavado, sostenidas por doncellas, mientras se entretienen con músicos y bailarines. En el año 2000, el artista contemporáneo Wang Qingsong realizó una parodia del mismo cuadro, utilizando un pliego largo de fotografías con personajes contemporáneos, utilizando las mismas expresiones faciales, poses y gestos de manos que el cuadro que lo inspiró.

En la pintura china, el término *shan shui* se refiere a un estilo en el que se representan imágenes idealizadas de paisajes naturales, monocromáticas, realizadas a base de tinta aplicada con pincel sobre un soporte de papel absorbente o seda. El par de palabras significan “pintura de montañas y agua”; los dos pictogramas con que se escribe, combinados, se refieren al concepto de “frontera”.⁹⁷ En este tipo de obras, se suelen representar promontorios, ríos y a veces cascadas.

Al realizar una pintura dentro del estilo *shan shui*, los pintores no pretenden presentar una imagen realista de lo que han visto en la naturaleza, sino lo que han idealizado, a partir de sus observaciones. No resulta de importancia si los colores y formas tienen semejanza alguna con objetos reales, pues la intención es plasmar, sobre el soporte pictórico, una manifestación consciente de la realidad interior, de manera integral, como si la pintura fluyera directamente desde la mente del artista, utilizando como medios de comunicación al pincel y el papel. Los pintores *shan shui* utilizaban los mismos materiales y técnicas que los calígrafos. Además, ambos tipos de obras se juzgaban bajo los mismos criterios. Así, se requiere dominar un conjunto riguroso y complicado de elementos, incluyendo balance, composición, color, matices y formas. Cada obra contiene tres componentes básicos: un camino a recorrer visualmente (que nunca era en línea recta), un límite físico de los elementos representados y un “corazón” o punto focal (hacia el cual se dirigen todos los elementos del cuadro). Desde el punto de vista compositivo, para determinar el uso del color y la distribución

de las figuras en la superficie pictórica, en este estilo se utiliza la teoría de los cinco elementos, que representan las diversas partes del mundo natural en China. A manera de componentes adicionales, el pintor podía incluir árboles, neblina para ocultar algunas secciones, un cuerpo de agua, un valle con lagos o ríos y, si aparecía alguna figura humana, sería necesariamente de tamaño muy pequeño, para recordar su nivel insignificante ante la naturaleza. Además, los elementos naturales expresan un simbolismo, como es el caso de los pinos, el bambú, las flores de ciruelo, las garzas u otros.

En ámbitos no especializados, se suele referirse a *shan shui* como cualquier tipo de pintura antigua china en la que se representan montañas y escenas de agua. Sin embargo, debe pensarse que, para que se haya llegado a considerar formalmente como un estilo, se requiere cumplir con una serie específica de convenciones en cuanto a forma, estilo y función.⁹⁸ Suele decirse que “este tipo de pintura niega el color, las luces y las sombras, al amparo del manejo personal del pincel; no es una ventana abierta al ojo del espectador, sino un objeto para su intelecto”.⁹⁹ En las pinturas *shan sui* no existe un punto de perspectiva fijo, como en los paisajes occidentales.

Los principios del *shan shui* se han ampliado hasta el dominio de la jardinería y el diseño de paisajes urbanos, con elementos verticales fuertes y altos (que representan el *yang*) y otros suaves, horizontales, a ras de tierra (como *yin*). El balance entre ambos resulta esencial, aunado a un profundo respeto por las fuerzas de la naturaleza, que es la que crea el paisaje.

En cuanto a su montaje, algunas pinturas *shan shui* se enmarcaban en grandes rollos verticales, que solo se exhibían durante algunos pocos días. Otras obras se plasmaban en rollos horizontales, que se extendían mostrando un fragmento de cada vez, siempre de derecha a izquierda, para permitir que el observador “paseara” por el paisaje, disfrutando de distintos aspectos en un determinado detalle.¹⁰⁰

Desde el punto de vista histórico, la pintura de paisajes surgió en China durante el Periodo de los Tres Reinos (220-280 EC), cuando se puso de moda utilizarlos como fondo en los retratos de personajes. Como tema central, los paisajes se convirtieron en tema común durante las dinastías Sui (581-618) y Tang (618-907). En este último periodo, los burócratas eruditos empezaron a pintar básicamente como un pasatiempo de ocio. Los “Cuatro Tesoros” (papel, pincel, tinta y piedra para moler tinta) eran los materiales que se utilizaban para pintar, al igual que en el arte de la caligra-

fía, como elementos comunes en el estudio de un erudito. Dichos letrados se consideraban como aficionados, en relación con los pintores de la corte, que eran profesionales. Para estos creadores, la pintura no era un modo de vida, a manera de ocupación profesional, sino una de las diversas maneras de que disponían para expresar sus reacciones intelectuales (y también sus emociones), ante la vida y la naturaleza, mediante símbolos visuales. Es por ello que, bajo la influencia del budismo *ch'an* en China (*zen* en Japón), la pintura se convirtió en una forma de meditación. El fundamento de su dominio de la técnica era un entrenamiento formal en el arte de la caligrafía, lo que les permitió transmitir sus pensamientos en relación a los símbolos de la naturaleza, con la misma facilidad que los caracteres convencionales de la escritura china. Así, el arte pictórico se convirtió en una manera íntima de transmitir ideas. La belleza de una pintura estaba íntimamente relacionada con el intenso entrenamiento y el pensamiento profundo.

El auge de las pinturas *shan shui* ocurrió durante los siglos X y XI, que corresponden a la dinastía Song. En un principio, los paisajistas eran artistas famosos que ya habían destacado en otros estilos, pero que empezaron a interesarse por la representación de montañas. Desde tiempos ancestrales, los riscos se habían considerado como lugares sagrados, como residencia de personajes inmortales, cercanos a los cielos. El interés filosófico en la naturaleza y las connotaciones místicas del naturalismo son otras de las causas del impulso que sufrió el paisajismo en esta época. La naturaleza estructurada del *shan shui* se ha atribuido dos factores: por un lado, el énfasis que el taoísmo le otorga a lo insignificante de la presencia humana ante lo vasto del cosmos, así como el interés que muestra el neoconfucianismo en definir los patrones que rigen todo fenómeno, tanto social como natural. En este par de posturas filosóficas, el paisaje también puede considerarse como una metáfora, pues sirve como refugio ante la contradicción que existía entre los ideales de perfección y la corrupción, inestabilidad social e incertidumbre política en que se vivía en esa época.

Dentro de la dinastía Song, la pintura de paisajes se caracterizaba por dos modalidades diferentes: en la época de Song del Norte (960-1126), se utilizaban trazos de pincel fuertes y robustos; en el periodo Song del Sur (1127-1279), la pincelada solía ser suave, fluida y elegante.¹⁰¹

Los criterios para evaluar la maestría en un paisaje *shan shui* y en una obra de caligrafía eran los mismos: vitalidad y expresividad de los trazos

con el pincel; ritmo y armonía en la composición. El dominio de la técnica es extremadamente difícil, pues no hay lugar para correcciones y el artista debe saber exactamente qué es lo que va a representar, ejecutando la obra con velocidad, confianza y absoluto dominio de los instrumentos de trabajo. Las cuatro técnicas básicas para realizar un cuadro de paisaje son las siguientes:

- 1) Tinta y aguada, variando su composición relativa y la forma de aplicación con el pincel, para producir efectos de luz y sombra;
- 2) Ligero carmesí, para paisajes de color suave, en que se añaden pin-celadas rojizas o de tono café a la tinta diluida;
- 3) Azul verdoso, utilizando pigmentos minerales;
- 4) Dorado, para enfatizar detalles selectos.

Además, debido a diversos preceptos filosóficos, el uso de los colores estaba relacionado con los elementos naturales y las direcciones del mundo real, de la siguiente manera resumida (sin considerar sus correspondientes interrelaciones):

- Oriente-Madera-Verde
- Sur-Fuego-Rojo
- Noreste y Suroeste-Tierra-Café o Amarillo
- Poniente y Norponiente-Metal-Blando o Dorado
- Norte-Agua-Azul o Negro

Un ejemplo notable es la obra de Guo Xi (pintor de la dinastía Song del Norte, *ca.* 1020-*ca.* 1090), que producía perspectivas múltiples, que él mismo denominaba “el ángulo de la totalidad”. Otros pintores notables de esta época son Mi Fei y Zhag Seduan.

Al ponerse de moda la poesía *shan shui* (cuyo nombre tradicional es “poesía de montañas y ríos”), en que la pintura se combina con un lirismo textual, imbuido de un sentimiento hondo de belleza. En ocasiones, los poemas estaban diseñados para leerse con combinación con una determinada obra de arte; en otros casos, eran textos representados caligráficamente como partes integrantes de la pintura. En toda instancia, tanto la imagen como el texto tienen la intención de evocar una imagen dentro de la mente del espectador.

Las representaciones de las plantas de bambú son un subgénero de la pintura de paisajes en el mundo oriental. En un cuadro realizado con tinta, el artista pintará un tallo aislado o un conjunto de tallos, con hojas. El contraste de la figura principal con respecto al fondo, además de las variaciones en textura que representan los tallos y las hojas, le permiten al artista demostrar su pericia en el uso del pincel y la tinta.¹⁰²

Debido a la estrecha relación entre pintura y caligrafía, el artista solía añadir un poema como parte integrante del motivo de la representación pictórica. Así, el espectador puede comparar la factura del poema con los trazos de la figura, pues ambos se realizan con el mismo pincel y reflejan el mismo estado de ánimo y concentración.

En su calidad de parte integrante de la cultura china tradicional, la caligrafía es una forma artística antigua que utiliza los caracteres como un vehículo para comunicar el mundo emocional y estético del artista.¹⁰³ Empuñando el suave pincel con fuerza y destreza, el artista trabaja con líneas para conformar los segmentos de un carácter, de acuerdo a una estructura definida, con el fin de convertirlo en una verdadera obra de arte. Sin duda, a lo largo de los milenios, la caligrafía china se ha convertido en un arte altamente sofisticado, que ha influido en la pintura y en otras manifestaciones artísticas.

Desde tiempos inmemoriales, la caligrafía china había sido un arte visual por derecho propio y su peculiar estética ha ejercido una duradera influencia sobre la pintura china, por lo menos desde finales de la dinastía Han (siglo II EC). La caligrafía y la pintura china comparten un origen común, pues los pictogramas y los dibujos primitivos estaban separados por una línea muy delgada. Conforme sus respectivas funciones evolucionaron, la pintura se fue haciendo cada vez más compleja, en su búsqueda por la representación realista de objetos de la naturaleza, mientras que la escritura se fue simplificando gradualmente como un medio para registrar el lenguaje hablado, lo cual requería rapidez y facilidad de uso.¹⁰⁴ A pesar de la divergencia en sus funciones, las herramientas empleadas han permanecido sin variación para ambas formas artísticas: pincel, tinta y papel, con la diferencia de que los colores empleados en la caligrafía eran menos variados (solo blanco y negro). En cuanto a su desarrollo, la evolución de la pintura china es marcadamente diferente a lo que le ocurrió a la pintura en el Occidente. En esta última, las técnicas están ligadas a la escultura y utiliza

variaciones de color para lograr contrastes, dimensionalidad espacial y perspectiva. En cambio, tanto la pintura como la caligrafía en China utilizan variaciones en las líneas y en la combinación estética de espacios vacíos y trazos de tinta. Los pintores solían recibir un entrenamiento en técnicas básicas de caligrafía, con el fin de aprender la técnica para producir líneas vibrantes y de rica variación. También solían dominar la estructura de los caracteres y la composición espacial en la técnica caligráfica, con el fin de poder lograr una variada distribución de los componentes pictóricos, balanceados con espacios vacíos, para la composición de las obras pictóricas. Se ha llegado a decir que, cuando una pintura china se analiza detalladamente, resulta ser como una obra de caligrafía.¹⁰⁵ Por ello, para describir el acto de pintar, se utiliza la expresión de “escribir una pintura”. Las tradiciones artísticas de China están ampliamente representadas en la pintura y en la caligrafía y ambas han captado el interés y han capturado la imaginación de antiguos y contemporáneos, tanto dentro como fuera de China.

Muchos textos se han ocupado del arte caligráfico. Por ejemplo, en un poema se dice que debe poseer “la gracia de un asustado cisne salvaje durante el vuelo, combinada con la del ágil y ondulante dragón que cabalga sobre las olas”.¹⁰⁶ En otro texto, se decía que “la caligrafía es como una joven mujer en un ágil carruaje, toda decorada con joyas y flores, paseando tranquilamente”.¹⁰⁷ Refiriéndose a su propia obra, en apego a los ideales de la filosofía *zen*, el calígrafo de la dinastía Song, Huang Tinglian (1045-1105), decía que “su caligrafía tenía puesto el ojo en el verso”.¹⁰⁸ Al referirse a la obra de Mi Fu (1051-1107), otro calígrafo del mismo periodo, su colega contemporáneo Su Shi (1037-1101) describió los textos de la siguiente manera: “son como una flota de barcos con viento en las velas, como corceles cabalgando hacia la batalla, robustos y ligeros (...) el artista se entrega por completo, como un león que ataca un elefante”.¹⁰⁹ Para que una obra de caligrafía fuera efectiva, se decía que “el artista debía entrar en un estado de trance, olvidándose de sí mismo, liberando su ser a través del pincel para crear una obra maestra, como si estuviera impulsado por una mano divina (...) de esta manera, los caracteres fluirán como perlas de varios tamaños que caen como una cascada en un tazón de jade”.¹¹⁰

Conviene citar un caso específico: uno de los principales tratados que se conocen sobre la pintura de bambú es el *Manual para el estudio de diez*

piezas de bambú, en pintura y en caligrafía, que Hu Zhengyan escribió en 1633. Desde sus orígenes, la pintura y la caligrafía han estado profundamente asociadas, pues comparten las mismas herramientas, objetivos, técnicas y preceptos. Se dice que el bambú es fuerte, erecto y se puede depender de él: se puede doblar con el viento, las tormentas y la lluvia, pero nunca se rompe. A la luz de los señalamientos confucianos, “es un verdadero caballero, por su valentía y resistencia”.¹¹¹ De hecho, se hace referencia al sabio, dado que la adversidad lo puede doblar, mas nunca vencer.

La composición de las representaciones de bambú tiene cuatro partes; el tallo, los nudos, las ramas y las hojas. Un bambú es una imagen idealizada y ninguna es una copia exacta de una planta en un lugar en particular, vista desde un determinado ángulo. En cambio, es solo una sugerencia de la verdadera esencia del bambú, como expresión de las cualidades que simboliza. Así, esta planta es un ejemplo de fuerza moral, y apreciarlo puede considerarse como un acto de cultivarse a sí mismo.

Por su simbolismo, al bambú se le considera como parte del grupo de los “Cuatro Nobles” (junto con la orquídea, la flor de ciruelo y el crisantemo). También es parte de los “Tres Amigos del Invierno”, en vista de que el bambú y el pino no se secan en los días fríos del invierno, además de que el ciruelo empieza a florecer durante la estación del frío.

Desde el punto de vista estético, a los observadores con suficiente sensibilidad les atrae la sombra que el bambú proyecta con los rayos del sol o de la luna. La parte hueca del tallo del bambú simboliza el vacío que debe imperar en la mente, antes de poder pensar ideas que tengan utilidad práctica. En otras palabras, se debe tener la mente clara al ocuparse de las cosas mundanas, para evitar el caos y lograr los resultados deseados. Es preciso que el artista domine la técnica del pincel, para que pueda pintar fragmentos perfectamente cilíndricos, nudos suaves y resistentes, así como hojas nervudas, delgadas y translúcidas, vistas desde diversos puntos de perspectiva. En cuanto a la composición, se requiere mucho talento para distribuir el espacio entre tonos sombreados o iluminados.

Las representaciones de la naturaleza fueron muy populares durante la dinastía Song, pues abundan muchos tipos de flores, pájaros y animales, como reflejo de la filosofía taoísta, que tenía como precepto la idea de que la fuerza central en el universo era la naturaleza y no el ser humano. En

ocasiones, el artista se concentraba en una pequeña porción de la naturaleza, mediante composiciones de formas que resultan agradables a la vista, con colores brillantes sobre un fondo monocromático.

En el caso de los rollos, la obra completa se desplegaba colgando en una pared, con lo que la vista del espectador podía concentrarse en algún detalle concreto. Las obras se realizaban únicamente con tinta negra, en un formato que podía ser tanto horizontal como vertical, en grandes fragmentos de papel o seda.¹¹² En algunos casos, dada la extensión, los cilindros se mantenían enrollados, de tal manera que solo se podía ver una sección a la vez. A la manera de la denominada “perspectiva aérea” (técnica que durante el Renacimiento italiano utilizaba frecuentemente Leonardo da Vinci) se utilizaban zonas sombreadas de manera más o menos oscura, para sugerir diferentes profundidades en el espacio (es decir, la distancia del objeto con respecto al observador).¹¹³ En apego a otro precepto taoísta, en ocasiones se incluían figuras humanas en pequeña escala, en alguna de las orillas de la obra, para sugerir que también el hombre es una pequeña parte del mundo natural.

Como ha dicho Helmer Stalberg, “el arte de la dinastía Song se caracteriza por un profundo nacionalismo, en términos de exclusividad”.¹¹⁴ Es la gran época de la pintura china de paisajes y el periodo clásico de la cerámica. La Academia Imperial dictaba la forma y los temas de las obras. El propio emperador Huizong estableció por sí mismo el tono de pureza, elegancia y moderación que resultó el sello distintivo de la pintura académica de la época. Los artistas de la corte imperial siguieron cuidadosamente el ejemplo de los maestros que les precedieron, representando escenas de pájaros y flores con meticuloso detalle. Como contraste, los artistas de la dinastía Song del Norte pintaron paisajes de tamaño inmenso, realistas, y de pulsante intensidad, como las aplastantes montañas y los irregulares precipicios. Las pinturas de paisaje de la dinastía Song del Sur muestran un tono más suave e íntimo, teñido de melancolía: las montañas están envueltas en neblina y el cielo y el agua se funden en unidad de la atmósfera. Como producto de la influencia de la escuela del budismo *ch’an* (o *zen*), los pintores de la dinastía Song crearon obras de brillante y espontánea introspección.

Desde el punto de vista de los motivos pictóricos y el simbolismo que se utilizó en esta época, encontramos que los muy variados elementos decorativos que aparecen en el arte son portadores de mensajes cuyo significado es inherente a la cultura china. Algunos son símbolos y otros

corresponden a juegos de palabras (reiterando el valor e importancia de la caligrafía). Algunos ejemplos representativos son los siguientes:¹¹⁵

Árboles:

- Pino (como retiene su follaje verde durante todo el año, sin importar el sitio en que esté plantado, el pino representa resistencia, longevidad, pureza en la vida y constancia frente a la adversidad); bambú (que represente vigor, durabilidad, flexibilidad, capacidad de recuperación, integridad y resistencia); sauce (asociado con la belleza femenina y también símbolo de amistad futura).
- Como conjunto, el ciruelo, el pino y el bambú se denominan «los tres amigos del invierno», para representar la felicidad y la resistencia durante la vejez (este tipo de representaciones era un regalo frecuente, para denotar amistad).

Flores:

- Se utiliza todo tipo de flores como ornamentos, especialmente las que representan las cuatro estaciones: El ciruelo (como símbolo del invierno), la peonía (símbolo de la primavera), el loto (símbolo del verano) y el crisantemo (símbolo del otoño). En general, las flores se asocian con la belleza de la mujer. El loto florece en el lodo sin mancilla, por lo que simboliza la pureza, en medio de la vida mundana (representa la perfección, en términos budistas, además de la fertilidad, la prosperidad y los deseos de paz y tranquilidad). El crisantemo significa longevidad y la posibilidad de tener una vida retirada y tranquila. La peonía (a la que se le denomina “flor del poder y del honor”) simboliza la buena fortuna y se le asocia con el afecto y la belleza femenina. La orquídea representa la virtud, la excelencia moral y el refinamiento propio del hombre superior (como se dice, “cuya reputación le precede como un perfume”). El narciso (o “hada del agua”) está asociado con el Año Nuevo, que es el momento en que suelen florecer los capullos.

Frutas:

- Granada (debido a que tiene muchas semillas, se le asocia con la fertilidad y la prosperidad); durazno (símbolo de longevidad e inmortalidad, asociado con la salud y la vida matrimonial).

Colores:

- En el arte chino, el simbolismo del color es tanto o más importante que el valor estético de una obra. El verde es el color de la naturaleza, en su fase de crecimiento (representa la juventud y la actividad); el rojo es el color de la naturaleza, en su fase de máximo periodo de crecimiento (representa la celebración, la felicidad e incluso simboliza el elixir de la inmortalidad); el amarillo es el color imperial (está ligado a la reverencia por la tierra); el blanco simboliza luto (se relaciona con el ámbito de lo espiritual, la muerte y se asocia con los funerales; a partir del budismo, por su relación con el loto, se asocia también con la pureza); el negro es el color del profundo misterio, de la naturaleza en su fase durmiente, como preludeo del vigor de la siguiente etapa (simboliza la potencialidad de todas las cosas y es la base de la actividad y el crecimiento).

Animales:

- Los animales suelen ser emblemas de nivel político-social y también se utilizan como signos astronómicos. El dragón es el más común de todos los símbolos utilizados en el arte: a diferencia de lo que ocurre en el mundo occidental, en Asia el dragón es una criatura benéfica que tiene el poder de transformación y puede proporcionar las lluvias necesarias para la generación de la vida; se le representa de múltiples maneras (por ejemplo, el dragón es un símbolo del poder del emperador) y está relacionado con las fuerzas creadoras de la naturaleza. El fénix es el símbolo de la emperatriz (se dice que, como el unicornio, solo aparece en tiempos de paz, por lo que simboliza el orden y la armonía en el mundo). El zodiaco chino representa un ciclo, en que cada año está asociado con un animal en particular (rata, buey, tigre, conejo, dragón, serpiente, caballo, cabra, mono, gallo, perro y cerdo). El unicornio simboliza el orden y la armonía que genera un gobernante virtuoso (también denota longevidad). La carpa es un pez que tiene diversos valores simbólicos, entre los que están la comunicación con los seres queridos, fuerza, perseverancia, éxito en los exámenes, logro de un puesto en la administración civil y otros más. La grulla es uno de los símbolos de la inmortalidad (junto con el pino, el venado pinto, la tortuga y el hongo *ling-zhi*).

El perro *Fu* (que quiere decir “Buddha”, aunque también se le representa como un león) es un símbolo budista que denota el valor y la fuerza. El murciélago es un símbolo de la buena suerte (que suele tener cinco manifestaciones: tranquilidad, poder, longevidad, amor por la virtud y muerte natural). El caballo es un símbolo de perseverancia, rapidez e inteligencia. La mariposa es símbolo de longevidad y felicidad. La cigarra es un antiguo símbolo de regeneración, felicidad e inmortalidad. El conejo simboliza la inteligencia y la longevidad (también se le asocia con la luna). Los patos mandarines, normalmente representados como una pareja compuesta por macho y hembra, representan la fidelidad matrimonial y la felicidad (se dice que los patos mueren de tristeza, si se separa a la pareja). Los peces dorados simbolizan poder y buena fortuna. El pavorreal está asociado con el rango político. El venado, cuyo nombre también se refiere al salario, es símbolo de la inmortalidad, tal vez porque es el único animal capaz de encontrar el hongo *ling-zhi*, que la confiere.

Naturaleza:

- Los cinco elementos de la naturaleza: Madera (que representa la primavera, la dirección Este, el color verde y se manifiesta como el Dragón Verde); Fuego (que representa el verano, la dirección Sur, el color rojo y se manifiesta como el Pájaro Rojo); Tierra (que representa la dirección del centro, el color amarillo y se manifiesta como el Dragón Amarillo); Metal (que representa el otoño, la dirección Oeste, el color blanco y se manifiesta como el Tigre Blanco); Agua (que representa el invierno, la dirección Norte, el color negro y se manifiesta como la Tortuga Negra).
- Símbolos que derivan de la naturaleza: Desde tiempos inmemoriales en China, se ha considerado a las montañas como elementos sagrados, que simbolizan fuerza, durabilidad y prominencia, como asiento de la esencia del *yang* del universo y, por lo tanto, sede de las poderosas fuerzas de la naturaleza. El complemento de la montaña, a manera del *yin*, es el agua, que simboliza los aspectos femeninos de oscuridad y flexibilidad. Combinados, las montañas y los cuerpos de agua, se consideran una manifestación de las fuerzas complementarias, que engendran todo el rango de las configuraciones físicas en

el universo. (De hecho, como se ha mencionado, el término de “paisaje” se traduce como “montañas y aguas” o *shan-shui*). En tiempos míticos, a las montañas se les asociaba con un paraíso fantástico de árboles de jade, frutas de oro, paisajes minerales y animales maravillosos.

- Las “Tres Islas de los Inmortales”: Se refiere a un mítico lugar habitado por seres sobrenaturales y personajes inmortales del taoísmo, rodeados de animales y plantas relacionadas con la inmortalidad, como grullas, venados, el hongo *ling-zhi*, árboles de jade y similares.
- El sol, además de representar el *yang* o fuerza masculina de la naturaleza, es un símbolo imperial. En el disco solar suele representarse un cuervo con tres patas
- La luna es la cristalización del *yin* o elemento femenino de la naturaleza. En el disco lunar suele representarse un conejo de jade, que machaca diversos ingredientes para confeccionar el elixir de la inmortalidad.
- Las nubes son elementos que aparecen asociados al dragón, como parte de las fuerzas que controlan la lluvia, generadora de vida.
- El trueno es un símbolo que suele representarse de manera geométrica.
- Las olas del mar representan el límite del mundo de los seres humanos, como frontera con las «Tres Islas de los Inmortales» y también con el mundo acuático del dragón.
- El *yang* y el *yin* representan el balance, el equilibrio y la simetría, como principios generadores de todo lo que existe en el universo. El simbolismo de sus valores opuestos es polisémico: masculino-femenino, luz-oscuridad, seco-húmedo, tierra-cielo, ... Como fundamento taoísta, se considera que las fuerzas constantemente cambian y mutan, pero se mueven juntas, de manera armónica. Con frecuencia, el símbolo *yin-yang* se representa con los ocho trigramas a su alrededor.
- La suástica es un símbolo auspicioso muy antiguo. En el contexto budista, se refiere al número diez mil, que representa la eternidad de las enseñanzas de Buddha.
- Se dice que el hongo sagrado *ling-zhi* les otorgaba la inmortalidad a quienes lo consumían. El venado era el único animal que lo podía

encontrar, pues crecía en la parte alta de algunas montañas y en las “Tres Islas de los Inmortales”.

Símbolos Numéricos:

- Los ocho trigramas simbolizan las fuerzas de la naturaleza. Las líneas interrumpidas representan las fuerzas *yin* (pasividad, feminidad, oscuridad) y las líneas continuas representan las fuerzas *yang* (actividad, masculinidad, brillantez).
- Los cien hijos expresan el deseo de la fertilidad.
- Los ocho objetos preciosos (pintura, moneda, rombo, espejo, campana de piedra, par de libros, par de cuernos de rinoceronte y hoja) representan el poder que emana de cada uno de los objetos, que se asocia con el poder y la felicidad, incluyendo victoria (rombo), bendiciones matrimoniales sin mácula (espejo), aprendizaje o cultura (libros) y sanación o salud (hoja).
- Cada uno de los ocho símbolos de la religión budista (rueda del destino, concha, parasol, toldo, loto, jarrón, par de peces y lazo sin fin) tiene un significado específico. Por ejemplo, el loto denota la pureza y fidelidad; el par de peces, la felicidad matrimonial y la fidelidad; el lazo sin fin, la eternidad.
- Los doce símbolos de autoridad (sol, luna, constelación de tres estrellas, montaña, dragón, faisán, vasos para el sacrificio, granos, hacha, algas marinas, fuego y signo *fu*) tienen significados específicos, como representación del universo en un microcosmos: Por ejemplo, la constelación de tres estrellas simboliza el cielo; la montaña representa la tierra; el dragón denota agua, adaptabilidad y representa al emperador; el faisán (también como fénix) se refiere a la excelencia literaria y representa a la emperatriz; los vasos para el sacrificio representan la piedad filial; las algas marinas, la pureza; los granos, el cuidado del pueblo; el fuego, el brillo; el hacha, el poder del castigo; el signo *fu*, el poder del juicio.

Personajes Populares y Religiosos:

- El mono denota la inquietud, el ingenio y el carácter mercurial e incorregible.
- *Shou Lao* es el dios que personifica la longevidad.

- *Xi Wang Mu* es la representación femenina de la longevidad.
- *Chang E* es la personificación de la luna

Temas Caligráficos:

- En ocasiones, se utilizan caracteres ideográficos para simbolizar conceptos abstractos. Es el caso del *shuang-xi* (que representa las bendiciones compartidas), el *fu* (que simboliza la buena fortuna) y el *shou* (que simboliza la longevidad).

En síntesis, puede resumirse el tema pictórico en China de la siguiente manera: La pintura, considerada la más elevada de las expresiones artísticas tradicionales en China, se solía ejecutar sobre seda o papel con pincel y tinta o acuarela. El paisajismo, asociado con la clase erudita, alcanzó su apogeo durante el periodo Song. La pintura religiosa se propagó debido a la Ruta de la Seda, por la llegada del budismo procedente de India, aunque los chinos desarrollaron un estilo propio. Desde el punto de vista técnico, el uso combinado de tinta húmeda y seca permitía pintar detalles de la naturaleza. Asimismo, las colinas representadas en la lejanía se podían lograr mediante aguadas de tinta. El caso de las pinturas de bambú era particularmente importante, pues simbolizaba al sabio que podía doblarse, pero no romperse ante la adversidad. La pintura de pájaros y flores, con representaciones de frutas e insectos, revela el interés del taoísmo por la naturaleza. A pesar de la ligereza del tema, este tipo de pinturas posee una profundidad intensa, “de índole casi científica”.¹¹⁶

LA PINTURA EN COREA: UN ARTE ORIGINAL

“La pintura es espíritu en el corazón y manos que satisfacen los ojos, para expresar grandes pensamientos, diestramente representados”.¹¹⁷

El arte coreano sobresale en los campos de la cerámica, música, caligrafía, pintura y escultura. Sus rasgos distintivos son el uso de colores vivos, formas que fluyen de manera natural, contornos precisos, dominio de la escala y cuidado en la decoración superficial. A pesar de que hay diferencias

específicas entre las tres culturas independientes, se encuentran similitudes históricas e interacciones artísticas entre Corea, China y Japón. Sin embargo, desgraciadamente, en el mundo occidental el estudio y la valoración del arte coreano aún se encuentran en etapa formativa. Por su posición geográfica entre China y Japón, tradicionalmente se considera a Corea como un mero conductor de la cultura china a Japón. Recientemente, se han empezado a revalorizar las características peculiares del arte coreano y su importancia, no solo como transmisor de la cultura china, sino como un actor que asimiló los valores chinos para crear una cultura propia. Como se ha dicho, “un arte que ha nacido y se ha desarrollado en una nación, es un arte propio”.¹¹⁸ Sin duda, lo mal que se conoce el arte coreano en la actualidad también es un reflejo de la situación política que ha sufrido la península coreana en la segunda mitad del siglo XX.¹¹⁹

Como rasgos específicos del arte coreano, pueden citarse una natural preferencia por elegancia simple, espontaneidad y gusto por la pureza natural.¹²⁰ Sin embargo, hay que recordar que, hasta los albores de la dinastía Choson o Yi (1392-1897), la pintura de esta península está indudablemente influenciada por los principales rasgos de la pintura china, en cuanto a los paisajes, rasgos faciales, temas budistas y el interés en la observación de los fenómenos astronómicos. A lo largo de la historia del arte en Corea, se distingue una clara y constante separación entre obras monocromáticas a base de pinceladas con tinta negra en papel fabricado a base de hojas de morera o seda, por contraste con el arte popular, que es muy colorido (conocido como “*min-hwa*”), que incluye pinturas al fresco en tumbas, artes rituales y festivales artísticos, en los que el color se utiliza profusamente.¹²¹

Desde el punto de vista temático, la pintura religiosa coreana presenta motivos fácilmente clasificables. Bajo la óptica del taoísmo (aunque con influencias chamánicas), encontramos los diez símbolos de la longevidad (sol, nubes, montañas, agua, bambú, pino, grulla, venado, tortuga y hongo de la inmortalidad); el tigre (la variedad albina es el espíritu guardián de la dirección del oriente: rara vez se le representa como animal feroz y más bien es un animal amable e incluso gracioso);¹²² el espíritu de la montaña (basado en Dangun, el legendario progenitor del pueblo coreano, que se dice que se convirtió en el espíritu de la montaña) y el rey dragón (que se suele representar como un poderoso animal que vuela entre las nubes, por encima de un mar de olas encrespadas). En cambio, desde la perspectiva

del confucianismo, encontramos temas de lealtad, piedad filial, ilustraciones para vidas de intelectuales e incluso la imagen de una carpa que salta del río para convertirse en un dragón, como símbolo de la aspiración del logro académico y una carrera exitosa en el ámbito de la meritocracia. Como parte de los preceptos del budismo, se encuentra una gran variedad de imágenes, desde grandes figuras dedicadas al culto, hasta ilustraciones de sutras y anécdotas o retratos de monjes famosos. En particular, destacan por su finura, elegancia y espiritualidad algunas imágenes dedicadas al *bodhisattva* Avalokitesvara (llamado “Gwaneum Bosal” en Corea).

En cuanto a la caligrafía, en Corea se estableció la tradición de la escritura en *hangul* (o sea, utilizando el alfabeto coreano) o en *hanja* (utilizando caracteres chinos). Al *hangul* se le debe la introducción de la pincelada circular.¹²³

LA PINTURA EN JAPÓN: EN BÚSQUEDA DE LA BELLEZA

“A veces se dice que la pintura japonesa es meramente otra forma de escritura”.¹²⁴

La historia de Japón se caracteriza por invasiones de ideas foráneas, seguidas de largos periodos con un mínimo contacto con el mundo exterior. Por ello, sus habitantes desarrollaron la habilidad de absorber, imitar y asimilar elementos de cultura extranjera, para conformar sus preferencias estéticas. Por ejemplo, cuando Japón se empezó a alejar de la influencia China (alrededor del siglo IX), se empezaron a desarrollar formas autóctonas de expresión, primero al amparo de las religiones y, muchos siglos después, como arte secular.

Durante el periodo Heian Temprano (794-894), como reacción contra el creciente poder del budismo organizado en Nara, el monje Kūkai (mejor conocido por su título póstumo, Kōbō Daishi, 774-835) viajó a China para estudiar en la secta Shingon, que es una forma de budismo Vajrayana, la cual introdujo a Japón en 806. Como parte fundamental en la secta Shingon está el uso de las *mandala*, que son diagramas del universo espiritual. El periodo Heian Tardío o Fujiwara (894-1185) comienza cuan-

do se discontinuaron oficialmente las embajadas imperiales a China. Entonces, se puso de moda el budismo de la Tierra Pura, que apoya sus creencias en Amida, el Buddha del Paraíso Occidental. A finales de este periodo surge el *e-maki*, que se refiere a rollos horizontales, ilustrados para narrar un relato. Tal vez el más famoso sea el *Monogatari Emaki*, para ilustrar el *Relato de Genji*, escrito por Murasaki Shikibu (ca. 973/978-ca. 1014/1031), una poetisa y novelista que servía como dama de compañía en la corte de la emperatriz Akiko.

Durante el Periodo Kamakura (918-1392), la pintura se popularizó, con el fin de poder satisfacer a una nueva audiencia: guerreros, monjes comprometidos en que el budismo fuera accesible al pueblo iletrado, nobles conservadores y religiosos que añoraban el poder cortesano. Un ejemplo de este fenómeno es el *Kegon Engi Emaki*, que es un rollo que ilustra la lucha de la secta Kegon por la supervivencia. Había sido de las sectas más importantes durante el periodo Nara (710-784), pero cayó en desgracia ante el surgimiento de la secta de la Tierra Pura.

A partir de los siglos X y XI, en el periodo Heian, los preceptos de la estética japonesa fueron depurándose hasta conformar un ideal de sencillez y refinamiento aristocrático, como esencia del buen gusto. Es el fundamento de lo que se conoce como *shibui*. Además, en todo momento estarán presentes los dos términos que se originan a partir de las prácticas meditativas del budismo *zen*, para describir la tranquilidad, el reposo que surge de la melancolía humilde (*wabi*) y la serenidad de la naturaleza sometida (*sabi*). A pesar de que a partir del periodo Edo (1603-1868) el arte es fundamentalmente secular, la estética tradicional y los métodos de aprendizaje y entrenamiento de los artistas, que generalmente abrevan en fuentes religiosas, hasta la fecha continúan influenciando la producción artística.

El periodo Heian (794-1185) se suele dividir en dos periodos: los primeros cien años se denominan de acuerdo al nombre de las eras: Kōnin (810-824) o Jōgan (859-877) y los últimos tres siglos se conocen como la era Fujiwara. Desde el punto de vista del arte, en la era Jōgan prevaleció la influencia de China, en particular por el desarrollo del budismo esotérico.

Durante el periodo Fujiwara (849-1185) floreció la doctrina del Budismo de la Tierra Pura, que propagó la creencia en Amida Buddha. Debido a esta doctrina, encontramos pinturas del tipo *raigō* (apariciones del dios, acompañado de varios *bodhisatva*, en medio una nube morada, al

encuentro del alma de un moribundo), por ejemplo en las puertas de madera del Salón del Fénix, en el templo Byōdōin. Son ejemplos tempranos de *yamato-e* (pinturas típicamente japonesas, diferentes de las chinas, de género narrativo, que utilizan paisajes). Algunas de las principales obras pictóricas de esta época se encuentran en el museo Reihō-kwan, en el Monte Koya, en el Museo Nacional de Nara y en el Museo Nacional de Tokyo, además de los paneles del Salón del Fénix en Kyoto. Aunque en el ámbito secular, desde luego, a este periodo pertenecen también los mencionados rollos de *La historia de Genji* (*Genji monogatari emaki*), que ilustra el mundo de la novela de la cortesana Murasaki.¹²⁵ Otra obra importante es *El origen del santuario de Kitano Tenjin*, (*Kitano Tenjin engi emaki*),¹²⁶ en que se representa a Sugawara Michizune, exiliado de manera injusta, sentado en medio de un paisaje, con una vara de bambú, sosteniendo un pergamino con los cargos falsos de la acusación, en el monte Tempai-san.

A diferencia del periodo anterior, durante el periodo Kamakura (1186-1333), el arte se vio caracterizado por tres fenómenos fácilmente identificables: el intercambio con la dinastía Song de China (incluyendo, particularmente, los ideales estéticos de la academia imperial para las artes, en especial para pintura), la introducción del budismo *zen* en Japón (las sectas Shinshū y Nichiren, producto directo del *ch'an* de China) y la influencia del espíritu marcial y los nuevos ideales religiosos. Ejemplos de este tipo de obras son las *Mandalas de los dos mundos* (la del *Mundo del diamante* o *Kongokai* y la del *Mundo de la matriz* o *Taizokai*), que se encuentran en el templo Tō-ji de Kyoto. Es la época en que florecen los paisajes y escenas de la vida de la corte, tanto para decorar biombos (*byōbu*) como puertas corredizas de papel (*fusuma*). Los mejores ejemplos de pinturas del periodo Fujiwara son los rollos narrativos (*emakimono*), que algunas representan incidentes históricos, los orígenes de un templo o escenas religiosas (como los horrores del infierno budista).

En cuanto a la pintura de los rollos manuscritos, se pueden distinguir los siguientes géneros: paisajes (incluyendo animales, pájaros, flores, plantas y bambú), *Onna-i* (pintura femenina, con escenas domésticas, en interiores, descripciones de la corte, de tipo romántico), *Otoko-e* (pintura masculina, con escenas de guerra, batallas, violencia y acción), los rollos narrativos (representando eventos históricos), escenas religiosas (retratos de monjes y personajes meditando) y *Onnade* (poemas con caligrafía *Kana*).

CONSIDERACIONES FINALES

“El cielo, la tierra y yo tenemos las mismas raíces; las diez mil cosas y yo somos de la misma sustancia”.¹²⁷

En suma, el planteamiento inicial permanece en vigor. ¿Qué pasó en los principales países del continente asiático? El derrotero del arte ha sido distinto en Occidente y en Oriente, pues hasta el siglo XIX, en el primero, el arte se ha dedicado sobre todo a ensalzar a Dios, mientras que el Oriente se enfoca fundamentalmente a realzar la belleza de la naturaleza, aunque sea al amparo de religiones como el shintoísmo y el budismo. Los preceptos religiosos y filosóficos sentaron las bases para una estética peculiar y bien definida, sólidamente plantada en la sencillez, la austeridad y la introspección. Sin embargo, en el mundo occidental, cuatro o cinco siglos después de que en el Oriente, también florecieron las pinturas de paisajes, las naturalezas muertas y otros temas que le recordaban al hombre su alejamiento, tanto del teocentrismo, como del homocentrismo. El Universo —con mayúscula— volvía a quedar en el centro de la cuestión. Por lo tanto, las soluciones plásticas a las que se llegaron, en distintos lugares y épocas, pudieran considerarse similares, aunque no idénticas ni simultáneas, ya que fueron motivadas por fuerzas diferentes. Así, en un contexto de interculturalidad,¹²⁸ Japón y Corea fueron capaces de “adaptar” las herencias que recibió de China.¹²⁹ Lo mismo ocurriría con la imprenta o la pólvora en el mundo medieval europeo. Si para comprender el mundo barroco necesariamente hay que abreviar en otras fuentes, ¿qué no habría que decir con respecto a las pinturas de paisajes en el mundo oriental... por citar un solo ejemplo?

Sin duda, el estudio de la estética, a nivel contrastivo, es un tema que bien merecería analizarse con mayor profundidad.

En el mundo occidental, se tiende a clasificar el arte de acuerdo con varias modalidades, periodos y estilos: Patrística, Renacimiento, Barroco, Edad Media, ... Sin embargo, la interpretación de muchas obras o corrientes artísticas está fuertemente influenciada por modelos religiosos. Como lo han estudiado Panofsky, Gombrich y tantos otros, la iconografía está permeada por símbolos que tienen connotaciones relativas a su lugar de origen (sobre todo en términos judeo-cristianos). En cambio, en el arte oriental,

los modelos iconográficos se refieren a conceptos filosóficos relacionados con corrientes religiosas diferentes: budismo, confucianismo, taoísmo, etcétera. Por lo tanto, la simbología está más ligada con preceptos relativos al naturalismo o a la metafísica (como el absoluto, la vacuidad, la compasión y otros similares). Si aún a la fecha hay controversias de tipo semiótico, semiológico y hermenéutico sobre la interpretación de obras como *Las Meninas*,¹³⁰ *Los Embajadores*,¹³¹ *Las bodas de Arnolfini*¹³² (de Velázquez, Holbein y Van Eyck, respectivamente), por no decir problemas sobre la interpretación de las esculturas Khajuraho o la identificación hagiográfica de ermitaños (como en el caso del flamenco-novohispano Diego de Borgraf), ¿cómo no fracasar en el caso de los símbolos utilizados en *thangkas* budistas, en las que aparecen representaciones de Avalokittesvasa, Manjusri, Palden Lamo y otros personajes poco conocidos en Occidente? No debe olvidarse que hay especialistas que han dedicado su vida al estudio del arte oriental (tanto occidentales, como oriundos del mundo asiático). Sin embargo, en nuestro caso, quedan en el aire las siguientes preguntas: ¿Podemos competir con gente que ha dedicado su vida a estudiar colecciones diversas de arte oriental? ¿Podemos comprender otras maneras de concebir el mundo, que gestaron la producción de las obras de arte en contextos diferentes al que estamos acostumbrados? ¿Acaso tendrán razón las autoridades académicas que reconocen la dificultad a la que se enfrentan los estudiantes interesados en adquirir algún tipo de conocimiento sobre el arte oriental?

Solo puede aventurarse que, a nivel de divulgación, todo acercamiento al mundo asiático —incluyendo, desde luego, su historia del arte— es un esfuerzo que bien vale la pena realizarse.

APÉNDICE 1 SELECCIÓN DE IMÁGENES

“El pino vive mil años,
la tierna hierba de la mañana solo un día,
pero ambos cumplen su destino”.¹³³

Por razones de espacio, no resulta posible describir el contenido de las imágenes que se han seleccionado como ilustrativas para el tema de referencia, ni las razones por las que fueron escogidas, entre las múltiples posibilidades que se ofrecían como alternativas.¹³⁴ En todos los casos, se presenta el autor de la pintura (en el caso de que se conozca, aunque sean atribuciones), el título de la obra, su fecha o periodo aproximados, la técnica empleada, las dimensiones de la pieza (en largo por ancho) y su ubicación actual. Desde luego, aquí se ha limitado el planteamiento al caso específico de pintura, en cualquier tipo de soporte.

A manera de recordatorio, el tema de estudio se refiere a las siguientes épocas y lugares:

- *Temas Caligráficos*: Dinastía Song del Norte (en China): 960-1126 EC
- *Temas Caligráficos*: Dinastía Song del Sur (en China): 1127-1279
- *Temas Caligráficos*: Periodo Heian (en Japón): 794-1185
- *Temas Caligráficos*: Periodo Kamakura (en Japón): 1185-1333
- *Temas Caligráficos*: Reino Koryō (en Corea): 918-1392

En todos los casos, las medidas se indican en el orden de altura por anchura (en centímetros).

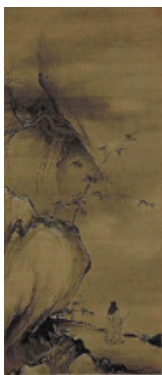
PINTURA DE CHINA:



Ch-1) Emperador Huizong, *Paloma en una rama de durazno*



Ch-2) Emperador Huizong, *Grullas de auspicio*



Ch-3) Emperador Huizong (atrib.),
Paisajes de otoño e invierno



Ch-4) Li Di, *Flores rojas
y blanca de jamaica*



Ch-5) Wen Tong,
Hojas de bambú



Ch-6) Dong Yuan (atrib.), *El Paraíso de los Inmortales en la montaña*



Ch-7) Chen Rong, *Los nueve dragones* (det.)

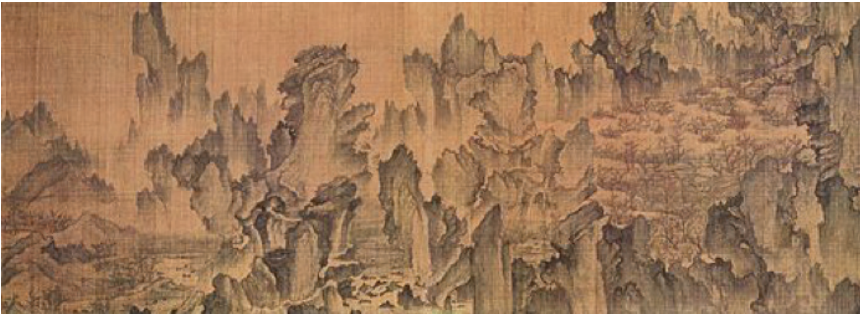


Ch-8) Mu Qi, *Atardecer en el pueblo de pescadores de Hsiao-Hsiang*



Ch-9) Li Cheng, *Templo budista en las montañas*

PINTURA DE COREA:



C-1) Ahn Gyeon, *Viaje imaginario a la tierra de los duraznos en flor*



C-2) Jeong Seon, *Panorama del Monte Geumgang*



C-3) Kim Jeong-hui, *Pintando en la época del clima frío*



C-4) Seo Munbo, *Paisaje*



C-5) Jeong Seon, *Después de la lluvia en el monte Inwang*



C-6) Anónimo, *Arhats*

PINTURA DE JAPÓN:



J-1) Tosa Mitsuoki (atrib.), *Ilustración de los Cuentos de Genji*



J-2) Hata no Chitei, *Biografía ilustrada del príncipe Shotoku*



J-3) Enichi-bo Jonin, *Zemmyo transformada en dragón* (det.)



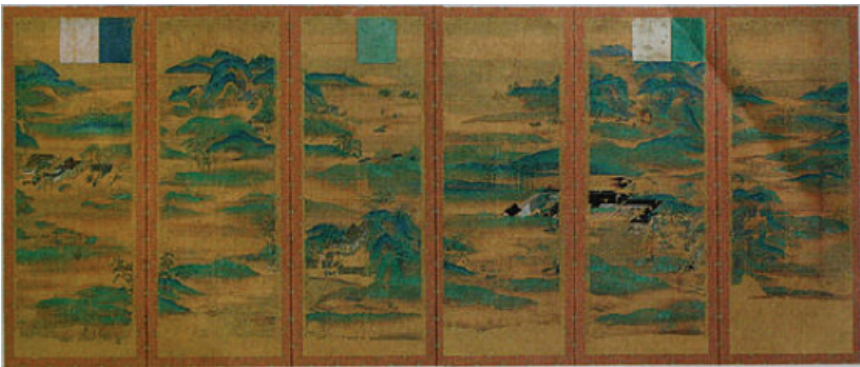
J-4) Anónimo, *Descenso rápido de Amida o Amitabha con veinticinco ayudantes*



J-5) Fujiwara no Munehiro, *Revelación divina de los dos grandes sutras*



J-6) Anónimo, *Cataratas de Nachi*



J-7) Anónimo, *Biombo con paisaje*



J-8) Mu Qi, *Guanyin, monos y grulla*



J-9) Hasegawa Tohaku, *Pinos*

APÉNDICE 2

FUENTES DE IMÁGENES

“Aun cuando no hace nada conscientemente para proteger los arrozales de intrusos, el espantapájaros no está ahí en vano”.¹³⁵

Por razones de derechos de autor, en todas las imágenes presentadas se indica la fuente de donde se obtuvieron, así como las consideraciones necesarias para poder reproducirlas. En cuanto a las correspondientes licencias, cabe señalar que todas las obras se refieren a autores que tienen más de cien años de fallecidos, por lo que las imágenes en realidad pertenecen al dominio público, en todos los países. Por la misma causa, se han evitado las imágenes obtenidas por terceros en épocas recientes.

En todos los casos, las medidas se expresan como altura X ancho.

Pintura de China:

Ch-1) Emperador Huizong (Dinastía Song del Norte, 1082-1135), Paloma en una rama de durazno (1108-1109), rollo vertical, tinta y color sobre seda (28.5 X 26.1 cm), colección privada (Isao Setsu), Gatōdō, Tokyo. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

Ch-2) Emperador Huizong (Dinastía Song del Norte), *Grullas de auspicio* (fechado en 1112), rollo horizontal, tinta y color sobre seda, Museo Provincial de Liaoning. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

Ch-3) Emperador Huizong (atrib.), *Paisajes de otoño e invierno*, dos rollos verticales, tinta y color sobre seda (128.2 X 55.2 cm), proviene del Konchi-in de

- Kyoto (actualmente en el Museo Nacional de Kyoto). Imagen del dominio público (de acuerdo a los artículos 51 y 57 de la Ley de Derechos de Autor de Japón, para obras pertenecientes a instituciones).
- Ch-4) Li Di (Dinastía Song del Sur), *Flores rojas y blanca de jamaica* (1197), juego de dos rollos verticales, tinta y color sobre seda (25.2 X 25.5 cm), Museo Nacional de Tokyo. Imagen del dominio público (de acuerdo a los artículos 51 y 57 de la Ley de Derechos de Autor de Japón, para obras pertenecientes a instituciones).
- Ch-5) Wen Tong (1018-1079 Dinastía Song del Norte), *Hojas de bambú*, rollo vertical, tinta y color sobre seda (131.6 X 105.4 cm), Museo del Palacio Nacional de la ciudad de, República of China, en el norte de Taiwán. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 70 años de haber fallecido.
- Ch-6) Dong Yuan (atrib., 934-962), *El Paraíso de los Inmortales en la montaña*, rollo vertical, tinta y color sobre seda (183.2 X 121.2 cm), ía Song del Norte), *Hojas de bambú*, rollo vertical, tinta y color sobre seda (131.6 X 105.4 cm), Museo del Palacio Nacional de la ciudad de, República of China, en el norte de Taiwán. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 70 años de haber fallecido.
- Ch-7) Chen Rong (Dinastía Song del Sur), *Los nueve dragones* (detalle, firmado y fechado, 1244), tinta y color rojo sobre papel (46.3 X 1,096.4 cm, rollo completo), Museo de Bellas Artes de Boston, Estados Unidos. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.
- Ch-8) Mu Qi (Dinastía Song del Sur), *Atardecer en el pueblo de pescadores de Hsiao-Hsiang* (ca. 1250), rollo vertical, tinta y color sobre seda (altura: 33 cm), Museo de Arte Nezu de Tokyo. La imagen pertenece al dominio público, por ser parte de “The Yorck Project” (Re.: *The Yorck Project: 10,000 Meisterwerke der Malerei*, DVD-ROM, 2002, ISBN 3936122202, distribuido por DIRECTMEDIA Publishing, GmbH).
- Ch-9) Li Cheng, *Templo budista en las montañas*, rollo vertical, tinta y color sobre seda (altura: 33 cm), Museo de Arte Nelson-Atkins en Kansas City, Missouri, Estados Unidos. La imagen pertenece al dominio público, por ser parte de “The Yorck Project” (Re.: *The Yorck Project: 10,000 Meisterwerke der Malerei*, DVD-ROM, 2002, ISBN 3936122202, distribuido por DIRECTMEDIA Publishing, GmbH).

Pintura de Corea:

- C-1) Ahn Gyeon, *Viaje imaginario a la tierra de los duraznos en flor* (copia de 1447), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.
- C-2) Jeong Seon, *Panorama del Monte Geumgang* (copia de 1689), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.
- C-3) Kim Jeong-hui, *Pintando en la época del clima frío* (copia de 1844), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 70 años de haber fallecido.
- C-4) Seo Munbo, *Paisaje* (copia tardía, finales siglo XV), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público (de acuerdo a los artículos 39 a 44 de la Ley de Derechos de Autor de la República de Corea o Corea del Sur, para obras de autores que hayan fallecido hace más de 70 años).
- C-5) Jeong Seon, *Después de la lluvia en el monte Inwang* (copia de 1734), rollo vertical (79.2 X 138.2 cm), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.
- C-6) Anónimo, *Arhats* (copia del siglo XV), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

Pintura de Japón:

- J-1) Tosa Mitsuoki (copia atrib.), *Ilustración de los Cuentos de Genji* (fragmento del Álbum Burke, en la colección de Mary Griggs Burke, Nueva York). Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

- J-2) Hata no Chitei, *Biografía ilustrada del príncipe Shotoku* (1069), pieza que se colocó durante el periodo Edo en una puerta del Hōryū-ji, luego se colocó en un biombo y recientemente se colocó en paneles sueltos: Dos pares de cinco paneles cada uno, tinta y color sobre seda (189.2-190.5 X 137.2-148.2 cm), Museo Nacional de Tokyo. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.
- J-3) Enichi-bo Jonin, *Zemmyo transformada en dragón* (det.), uno de seis rollos (*emakimono*) en tinta y color sobre papel, proveniente del Kōzan-ji, Museo Nacional de Kyoto. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.
- J-4) Anónimo (Periodo Kamakura), *Descenso rápido de Amida o Amitabha con veinticinco ayudantes*, rollo vertical, tinta y color sobre seda (145.1 X 154.5 cm), localizado en el Chion-in de Kyoto. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.
- J-5) Fujiwara no Munehiro (atrib., Periodo Heian), *Revelación divina de los dos grandes sutras* (1136), dos rollos verticales, tinta y color sobre seda (177.8 X 141.8 cm), Museo Fujita de Arte en Osaka. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.
- J-6) Anónimo (Periodo Kamakura), *Cataratas de Nachi*, rollo vertical, tinta y color sobre seda (160.7 X 58.8 cm), Museo de Arte Nezu de Tokyo. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.
- J-7) Anónimo (Periodo Kamakura Temprano), *Biombo con paisaje*, biombo de seis secciones, tinta y color sobre seda (110.8 X 37.5 cm), localizado en el Jingo-ji de Kyoto. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.
- J-8) Mu Qi, *Guanyin, monos y grulla*, tres rollos verticales (aprox. 174 X 98.8), tinta y color sobre seda, localizados en el Daitoku-ji de Kyoto. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.
- J-9) Hasegawa Tohaku (copia de ca. 1565), *Pinos*, par de biombo de seis secciones, tinta y color sobre papel (156.8 X 356 cm), Museo Nacional de Tokyo. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

APÉNDICE 3

NÓMINA DE ARTISTAS PRINCIPALES

(Señalados en orden alfabético, no cronológicamente)

“Añoro encontrar un camino a las profundidades del Monte Shinobu, para sondear los secretos de otro corazón». ¹³⁶

China:

- Cai Xiang: Calígrafo (vive: 1012-1067)
- Ch'ien Hsüan: Pintor de caballos (ca. 1235-1297)
- Chao Mêng-fu: Pintor de caballos (activo: ca. 1226-1290)
- Ch'en Jung (o Chen Rong): Pintor de dragones, vive ca. 1200-1266)
- Ching Hao: Pintor paisajista y tratadista (activo: 900-960)
- Chü-han: Monje budista y pintor paisajista (florece: siglo X)
- Cui Bai: Pintor paisajista (activo: 1067-1085)
- Dong Yuan: Pintor paisajista (activo: 937-956, muere: 962)
- Du Fu: Calígrafo (712-770)
- Fan Kuan (o Fan K'uan): Pintor paisajista (ca. 950-ca. 1050)
- Guan Dong (activo: ca. 907-936)
- Guo Xi o Kouo Hi: Pintor paisajista (ca. 1020-ca. 1100)
- Hsia Kouei: Pintor paisajista (activo: ca. 1180-1230)
- Huang Quan: paisajista (vive: 903-968)
- Huang Tinglian (o Huang T'ing-chien): Calígrafo (vive: 1045-1105)
- Huang Zhuc'ai: Pintor paisajista (933-desp. 993)
- Huizong (Houei-tsong o Hui-tsong): Octavo emperador de la dinastía Song del Norte (vive: 1082-1135, gobierna: 1101-1126: Pintor

- de paisajes-pájaros-plantas, coleccionista y conocedor de arte)
- Jiang Kui: Calígrafo y tratadista (1155-1221). Escribe una *Secuela al Tratado de caligrafía (Xu shu pu)* escrito por Sun Guoting
 - Jing Hao: Pintor paisajista (activo: ca. 870-930)
 - Ju-ran: Calígrafo (activo: ca. 960-980)
 - Kao K' o-ming: Pintor paisajista (se desconocen fechas)
 - Kao-tsung: Pintor paisajista (vive: 1127-1162)
 - Kuo Hsi: Pintor paisajista y tratadista (ca. 1020-1090)
 - Li Anzhong: Pintor de plantas y pájaros (se desconocen fechas)
 - Li Bai: Calígrafo (701-762)
 - Li Bi: Calígrafo (722-789)
 - Li Ch'eng, Li cheng, Li Ch'êng (alias Xianxi): Pintor paisajista (919-967 ó 987)
 - Li Chao-tao: Pintor paisajista (se desconocen datos)
 - Li Jing: Calígrafo (571-649)
 - Li Kan: Pintor de paisajes de bambú (1244-1320)
 - Li Kung-lin (alias Li Lung-mien): Pintor de figuras (1049-1106)
 - Li T'ang: Paisajista que pinta las montañas de China central (vive: 1066-1150)
 - Li Yong: Calígrafo (se desconocen fechas)
 - Liang Kai o Leang K'ai: Paisajista (ca. 1140-1210)
 - Lin Tingui: Retratista (se desconocen fechas)
 - Liu Gongquan: Calígrafo (se desconocen fechas)
 - Liu Songnian: Retratista (1174-1224)
 - Ma Lin: Paisajista (1180-desp. 1256)
 - Ma Yuan: Paisajista que pinta las montañas de Qiantang (vive: ca. 1160-1240)
 - Mao Yi: Paisajista (se desconocen fechas).
 - Mi Fu (o Mi Fei): Calígrafo y paisajista que pinta las montañas de Nanxu (vive: 1051-1107)
 - Mi Youren (o Mi Yu-jen): Calígrafo y paisajista, hijo de Mi Fu (1086-1165)
 - Mu Qi, Muqi Fachang, Muxi Fachang o Mu Qi (alias Xue, Mokkei en japonés): Monje budista *ch'an/zen* chino y paisajista (activo: ca. 1210-ca. 1269)
 - Qian Xuan: Paisajista (ca. 1235-1301)

- Shên Kua: Paisajista (vive: 1030-1093)
- Su Han Ch'en: Paisajista y retratista (se desconocen fechas)
- Su Shih (alias Su Tung-p'ó y también Tzū Tung-p'ó):
Calígrafo, pintor de paisajes con bambú, poeta, ensayista
y estadista (vive: 1037-1101)
- Tchang Cheng-wen: Pintor de temas budistas (se desconocen fechas)
- Wang Meng: Pintor paisajista (vive: 1308-1385)
- Wang Sengqian: Calígrafo (se desconocen fechas)
- Wang T'ing-Yün, Wang Tingyun o Wang T'ing-Yun (alias Ziduan o
Huang-Hua Shanren): Pintor de paisajes con bambú (vive: 1151-1202)
- Wang Xianzhi: Calígrafo (se desconocen fechas)
- Wang Xizhi: Calígrafo (se desconocen fechas)
- Wen T'ung: Pintor de paisajes con bambú (muere en 1079)
- Wu Ju: Calígrafo (se desconocen fechas)
- Xia Gui: Paisajista que pinta las montañas de Qiantang
(activo: 1180-1230)
- Xu Daoning: Paisajista (florece en el siglo XI)
- Xu Hao: Calígrafo (se desconocen fechas)
- Xü Xi: Pintor de flores y animales (ca. 886-975)
- Yan Ningshi: Calígrafo (se desconocen fechas)
- Yan Zhenqing: Pintor paisajista (se desconocen fechas)
- Yi Yuanji: Pintor de animales (se desconocen fechas)
- Yü-k'ó: Pintor de paisajes con bambú (se desconocen fechas)
- Zhang Zeduan: Pintor paisajista (1085-1145)
- Zhao Boju (o Chao Po-chü o T'chao Po-Kiu, alias Qianli):
Pintor paisajista (ca. 1120-ca. 1182)
- Zhao Bosu: Pintor paisajista (1124-1182)
- Zhao Mengfu: Pintor paisajista (1254-1322)
- Zhao Mengjian: Pintor paisajista (ca. 1199, 1264)
- Zhong You: Calígrafo (se desconocen fechas)
- Zhu Ran: Pintor paisajista (florece: ca. 960-980)

Corea:

- Ahn Gyeon (tardío: act. 1447)
- Jeong Seon (alias Chong Son, tardío: act. 1676-1759)

- Kim Du-Ryang: Pintor de animales (vive: 1696-1763)
- Kim Jeong-hui (tardío: act. 1844)
- Seo Munbo (tardío: act. fines siglo XV)
- Yu Suk (tardío: act. 1853)

Japón:

- Hasegawa Tohaki: Paisajista (1539-1610)
- Jōnin: Retratista (vive: siglo XIII)
- Mochizuki Gyokusen: Pintor de paisajes y dragones (vive: 1834-1913)
- Soga Shōkaku: Pintor de animales (vive: 1730-1781)
- Takanobu: Retratista (vive: 1142-1205)
- Tosa Mitsuoki: Pintor de género (1617-1691)
- Toba Sōjō: Paisajista (vive: siglo XII)
- Tokiwa Mitsunaga: Pintor de género (act. *ca.* 1177)

APÉNDICE 4

RELACIÓN DE OBRAS RELEVANTES

(En orden alfabético por autor, no de manera cronológica)¹³⁷

“En mis momentos de descanso de los agotadores asuntos del Estado, mi mayor alegría es la pintura”.¹³⁸

En todos los casos, las medidas se expresan como altura X ancho.

China:

- Anónimo, *Procesión de deidades taoístas*, rollo, tinta sobre seda (copiado de una pintura de la dinastía Song). Metropolitan Museum of Art (Nueva York), Rogers Fund (1918).
- Ch'en Jung (o Chen Rong), *Rollo de los nueve dragones*, rollo, tinta y color rojo sobre papel (altura: 46.3, longitud: 1096.4 cm), Museo de Bellas Artes de Boston (fechado en 1244).
- Cai Xiang, *Carta sobre el té*, rollo horizontal, tinta sobre papel, (sin dimensiones), Museo Nacional del Palacio, Taipei.
- Chü-han, *Montañas en desnivel y bosque denso*, rollo vertical en tinta sobre seda (144 X 55.4 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China. (Imagen en Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Juran_\(painter\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Juran_(painter)))
- Chü-han, *Xiao engañando para conseguir el rollo del Pabellón de Orquídeas*, rollo vertical en tinta sobre seda (144.1 X 59.6 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China. (Imagen en Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Juran_\(painter\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Juran_(painter)))

- Chü-han, *Buscando el Tao en las Montañas de Otoño*, rollo vertical en tinta sobre seda (156 X 77.5 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China. (Imagen en Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Juran_\(painter\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Juran_(painter)))
- Chü-han, *Monasterio budista entre los arroyos y montañas*, rollo vertical en tinta sobre seda (185.4 X 57.5 cm), Cleveland Museum of Art. (Imagen en Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Juran_\(painter\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Juran_(painter)))
- Chü-han, *Escena matutina entre neblina*, mural extraviado.
- Cui Bai, *Liebre y urracas*, rollo, tinta y color sobre seda (193.7 X 103.4 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China.
- Dong Yuan, *Festival para evocar la lluvia*, tinta y colores ligeros sobre seda, rollo (156.8 X 161.3 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China.
- Fan Kuan (o Fan K'uan), *Viajando entre arroyos y montañas*, tinta y colores ligeros sobre seda, rollo vertical (156.2 X 78.1 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China (Taichung, Formosa).
- Guo Xi, *Primavera temprana*. (Faltan datos), tinta y colores ligeros sobre seda, rollo vertical (158.1 X 108.7 cm) Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China. Firmado y fechado, 1072. (Imagen en Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Guo_Xi)
- Guo Xi, *Montaña nevada* (faltan datos), Museo de Shanghai. (Imagen en Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Guo_Xi)
- Guo Xi, *Otoño en el valle del río*, rollo horizontal, tinta y colores ligeros sobre seda, (26 X 206 cm). En Freer Gallery of Art, Washington, D.C. (Imagen en Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Guo_Xi)
- Hsia Kouei, *Panorama de montañas y arroyos*, rollo, tinta sobre papel (altura: 46.5 cm).¹³⁹
- Hsia Kouei, *Visión pura: curso de agua y montañas en lontananza*, rollo horizontal, tinta sobre papel (altura: 46.5 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China.
- Huang Tinglian, *El pabellón del pino*, rollo horizontal, tinta sobre papel, (33.5 X 118 cm), Museo del Palacio de Taipei.

- Huang Tinglian, *Discurso de monjes con gran integridad moral*, rollo horizontal, tinta sobre papel, (sin dimensiones), Museo del Palacio de Beijing.
- Huang Zhucui, *Urraca y gorriones entre la zarza en la montaña*, tinta y color sobre seda (no se conocen las dimensiones), Museo del Palacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.
- Huizong, *Periquillo de cinco colores en una rama floreciente de durazno*, rollo, color en seda (altura: 53 cm), Museo de Bellas Artes de Boston (Fondo Maria Antoinette Evans)
- Huizong, *Perico en una rama de durazno* (fechado 1107), rollo, color en seda con texto caligráfico (28.6 X 26.0 cm), colección particular, Japón.
- Huizong, *Dos pajaritos en las ramas de un ciruelo*, rollo con caligrafía del propio emperador, tinta sobre seda (altura: 83.3 cm).¹⁴⁰
- Huizong, *Damas de la corte preparando seda*, inspirado en obra de Chou Fang, rollo, tinta sobre seda (altura: 37 cm).¹⁴¹
- Huizong, *Grullas de auspicio* (fechado en 1112), rollo con tinta sobre seda (sin dimensiones), Museo Provincial de Liaoping. Contiene un poema conmemorando el evento de una parvada de grullas que sobrevolaron y se detuvieron en uno de los edificios del palacio imperial, lo que se consideró como un auspicio favorable.
- Kao K' o-ming, *Primera nieve sobre el río*, rollo horizontal (fechado 1035), pinta y colores sobre seda (altura: 42 cm), colección de John M. Crawford Jr. en Nueva York.
- Kuo Hsi, *Otoño en el valle del río*, (faltan datos), Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington D. C.
- Kuo Hsi, *Bambúes bajo la nieve*, rollo vertical, tinta y color sobre seda (sin dimensiones).¹⁴²
- Li Anzhong, *Pájaro en una rama*, hoja de álbum sobre seda (25.4 X 26.9 cm), Museo del Palacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.
- Li Ch'eng, *Templo budista en un claro entre picos de montañas*, rollo vertical, tinta sobre seda, (altura 111.4, largo 56 cm), Galería Nelson del Museo Atkins de Kansas City, Missouri.
- Liang Kai o Leang K'ai, *Retrato de un monje chan*, tinta sobre papel (48.7 X 27.6 cm), Museo del Palacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.

- Liang Kai o Leang K' ai, *Li Po declamando un poema*, rollo vertical, tinta sobre papel (longitud: 30.9 cm), Comisión para la Protección de Propiedades Culturales, Tokyo, Japón.
- Li Kan, *Paisaje de bambú y rocas*, rollo vertical, tinta sobre seda (185.5 X 153.7 cm), Museo del Palacio de Beijing.
- Li Song, *El vendedor ambulante*, hoja de álbum (fecha en 1210), tinta y colores ligeros sobre seda (altura: 25.8 X longitud: 27.6 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China.
- Lin Tinggui, *Luohan lavando ropa* (fecha en 1178), rollo vertical, tinta y color sobre seda (altura: 111.8, ancho: 53.1 cm).¹⁴³
- Liu Songnian, *Cuatro generales de Zhongxing*, fecha 1214 (el celebrado general Yue Fei, 1103-1142, es el segundo de la izquierda). Se desconocen detalles.¹⁴⁴
- Liu Songnian, *A Luohan* (fecha en 1207), rollo vertical, tinta sobre seda (117 X 55.8 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China.
- Liu Songnian, *Juego de Marionetas*, (120.3 X 77.2 cm). Se desconocen detalles.¹⁴⁵
- Ma Lin, *Esperando a los invitados a la luz de una linterna*, abanico, tinta y color sobre seda (diámetro: 25 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China.
- Ma Lin, *Escuchando al viento*, tinta de India y colores sobre seda (altura: 226.6, ancho: 110.3 cm), Museo Nacional del Palacio, Taipei, Taiwán, República de China.
- Ma Lin, *El perfume de la primavera: un claro después de la lluvia*, hoja de álbum, tinta y colores ligeros sobre seda (altura: 27.5; longitud: 41.6 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China.
- Ma Yuan, *En un sendero de la montaña, en primavera*, rollo, tinta y color ligero sobre seda (hoja de álbum, altura: 27.4 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China.
- Ma YUAN, *Paisaje invernal*, rollo, tinta sobre papel (altura: 15.2 cm).¹⁴⁶
- Ma Yuan, *Paseo primaveral por un sendero de montaña*, hoja de álbum, tinta y colores ligeros sobre seda (altura: 27.4; longitud: 43.1 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China.

- Ma Yuan, *El erudito y su sirviente en la terraza*, hoja de álbum, tinta y colores ligeros sobre seda (altura: 24.9; longitud: 26.1 cm), Colección C. C. Wang, Nueva York
- Mao Yi, *Gatos en el jardín*, (se desconocen detalles: 25.5 X 25.8 cm), en Museum of Japanese Art de Osaka.
- Mi Fu, *Poemas escritos en seda de Sichuan*, rollo horizontal, tinta sobre papel (sin dimensiones), Museo del Palacio de Beijing.
- Mi Fu, *Poemas para compartir con amigos, antes de partir hacia Tiaoxi*, rollo horizontal, tinta sobre papel, (sin dimensiones), Museo del Palacio de Beijing.
- Mi Fu, *Colinas entre la neblina*, (faltan datos), Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington D. C.
- Mi Fu (atrib.), *Montañas, nubes y pinos*, rollo vertical, tinta y color ligero sobre papel (altura: 35.1 cm).¹⁴⁷
- Mi Youren (o Mi Yu-jen), *Montañas nubladas* (fechado, 1130), rollo vertical, tinta sobre papel (altura: 25.0; longitud: 29.1 cm), Museo de Arte de Cleveland.
- Mu Qi, *Pérsimos*, tinta sobre papel, (36.2 X 38.1 cm), colección del templo Daitokuji, Kyoto
- Mu Qi, *Guanyin vestida de blanco*, tinta sobre seda, (142 X 96 cm), colección del templo Daitokuji, Kyoto
- Mu Qi, *Atardecer sobre un pueblo de pescadores*, rollo, tinta sobre papel (altura: 33 cm).¹⁴⁸
- Mu Qi, *Guanyin, monos y grulla*, tres rollos verticales con tinta y color ligero sobre seda (174.2 X 98.8 cm para Guanyin; 173.9 X 98.8 cm para monos y grulla), en templo Daitoku-ji de Kyoto.
- Mu Qi, *Atardecer en pueblo pescadores de Hsiao-Hsiang* (ca. 1250), rollo vertical con tinta de India sobre papel (altura: 33 cm), en Museo de Arte Nezu de Tokyo.
- Qian Xuan, *Ardilla en una rama de ciruelo*, tinta y color sobre papel, (26 X 43.8 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China.
- Qian Xuan, *Principios de otoño*, rollo, tinta y color sobre papel (26.7 X 120.7 cm), Detroit Institute of Arts
- Su Han Ch' en, *Niños jugando*, rollo, tinta y color sobre seda (195 X 109 cm), Museo del Palacio Nacional, Taipei, Taiwán, República de China.

- Su Han Ch'en, *Niños jugando en día invernal*, rollo vertical, tinta y colores sobre seda (96.2 X 107.1 cm), Museo del Palacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.
- Su Shi, *Poema para expresar melancolía después de la degradación*, rollo horizontal, tinta sobre papel, (33.5 X 118 cm), Museo del Palacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.
- Su Shi, *En recuerdo de Huang Jidao*, rollo horizontal, tinta sobre papel, (31.6 X 121.7 cm), Museo de Shanghai.
- Su Shi, *Recogiendo moras*, rollo horizontal, tinta sobre papel, (22.7 X 44.8 cm), Museo del Palacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.
- Tchang Cheng-wen, *La prédica del buddha Shakyamuni*, rollo horizontal (pintado entre 1173 y 1176), tinta y colores sobre papel (altura: 30.4 cm), Museo del Palacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.
- Wang T'ing-Yün, *Árbol viejo y bambú*, rollo horizontal, tinta sobre papel (altura: 38.0 cm) colección de Fujii Yurinkan, Kyoto, Japón.
- Wang Xizhi, *Prefacio para el pabellón de orquídeas* (faltan datos), Galería Nelson del Museo Atkins de Kansas City, Missouri.
- Xia Gui, *Vistas puras y remotas de las colinas y arroyos*, rollo, tinta sobre papel (altura: 46.5)
- Xu Daoning, *Pescando en un arroyo en la montaña*, rollo, tinta sobre seda, (48.3 X 209.6 cm), Museo del Palacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.
- Xu Daoning, *Portando una vara bajo el pino* (se desconocen datos), Museo del Palacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.
- Xü Xi, *Mariposa y flores* (se desconocen datos).¹⁴⁹
- Yan Zhenqing, *Borrador de panegírico para un sobrino* (faltan datos).
- Yi Yuanji, *Mono y gatos*, tinta y colores ligeros sobre seda (altura: 31.9, ancho: 57.2 cm), Museo del Palacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.
- Zhang Zeduan, *Escena a la orilla del río, durante el festival "Qing-ming"*, rollo, tinta y colores ligeros sobre seda (altura: 25.5 cm), Museo del Palacio de Beijing.
- Zhang Zeduan, *Panorámica de la ciudad de Kaifeng: Juegos en la alberca del jardín imperial* (faltan datos).¹⁵⁰

- Zhao Boju, *Montañas rocosas alrededor del río en otoño*, rollo, tinta y colores minerales sobre seda (sin dimensiones).¹⁵¹
- Zhao Mengfu, *Colores de otoño en las montañas Qiao y Hua* (fecha-do 1295), rollo horizontal, tinta y colores ligeros sobre papel, (altura: 28.4 cm), Museo del Palacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.
- Zhu Ran, *Buscando el Tao en las Montañas de Otoño*, tinta y colores ligeros sobre seda, rollo vertical (154.9 X 74.3 cm) Museo del Pa-lacio Nacional, Taibei, Taiwán, República de China.

Corea:

- Anónimo: *El tigre y la urraca*, copia perdida de un original pintado por Kim Du-Ryang (pintor de animales, 1696-1763).
- Ahn Gyeon, *Viaje imaginario a la tierra de los duraznos en flor*, (tar-dío: fechado en 1447, se desconocen datos).¹⁵²
- Jeong Seon (o Chong Son), *Panorama del Monte Geumgang* (tardío: fechado en 1734, se desconocen datos).¹⁵³
- Jeong Seon (o Chong Son), *Después de la lluvia en el Monte Inwang* (tardío: fechado en 1751), tinta sobre papel (79.2 X 138.2 cm), Museo de Arte Ho-Am en Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur.
- Jeong Seon (o Chong Son), *Los montes de diamante* (tardío: se des-conocen datos).¹⁵⁴
- Kim Jeong-hui, *Pintando en clima frío* (tardío: fechado en 1844: se desconocen datos).¹⁵⁵
- Yu Suk, *Burgueses* (tardío: 1853, se desconocen datos).¹⁵⁶

Japón:

- Anónimo, *La historia de Genji (Genji monogatari emaki)*, siglo XII, rollo en papel con color, Tokugawa Art Museum, Nagoya
- Fujiwara Takanobu (atrib.), *Tres retratos de Minamoto no Yoritomo, Taira no Shigemori y Fujiwara no Mitsuyoshi*, tres rollos verticales, color en seda (143.0 X 112.8 cm), en templo Jingo-ji de Kyoto.

- Hasegawa Tohaki, *Pinos* (tardío: 1539-1610), páneles de biombo, tinta sobre papel (156.8 X 356 cm), Museo Nacional de Tokyo.
- Kano Eitoku (1543-1590), *Pino y grulla*, tinta sobre papel en puertas corredizas (1566), Jukoin, Daitokuji, Kyoto.
- Mochizuki Gyokusen (1794-1852), *Nube de dragón*, tinta sobre papel (28.6 X 26.0 cm), Museo de Arte de Honolulu.
- Soga Shōkaku, *El tigre y el león karashishi*, copia del siglo XVIII de un original anónimo de la dinastía Yi de Corea (1392-1910 EC), titulado *El tigre y la urraca* (tinta china y pintura sobre papel). La copia se conserva en la sede de la Embajada de Corea en Tokyo.
- Tokiwa Mitsunaga, *Ban Dainagon Ekotoba* (escenas de la conspiración de Ōtemmon, ca. 1177).¹⁵⁷
- Tosa Mitsuoki, *Genji Monogatari* (se desconocen detalles), en “Burke Albums”, colección de Mary Griggs Burke.

APÉNDICE 5
MUSEOS Y COLECCIONES PRIVADAS
CON OBRAS DE ARTE ORIENTAL

“Hermosas montañas de Yoshino,
ahora envueltas en bruma:
al pueblo donde caía la nieve,
ahora la primavera ha llegado”.¹⁵⁸

- Academy of Arts, Honolulu
- Art and History Museums, Hong Kong
- Arts Council of Great Britain, Seligman Collection
- Ashmolean Museum, University of Oxford
- Asian Art Museum of San Francisco
- Asian Art Museum, San Francisco
- Atami Museum, Shizuoka-ken, Japón
- Barlow Collection, University of Sussex
- Barlow, Sir Alan and Lady Collection, Wendover
- Beijing Baoli Collection, Nueva York
- Beijing Rongbao Collection, Nueva York
- Bidwell, Raymond A. Collection, Springfield, Massachussetts
- Britain-China Friendship Association
- British Museum, Londres
- Brooklyn Museum
- Byōdō-in Temple Collection, Kyoto
- China Art Museum, Shanghai
- Chinese Culture University Hwa Kang Museum, Taipei, Taiwán, República de China
- Chogasonshi-ji Temple Collection, Nara

- Chytil Collection, Czechoslovakia
- Clark, Alfred Collection, Fulmer, Bucks, England
- Cleveland Museum of Art (Mr. & Mrs. William H. Marlatt Fund y John L. Severance Fund)
- Crawford, John M. Jr. Collection, Nueva York
- Crawford, John M. Jr. Collection, Nueva York
- Crow Collection of Asian Art, Dallas
- Daitoku-ji Temple Collection, Kyoto
- Daitoku-ji Temple Collection, Kyoto
- Daitoku-ji Temple Collection, Kyoto
- David Collection, Londres
- De Young, M. H., Memorial Museum, Avery Brundage Foundation, San Francisco
- Detroit Institute of Art
- Dr. Franco Vannotti Collection, Lugano
- Drennovitz Collection, Suiza
- Drenowatz Collection, Museum Rietberg, Zürich
- Ducksoo Palace Museum of Fine Arts, Seúl
- Falk Jr., Mr. and Mrs. Myron S. Collection, Nueva York
- Fitzwilliam Museum, Cambridge
- Fogg Art Museum, Harvard University (Grenville Winthrop Collection)
- Former Manchu Household Collection
- Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington D. C.
- Fujii Yurinkan Collection, Kyoto
- Garner, Sir Harry and Lady Collection, Beckenham
- George Whenham Antiques, Pasadena, California
- Getty Collection
- Gitter-Yelen Collection
- Hara Collection, Japón
- Hayden, Jeffrey y Toril Collection, San Francisco
- Henan Museum, Zhengzhou
- Hermitage Museum, Leningrado
- History Museum, Shaanxi
- Ho-Am Art Museum, Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur
- Jai-hyung Sohn Collection, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt

- Jingo-ji Temple Collection, Kyoto
- Jingō-ji Temple Collection, Kyoto
- Joseph A. Skinner Museum, Mount Holyoke College, South Hadley, Massachusetts
- K. Sumitomo Collection, Oiso, Japón
- Kaifeng Museum, Honan
- Kamansky, David Collection, Pasadena, California
- Kanshin-ji Temple Collection, Osaka
- Kōfuku-ji Temple Collection, Nara
- Kōzan-ji Temple Collection, Kyoto
- Late Sumitomo Kanichi Collection, Oiso, Japón
- Lloyd Cotsen Collection, Neutrogena Corp., Los Ángeles
- Lotus Collection, San Francisco, California
- Mactaggart Art Collection, University of Alberta Museums, Edmonton, Canadá
- Matsudaira Collection, Tokyo
- Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Fondos Rogers, Fletcher y A. W. Bahr)
- Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis
- Mitsui Collection, Tokyo
- Mitsui Memorial Museum, Tokyo
- Moke Mokotoff Collection, Asian Antiques, Nueva York
- Musée du Louvre, París
- Musée Guimet, París
- Museo Shanxi en Taiyuan
- Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm
- Museum of Fine Arts, Boston (Fondo Maria Antoinette Evans)
- Museum of Japanese Art, Osaka
- Myō-in, Koya-san, Japón
- Nara National Museum, Japón
- National Art Museum of China, Beijing
- National Museum, Tokyo
- National Musum of History, Taiei, Taiwán, República de China
- National Palace Museum, Formosa
- National Palace Museum, Taibei, Taiwán, República de China
- National Palace Museum, Taipei, Taiwán, República de China

- Nelson, William Rockhill Gallery of Art, Missouri
- Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City
- New York Public Library (Prints Division)
- Nezu Art Museum, Tokyo
- Nomura Collection, Kyoto
- Nü-wa-chai Collection
- Osaka City Museum of Fine Arts
- Östasiatiska Museet, Stockholm
- Pacific Asia Museum, Pasadena, California
- Palace Museum, Beijing
- Palace Museum, Forbidden City, Beijing
- Palmer, E. Carol Collection, Palo Alto, California
- Percival David Foundation of Chinese Art, Londres
- Philosophical Research Society, Los Ángeles
- Power Station of Art, Shanghai
- Princeton University Art Museum, Princeton, Nueva Jersey
- Provincial Liaoping Museum, Shenyang
- Reihō-kwan Museum, Monte Koya, Japón
- Royal Ontario Museum, Toronto
- Saint Louis Art Museum, San Luis Missouri
- Sannomaru-Shozokan (Museum of the Imperial Collections) de la Imperial Household Agency of Japan
- School of Oriental and African Studies, Londres (colección de imágenes)
- Seattle Art Museum (Eugene Fuller Memorial Collection)
- Shanghai Museum
- Shanghai Museum
- Shigeki Kaizuka Collection, Japan
- Shōhō-ji Temple Collection, Kyoto
- Shosoin Temple Collection, Japón
- Sichuan Provincial Museum
- Stoclet Collection, Bruselas
- Sugahara Collection, Kamakura, Japón
- Sui One Collection, Pasadena, California
- Szuchwan Provincial Museum, Chengtu
- Tang, P. Y. y Kinmay W. Family Collection

- Tokugawa Art Museum, Nagoya
- United Museums and Libraries, Palace Museum Division, Formosa
- University Museum, Philadelphia
- University of California at Berkeley Museum
- Victoria and Albert Museum, Londres
- Walker Art Center, Minneapolis
- Wang, C. C. Collection, Nueva York
- Wan-go Weng Collection, San Francisco
- Weill, Marie-Hélène and Guy Collection, Nueva York
- Werner Forman Archive
- Wrigglesworth, Linda Collection, Londres
- Xiling Yinshe Collection, Nueva York
- Yamato Bunka-kan Museum, Osaka
- Zenrin-ji Temple Collection, Kyoto

APÉNDICE 6

CONSIDERACIONES TOMADAS DE TRATADOS SOBRE ESTÉTICA ORIENTAL¹⁵⁹

“¡Llega el otoño!

Cierto que invisiblemente, pero claramente.
Se sabe por el rumor del viento que sopla”.¹⁶⁰

1) Mai-mai Sze (ed. y trad. chino-inglés), *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1963. (*Mustard Seed Garden, a Chinese Painter's Manual*, 1782. Incluye una xilografía, con tinta y color sobre papel (29.8 x 17.3 x 0.5 cm), Brooklyn Museum (fondo donado por Reverend J. J. Banbury). Re: <https://archive.org/details/brooklynmuseum-o17617-mustard-seed-garden-a-chinese> (consultado el 12 de febrero, 2017).

- Cuando se pinta un ciruelo en un acantilado o al borde de un cuerpo de agua, sus ramas curiosamente están enroscadas y muestran pocos capullos (...) Cuando se pinta un ciruelo “peinado por el viento” o “lavado por la lluvia”, hay muchos espacios vacíos en las ramas y los capullos se abren completamente, aunque algunos estén aplastados. Cuando el ciruelo se pinta entre la niebla, las ramas se dibujan de manera delicada y las flores se representan con delicadeza, como si mostraran sonrisas y amables risas en las ramas. (Ref.: p. 401).
- Al pintar un bambú, se debe evitar hacer tallos largos, como baquetas para tocar tambores. Tampoco se deben hacer segmentos de la misma longitud. No se deben alinear, como si fueran una valla. Hay que evitar colocar todas las hojas en el mismo lado y no se

deben dibujar como si fueran hojas de libélulas o como dedos extendidos de una mano, o entrecruzadas como en una red (...) Cuando se coloque el pincel sobre el papel o la seda, no se debe dudar. (Ref.: p. 369).

- Para pintar una orquídea, las hojas deben hacerse con pocos trazos y deben poseer una gracia que flote al ritmo del viento, es decir moviéndose como una diosa que porta una falda con los colores del arcoiris y un ornamento de jade con forma de luna, que le cuelga del cinturón. Ningún aliento de aire ordinario las puede tocar (...) Pintar con puntos el corazón de la orquídea es como dibujar en los ojos de una bella mujer (...) Toda la esencia de la flor queda contenida en ese pequeño toque. (Ref.: pp. 325-326).

2) Hawkes, David, *Ch'u Tz'u: The Songs of the South*, Boston, Beacon Press, 1962.

- El dragón en las nubes, flotando entre vapores acuosos, como una espesa niebla, ondulando sin forma, entre rayos y truenos, en las alturas corre. Montando en el vacío, transitando en el cielo oscuro, generando turbios vapores, nadando entre claros espacios, entra en la Casa de Dios. Sacudiendo sus alas y con sus piñones latiendo, corriendo en el viento, generando la lluvia, deambula sin fin. (Ref.: p. 169).

3) Sun Guoting (648-¿702?, dinastía Tang), *Discurso sobre la caligrafía* (citado en Zhou Kexi, *Chinese Calligraphy*, colecc. "Discovering China", Montreal, Reader's Digest, 2010).

- Existen algunas referencias que se han escrito en torno al tema del arte caligráfico. Por ejemplo, en un poema se dice que debe poseer "la gracia de un asustado cisne salvaje durante el vuelo, combinada con la del ágil y ondulante dragón que cabalga sobre las olas" (Zhao Menghu, 1254-1322, *Rapsodia sobre la Diosa del Río Luo*, citado en Zhou Kexi, *op. cit.*, p. 69). En otro texto, se decía que "la caligrafía es como una joven mujer en un ágil carruaje, toda decorada con joyas y flores, paseando tranquilamente" (Mi Fu, al comentar la obra de Cai Xiang, 1012-1067, *Carta sobre el té*, citado en Zhou Kexi,

op. cit., p. 91). Refiriéndose a su propia obra, en apego a los ideales de la filosofía zen, el calígrafo de la dinastía Song, Huang Tinglian (1045-1105), decía que “su caligrafía tenía puesto el ojo en el verso” (citado en Zhou Kexi, *op. cit.*, p. 93). Al referirse a la obra de Mi Fu (1051-1107), otro calígrafo del mismo periodo, su colega contemporáneo Su Shi (1037-1101) describió los textos de la siguiente manera: “son como una flota de barcos con viento en las velas, como corceles cabalgando hacia la batalla, robustos y ligeros (...) el artista se entrega por completo, como un león que ataca un elefante” (*Discurso sobre la caligrafía*, citado en Zhou Kexi, *op. cit.*, p. 95). Para que una obra de caligrafía fuera efectiva, se decía que “el artista debía entrar en un estado de trance, olvidándose de sí mismo, liberando su ser a través del pincel para crear una obra maestra, como si estuviera impulsado por una mano divina (...) de esta manera, los caracteres fluirán como perlas de varios tamaños que caen como una cascada en un tazón de jade” (citado en Zhou Kexi, *op. cit.*, pp. 107 y 109).

4) Sullivan Michael, *A Short History of Chinese Art*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1967.

- Ching Hao, pintor paisajista y tratadista (activo: 900-960), escribe varios tratados: *Registro de los métodos del pincel*, *Ensayo acerca de la pintura de paisajes* y *Consejos acerca de la pintura de paisajes*. En una de sus obras, dijo que “(...) hay seis elementos esenciales en la pintura de paisajes: espíritu, ritmo, pensamiento, escenografía (o representación veraz de la naturaleza), pincel y tinta”. (Ref.: p. 180).
- Guo Xi, pintor paisajista (ca. 1020-1090) en su tratado *Montañas y aguas*, indica que “Es especialmente el hombre virtuoso quien se deleita con los paisajes”. Lo que explica a continuación es que, dentro del más puro sentido confuciano, el hombre común no puede desatender sus responsabilidades cotidianas y profesionales, para irse a recorrer el mundo. En cambio, “(...) sí puede deleitarse en un fragmento de un paisaje representado por un artista, nutriendo su espíritu con la belleza, la grandeza y el silencio de la naturaleza, y retornar refrescado a su escritorio”. (Ref.: p. 184).

5) Sirén Osvald, *The Chinese on the Art of Painting*, Nueva York, Schocken Books y Hong Kong, Hong Kong University Press, 1963.

- Ching Hao, *Notas acerca del trabajo con pincel* (reproducido como Apéndice IV en O. Sirén, *op. cit.*, pp. 234-238).
- Kuo Ssü, en *El gran mensaje de los bosques y los arroyos*, se refiere a la obra del padre del autor del texto, el pintor Kuo Hsi (ca. 1020-1090), incluyendo los capítulos *Comentarios acerca del paisaje* e *Ideas acerca de la pintura*. (Ref.: pp. 43 y sigs.).
- Shēn Kua (1030-1093) escribió el tratado *El libro de los sueños*, en el que se ocupa de las artes de la pintura y de la caligrafía. (Ref.: p. 63).
- Huang T'ing-chien (1050-1110) fue un connotado coleccionista y tratadista del periodo Song (Ref.: p. 69), cuyos textos le sirvieron de base a Tēng Ch ún, quien en 1167 publicó una colección de biografías de la dinastía Song del Norte, titulada *Hua Chi* (Ref.: pp. 69 y 87).
- Otros historiadores, teóricos y críticos de arte son los siguientes (Ref.: pp. 73-90):
- Liu Tao-Ch'un (activo durante la primera mitad del siglo XI). En 1059 publicó el tratado *Sung-Ch'ao Ming-Hua P'ing* (edición en inglés: *T'oung Pao*, trad. por Charles Lachman, *Journal of Son-Yuan Studies*, Athens Georgia, Society for Song, Yuan and Conquest Dynasty Studies (University of Georgia), núm. 22, pp. 191-197, 1990-1992, versión en línea, <https://www.songyuan.org/JSYS/JSYSTC/cont9092.htm>, consultado el 5 de marzo, 2017).
- Kuo Jo-hsü publicó, aproximadamente en 1074, el tratado *T'u Hua Chien Wēn Chih* (edición en inglés: *Experiences in Painting*, trad. por A. C. Soper, Washington y Nueva York, American Council of Learned Societies, 1951, versión en línea, [108](https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-royal-asiatic-society/article/div-classtitlekuo-jo-hsuandaposs-experiences-in-painting-tandaposu-hua-chien-wen-chih-trans-and-annotated-by-sopera-c-pp-xiii-216-washington-1951-an-eleventh-century-history-of-chinese-paintings-together-with-the-chinese-text-in-facsimile-translated-and-annotated-by-alexander-coburn-soper-professor-of-history-of-art-at-bryn-mawr-college-pp-xiii-216-american-council-of-learned-</div><div data-bbox=)

societies-washington-dc195125sdiv/662D8D5926F489F22973C70DB7C81640, consultado el 5 de marzo, 2017).

- Han Cho publicó en 1121 el ensayo titulado *Shan Shui Ch'un Ch'üan Chi* (edición en inglés: Maeda, Robert J., *Two twelfth century texts on Chinese painting: translations on the Shan-shui ch'un-ch'üan chi by Han Cho*, Ann Arbor, Mic., Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1970). En este texto, es de particular interés el capítulo titulado “Cómo observar y discriminar cuadros”.
- Susan Bush, Susan y Hsio-yen Shih, “Early Chinese Texts on Painting” *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 7, no. 1/2 (julio, 1985), pp. 153-159.
- Uno de los principales tratados que se conocen sobre la pintura de plantas de bambú es el *Manual para el estudio de diez piezas de bambú, en pintura y en caligrafía*, que Hu Zhengyan escribió en 1633. (*Shi zhu zhai shu hua pu*, University of Cambridge Digital Library, versión digital, <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-FH-00910-00083-00098/1>, consultado el 24 de marzo, 2017).

6) James Cahill, trad. al francés de Yves Rivière, *La peinture chinoise - Les trésors de l'Asie*, Ginebra, Éds. Albert Skira, 1960.

- En un tratado temprano (*Prefacio a la pintura de paisajes*), que escribió Tsoung Ping (375-443), se establece que la pintura posee un poder propio, pues mediante un proceso de introspección llega a sustituir el objeto representado. (Ref.: p. 53).
- La figura de Guo Xi (alias Kouo Hi, ca. 1020-ca. 1100) destaca, no solo como pintor de paisajes en la dinastía Song, sino por el tratado de pintura que escribió, que es sin duda el texto más importante que nos ha llegado sobre el tema. (*Las instrucciones de un padre*, texto escrito en 1080, tuvo un notable éxito y fue estudiado por generaciones de pintores.). Al igual que para Tsoung Ping (que escribió seis siglos antes), el valor de un paisaje se debe a la capacidad de producir un sentimiento de encontrarse realmente en el lugar representado. Las circunstancias de la vida pueden impedirle al auténtico amante de la naturaleza que salga de su casa, correr por las montañas y sentarse al borde de los torrentes de agua, siguiendo sus sueños. Sin

embargo, el paisaje representado sobre una tela o papel le abren al hombre frustrado las puertas de un viaje imaginario. Por ello, el artista debe poseer un conocimiento íntimo de los lugares que representa, que le deben ser familiares en todos los aspectos, bajo todo tipo de iluminación, en todos los climas y estaciones del año. Como dice Guo Xi en su tratado: “Contemplar estos cuadros suscita en el corazón sentimientos correspondientes y pone al espectador en el estado de ánimo que tendría si estuviera realmente en el lugar que se ha representado. Esa es la facultad casi milagrosa que caracteriza la pintura, independientemente de su significación descriptiva”. (Ref.: p. 83).

- Sun Guoting (o Sun Qianli: 648-703) escribió en el año 687 un *Tratado de caligrafía (Shu pu*: citado en Michael Knight y Joseph Z. Chang, eds. *Out of Character: Decoding Chinese Calligraphy*, San Francisco, Asian Art Museum, 2012, p. 16, y Chang Ch'ung-ho y Hans Herman Frankel, *Two Treatises on Calligraphy*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 14). Uno de los comentaristas connotados de este texto fue Jiang Kui (1155-1221), que escribió una *Secuela al tratado sobre caligrafía (Xu shu pu)*.

APÉNDICE 7

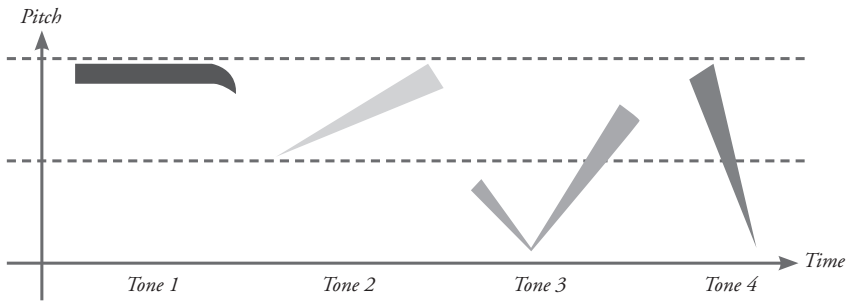
CONSIDERACIONES SOBRE PRONUNCIACIÓN FONÉTICA Y TRANSCRIPCIONES

“Soy un desconocido y soy despreciado,
pero todavía vivo en este mundo.
¿Por qué sólo las flores de los cerezos
se van marchitando tan tristemente ante los ojos
de la multitud que las admira?”.¹⁶¹

En este texto se ha preferido utilizar el método de transcripción Pin-yin (adoptado en 1954), tanto para nombres como para vocablos, en lugar del método Wade-Giles, que es más antiguo y engorroso. La lectura de los equivalentes latinizados del Pin-yin suena de manera muy similar a como se lee (sin tomar en cuenta las considerables variaciones entre los múltiples dialectos de la lengua china), con las siguientes excepciones:

<i>Letra escrita en chino</i>	<i>Ejemplo en chino</i>	<i>Cómo se debe leer</i>	<i>Ejemplo</i>
c	cai	ts	tsai (como “its”, en inglés)
q	qin	ch	ch (como “cheek”, no “quick”, en inglés)
x	xia	hs (entre “s” y “sh”)	hsia
z	dz/ts		
zh	dj/ch		chan
sh	se		“she” (en inglés)
i	después de: c, ch, r, s, sh, z, zh		“eat” o “sir” (en inglés)

TABLA DE TONOS



APÉNDICE 8

BREVE SELECCIÓN DE POESÍA¹⁶²

“La senda cubierta de nieve,
sinuosa por las rocas,
termina aquí, donde hay una choza.
El maestro completamente solo,
no tiene huéspedes.
Todavía espera algunos”.¹⁶³

“El dragón en las nubes, flotando entre vapores acuosos, como una espesa niebla, ondulando sin forma, entre rayos y truenos, en las alturas corre. Montando en el vacío, transitando en el cielo oscuro, generando turbios vapores, nadando entre claros espacios, entra en la Casa de Dios. Sacudiendo sus alas y con sus piñones latiendo, corriendo en el viento, generando la lluvia, deambula sin fin” - Anónimo, atribución posible a Qu Yuan, ca. 340-278 AEC, citado en David Hawkes, *Ch'u Tz'u: The Songs of the South*, Boston, Beacon Press, 1962, p. 169).

“El estudio de la naturaleza (*ge wu*) es fundamental para entender la humanidad” - Zhu Xi, 1130-1200, *Comentarios*, obra escrita en 1189, que es un texto fundamental para el neoconfucianismo. (Citado en Rodney Leon Taylor y Howard Yuen Fung Choy, *The Illustrated Encyclopedia of Confucianism*, Nueva York, Rosen Publishing Group, 2015, p. 386).

“A veces se dice que la pintura japonesa es meramente otra forma de escritura” - J. Conder (*Paintings and studies by Kawanabe Kyôtsai*, Kawanabe Kyôtsai Memorial Museum, 1911, p. 38).

“La energía creadora... es como el juego de la tinta”-Wang T’ing-yun, alias Ziduan o Huang-Hua Shanren, 1151-1202. (Citado en James Cahill, trad. al francés de Yves Rivière, *La peinture chinoise - Les trésors de l’Asie*, Ginebra, Éd. Albert Skira, 1960, p. 83).

“El mejor arte es aquel que carece de artificio y sale del corazón”-Benjamín Lira (Catálogo de la exposición *Hombre, tierra, fuego*, 11 de octubre-30 de diciembre, 2012, Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.)

“Antes de pintar un bambú, tiene que crecer dentro de uno”-Su Dongpo, alias Su Shi, 1037-1101. (Burton Watson, trad., *The Sound of Valley Streams and the Shapes of Mountains: Selected Poems of Su Tung-p’o*, Port Townsend, Washington, Copper Canyon Press, 1994).

-”Muestra tu corazón, sin reserva,
y tu pincel se inspirará.
Escribir y pintar sirven a un mismo fin:
la revelación de la bondad interior.
He ahí a dos compañeros,
un viejo árbol y un alto bambú;
la mano que los trazó libremente los transformó;
la obra quedó terminada en un instante.
La encarnación de un momento único,
tal es el tesoro de cien eras,
y uno experimenta, al extender este rollo,
un sentimiento de ternura,
como ver a su creador en persona” - Poema firmado por T’ang Heou,
historiador del arte, teórico y crítico de pintura chino, activo en el primer
tercio del siglo XIV. (Citado en Nicole Vandier-Nicolas, *Peinture chinoise
et tradition lettrée*, París, Éd. du Seuil, 1983, p. 159).

“En las puertas de Nakoso [ciudad imaginaria],
aunque no hay un soplo de viento,
¿por qué están los senderos de la montaña
cubiertos de capullos de cerezos en flor?» - Yoshiye Minamoto, 1042-1108.

(Citado en Henri L. Joly, *Legend in Japanese Art*, Rutland-Tokyo, Charles E. Tuttle Co., 1967, pp. 387).

“Las montañas primaverales,
cubiertas con capas de los más variados colores,
y los arroyos evocadoramente cargados con las imágenes que reflejan...
Y el poeta, de pie en la soledad, entre el cielo y la tierra,
frente a la calidad infinita de todos los seres”-Secch, alias Hsüeh-tou Chung-
hsien, 980-1052. (Citado en Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*,
Rutland-Tokyo, Tuttle Publishing Co., 1988, p. 298).

“El cielo, la tierra y yo tenemos las mismas raíces;
las diez mil cosas y yo somos de la misma sustancia”-Sōj, alias Seng-chao,
384-414. (Citado en Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Rutland-
Tokyo, Tuttle Publishing Co., 1988, p. 353).

“La pintura es espíritu en el corazón y manos que satisfacen los ojos, para
expresar grandes pensamientos, diestramente representados”-Ku K’ aichi,
ca. 345-*ca.* 406. (Citado en Bradley Smith y Wang-go Weng, *China, A His-
tory in Art*, Nueva York, Harper & Row, 1964, pp. 102-103).

“Las brisas de la primavera
soplan, y a lo lejos llevan las ondas
en el agua...
Hoy fundirán sin duda
la sábana de hielo de la laguna”-Ki no Tomonori, *Antología “Gosenshu”*,
escrita en 951 EC. (Citado en Joan Stanley-Baker, *Arte Japonés*, Londres-
Barcelona, Thames and Hudson-Eds. Destino, colec. “El Mundo del Arte”,
trad. Silvia Alemany, 1984, p. 87).

“Noche de verano, oscura aún y
rayando el alba: ¡Oh!, nubes
entre las cuales
se oculta la luna
tal vez”-Kiyohara no Fukayabu, *Antología “Ogura Hyakunin Isshu”*, escrita
a mediados del siglo X EC. (Citado en Emiko Miyashita y Michael Dylan

Welch, trads., *100 Poets: Passions of the Imperial Court*, Tokyo, PIE Books, 2008, p. 106).

“La primavera pasó
y el verano llega de nuevo
Así, las túnicas de seda blanca,
según dicen, se extienden para secarlas
en el perfume del Monte del Cielo”-Atribuido a la emperatriz Jit, *Antología “Ogura Hyakunin”*, escrita a mediados siglo X EC. (Citado en Joshua Mostow, *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1996, p. 58).

«Si solo las hojas de arce
en las montañas Ogura
tuvieran corazones,
ansiosamente esperarían
el peregrinaje del emperador»-Sadaijin Fujiwara no Tadahira, *Antología “Ogura Hyakunin”*, escrita a mediados siglo X EC. (Citado en Peter Macmillan, *One Poem Each: A Translation of the Ogura Hyakunin Isshu*, Nueva York, Columbia University Press, 2008, p. 87).

“Aunque el sepultado tronco
encuentre la primavera, momento
en que las ramas se alzan en un solo ímpetu,
¡cuántos años no habrán transcurrido
sin que hayan brotado sus hojas!»-Minamoto no Shigeyuki, *Antología “Ogura Hyakunin”*, escrita a mediados del siglo X EC. (Citado en Joan Stanley-Baker, *Arte Japonés*, Londres-Barcelona, Thames and Hudson-Eds. Destino, colec. “El Mundo del Arte”, trad. Silvia Alemany, 1984, p. 110).

“En mis momentos de descanso de los agotadores asuntos del Estado, mi mayor alegría es la pintura”-Emperador Huizong, que reinó en China durante el periodo 1101-1126. (Citado en Gabriele Fahr-Becker, ed., *Arte asiático*, Barcelona, Könemann, p. 142).

“China es el país más poblado y el más cultivado del mundo”-Denis Diderot, *Pensamientos sobre la interpretación de la naturaleza*, texto escrito en 1751. (Citado en Hoyt, Nellie and Cassirer, Thomas, *Encyclopedia, Selections: Diderot, D’Alembert, and a Society of Men of Letters*, Nueva York, Bobbs-Merrill Co., 1965, p. 185).

“Cuando llego
a esta aldea de pescadores
a finales de otoño,
no hay flores
y las hojas de arce han perdido el color”-Fujiwara Sadaiye, 1162-1241. (William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 138).

“El pino vive mil años,
la tierna hierba de la mañana solo un día,
pero ambos cumplen su destino”-Fujiwara Sadaiye, 1162-1241. (William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 158).

“¡Llega el otoño!
cierto que invisiblemente,
pero claramente.
Se sabe por el rumor
del viento que sopla”-Fujiwara Sadaiye, 1162-1241. (William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 176).

“Llega alguien recogiendo la leña del camino,
baja por la sinuosa senda:
“Dime, amigo,
allí, en la cumbre, ¿hay flores de cerezo
o son nubes?”-Minamoto no Yorimasa, 1104-1180. (William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 207).

“La senda cubierta de nieve,
sinuosa por las rocas,
termina aquí,
donde hay una choza.
El maestro completamente solo,
no tiene huéspedes.

Todavía espera algunos”-Sen-no Riky, 1521-1591. (William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 216).

“Aun cuando no hace nada conscientemente
para proteger los arrozales de intrusos,
el espantapájaros no está ahí en vano”-Bukkoku Kōkushi, 1241-1316.
(William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 225).

“El patio está cubierto
con las hojas
de los pinos.
No se levanta ni una partícula de polvo
y mi alma está tranquila”-Sen-no Riky, 1521-1591. (William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 234).

“Soy un desconocido y soy despreciado,
pero todavía vivo
en este mundo.
¿Por qué sólo las flores de los cerezos
se van marchitando tan tristemente ante los ojos
de la multitud que las admira?”-Monje Saigyō, 1118-1190. (Citado en Gabriele Fahr-Becker, ed., *Arte asiático*, Barcelona, Könemann, p. 531).

“Hermosas montañas de Yoshino,
ahora envueltas en bruma:
al pueblo donde caía la nieve,
ahora la primavera ha llegado”-Primer Ministro Regente Kujō. (William

N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 255).

“Añoro encontrar un camino
a las profundidades del Monte Shinobu,
para sondear los secretos
de otro corazón»-Anónimo. (William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 276).

APÉNDICE 9

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“El patio está cubierto
con las hojas
de los pinos.
No se levanta ni una partícula de polvo
y mi alma está tranquila”.¹⁶⁴

Impresos:

- Aero, Rita, *Things Chinese*, Garden City, Nueva York, Doubleday & Co., 1980.
- Arts of Korea*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Asian Art Museum, *Goryeo Dynasty: Korea's Age of Enlightenment (918-1392)*, catálogo de exposición, San Francisco, Calif., Asian Art Museum (18 de octubre, 2003-11 de enero, 2004).
- Barnhart, Richard M. *et al.*, *Three Thousand Years of Chinese Painting. The Culture & Civilization of China*, New Haven, Yale University Press, 1997).
- Birmingham Museum of Art, *Landscape Painting in China*, Birmingham, Alabama, Birmingham Museum of Art, 1984.
- Botton Beja, Flora (coord.), *Historia mínima de China*, México, El Colegio de México, 2010.
- Brown, Simon, *Practical Wabi-Sabi*, Londres, Carroll and Brown, 2007.
- Bush, Susan y Hsio-yen Shih, «Early Chinese Texts on Painting” *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)*, vol. 7, no. 1/2 (julio, 1985), pp. 153-159.
- Cahill, James (trad. al francés de Yves Rivière), *La peinture chinoise - Les trésors de l'Asie*, Ginebra, Éds. Albert Skira, 1960.

- , *Chinese Painting, 11th-14th centuries*, Nueva York, Crown Publishers, 1960.
- Cammann, Schuyler, *Substance and Symbol in Chinese Scripts*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1962.
- Cervera Fernández, Isabel, *Arte en China: Conceptos y términos*, Barcelona, El Serbal, 1997.
- Cervera, José Antonio, “La dinastía Song (960-1279)”, en Botton Beja, Flora (coord.), *Historia mínima de China*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 147-167.
- Chen Tingyou, *Calligraphy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Cheng, François, *Empty and Full. The Language of Chinese Painting*, Boston y Londres, Shambhala, 1994.
- Chiang, Yee, *The Chinese Eye*, Londres, 1936.
- , *Chinese Calligraphy*, Londres, 1954.
- China Handbook* Editorial Committee (trad. Dun J. Li), *History*, Beijing, Foreign Language Press (colect. “China Handbook Series”, 1a. ed.), 1982.
- Chu-chin Sun, Cecile, *Pearl from the Dragon’s Mouth: Evocation of Scene and Feeling in Chinese Poetry*, Ann Arbor, University of Michigan, Center for Chinese Studies, 1995.
- Ci Lin, *The art of Chinese painting*, Beijing, China Intercontinental Press (Cultural China series), 2006.
- Contag, Victoria, *The unique characteristics of Chinese landscape pictures*, Archives of the Chinese Art Society of America, vol. VI, 1952, pp. 45-63.
- Clunas, Craig, *Art in China*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Cohn, William, *Chineses Painting*, Londres, Phaidon Books (2a. ed.), 1957.
- Cor van den Heuvel (ed.), *The Haiku Anthology*, Ontario, Fireside, 1986.
- Crowley, James and Sandra, *Wabi-Sabi Style*, Layton, Utah, Gibbs Smith Publisher, 2001.
- Ebrey Buckley, Patricia, *et al.*, *Taoism and the Arts of China*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- , *Cambridge Illustrated History of China*, Cambridge, Cambridge University Press (2a. ed.), 2010.
- Earnshaw, Christopher J., *Sho, Japanese Calligraphy*, Rutland-Tokyo, Tuttle Publishing, 1988
- Fahr-Becker, Gabriele (ed.), *Arte asiático*, Barcelona Könemann, 2000 (1a. ed., Colonia, 1999), trad. Ambrosio Berasain Villanueva y Alejandra Carretón Screppel.

- Fong, Wen, *Song and Yuan Paintings*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1973.
- Fr eric, Louis y K the Roth, *Japan Encyclopedia*, Harvard, Harvard University Press, 2002.
- Giles, Herbert Allen, *A Chinese Biographical Dictionary*, Toronto, University of Toronto, 1898.
- Goepper, Roger, *The Essence of Chinese Painting*, Londres, 1963.
- Gold, Taro, *Living Wabi-Sabi*, Kansas City, Andrews McMeel Publishing, 2004.
- Graham, Gordon, *Philosophy of the Arts*, Nueva York, Routledge, 2001.
- Guilik van, R. H., *Chinese Pictorial Art, as Viewed by the Connoisseur*, Roma, 1958.
- Hansford, S. H., *A Glossary of Chinese Art and Archaeology*, Londres, China Society, 1954.
- Hearn, Maxwell K., *Cultivated Landscapes: Chinese Paintings from the Collection of Marie-H l ne and Guy Weill*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2002.
- His, Kuo, *An Essay on Landscape Painting* (trad. Sakanishi), "The Wisdom of the East Series", Londres, 1936.
- Jenyns, R. Soame, *Chinese Art*, vols. I-III (rev.), Nueva York, Rizzoli International Publications, 1982.
- Joly, Henri L., *Legend in Japanese Art*, Rutland, Vermont, y Tokyo, Charles E. Tuttle Co. (5a. ed.), 1976.
- Juniper, Andrew, *Wabi-Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Rutland, Vermont, y Tokyo, Charles E. Tuttle Co., 2003.
- Ki-baek Yi, *A New History of Korea*, Harvard, Harvard University Press, 1984.
- Kim, Kumja Paik, *The art of Korea: Highlights from the Collection of San Francisco's Asian Art Museum*, San Francisco, Calif., Asian Art Museum, 2006.
- Knight, Michael, y Joseph Z. Chang (eds.), *Out of Character: Decoding Chinese Calligraphy*, San Francisco, Asian Art Museum, 2012.
- Koren, Leonard, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1994.
- Lee, Sherman E., *Chinese Landscape Painting*, ed. rev., Cleveland, 1962.
- _____, *A History of Far Eastern Art*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice Hall, 1973.
- Li, Chu-tsing, *The Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao*, Ascona, 1965.

- Liu, Yang, Edmund Capon y Stephen Little, *Fantastic Mountains: Chinese Landscape Painting from the Shanghai Museum*, Sydney, Art Gallery NSW, 2004.
- Loehr, Max, *The Great Painters of China*, Oxford, Phaidon Press, 1980.
- Maeda, Robert J., Zhuo Han y Chun Deng, *Two Twelfth Century Texts on Chinese Painting: Translations of the Shan-shui ch'un-ch'üan chi by Han Cho and chapters nine and ten of Hua-chi by Teng Ch'un*, Ann Arbor, University of Michigan, Center for Chinese Studies, 1970.
- Mai-mai Sze (ed. y trad. chino-inglés), *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1963.
- Masaki, Nakano, *Nihon bijutsu zenshi*, Tokyo, Kodansha, 1990 (vol. VIII).
- Mason, Penelope, *History of Japanese Art*, Nueva York, Prentice Hall, 2005.
- Medley, Margaret, *A Handbook of Chinese Art*, Nueva York, Harper and Row, 1964.
- Metropolitan Museum of Art, *Landscapes Clear and Radiant. The Art of Wang Hui (1632-1717)*, catálogo de exposición, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2008.
- Metropolitan Museum of Art, *Five Thousand Years of Japanese Art: Treasures from the Packard Collection*, catálogo de exposición, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2009.
- Miyagawa, Torao, Alfred Birnbaum y Yoshiko Doi. *Chinese Painting. A History of the Art of China*, Nueva York, Weatherhill-Tankosha, 1983.
- Moreau Fuller, Martha, *China's Ancient Arts*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art (colec. "School Picture Set", núm. 04/88), 1976.
- Munsterberg, Hugo, *Zen and Oriental Art*, Boston, Charles E. Tuttle Co., 1994.
- Murck, Alfreda and Fong, Wen, (eds.), *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, Nueva York y Princeton, Harper and Row, 1991.
- Paine, Robert Treat y Alexander Soper, *The Art and Architecture of Japan*, New Haven, Yale University Press, col. *Pelican History*, 3a. ed., 1992.
- Perkins, Dorothy, *Encyclopedia of China: The Essential Reference to China, Its History and Culture*, Nueva York, Ed. Facts on File, 1999.
- Powell, Richard R., *Wabi-Sabi Simple*, Nueva York, Adams Media, 2004.
- Pratt, Keith L. y Richard Rutt, *Korea: A Historical and Cultural Dictionary*, Surrey, Curzon Press, 1999.
- Priest, Alan, *Aspects of Chinese Painting*, Nueva York, Macmillan, 1954.
- Qin Xiaoyi (ed.), *Famous Album Leaves of the Song Dynasty*, Taipei, *Guoli gugong boweyuan pianzhan weiyuanhui*, 1995.

- Rawson, Jessica (ed.), *The British Museum Book of Chinese Art*, Londres, British Museum (2a. ed.), 2007.
- Sadao, Tsuneko, *Discovering the Arts of Japan: A Historical Overview*, Tokyo, Kodansha International, 2003.
- Sakanishi, S., *The Spirit of the Brush*, “The Wisdom of the East Series”, Londres, 1939.
- Sherman, E. Lee, *Chinese Landscape Painting*, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1954.
- Shûjirô, Shimada y Yoshiko Yonezawa, *Painting of Sung and Yuan dynasties*, Tokyo, Mayuyama Ryûsendô, 1952.
- Sickman Laurence (ed.), *Chinese Painting and Calligraphy in the Collection of John M. Crawford, Jr.*, Nueva York, 1962.
- y Alexander Soper, *The Art and Architecture of China*, New Haven, Yale University Press, col. *Pelican History*, 3a. ed., 1992.
- Sirén Osvald, *History of Early Chinese Painting*, (vols I-II), Londres, The Medici Society Ltd., 1933.
- , *Chinese Painting, Leading Masters and Principles*, Londres, 1956 y 1958.
- , *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, Nueva York, Ronald Press, 1956.
- , *The Chinese on the Art of Painting*, Nueva York, Schocken Books y Hong Kong, Hong Kong University Press, 1963.
- Smith, Bradley, *Japan, A History in Art*, Tokyo, Toppan Printing Co., (1a. ed.), 1964 y Garden City, Nueva York, Gemini-Smith/Doubleday, 1964.
- Smith, Bradley, y Wang-go Weng, *China, A History in Art*, Nueva York, Harper and Row, 1964.
- Soper, A. C., *Kuo Jo-hsü's Experiences in Painting, T'u-bua chien-wen chib*, Washington, 1951.
- , *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung Through Sui*, Ascona, *Antibus Asiae*, 1967.
- Stanley-Baker, Joan, *Arte Japonés*, Londres-Barcelona, Thames and Hudson-Ediciones Destino (colec. “El Mundo del Arte”), trad. Silvia Alemany, 1984.
- Stevens, John, *Zen Masters*, Tokyo, Kodansha, 1999.
- Sturman, Peter Charles, *Mi Fu: Style and the Art of Calligraphy in Northern Song China*, New Haven, Yale University Press, 2004.

- Sullivan, Michael, *An Introduction to Chinese Art*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1961.
- , *The Birth of Landscape Painting in China*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1961.
- , *A Short History of Chinese Art*, Berkeley, University of California Press, 1967.
- , *The Arts of China*, Berkeley, University of California Press, 1977 (4a. ed., rev.).
- *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley, University of California Press (ed. corr. y aum.), 1989.
- Suzuki, Daisetz T., *Zen and Japanese Culture*, Rutland-Tokyo, Tuttle Publishing Co., 1988.
- , *Sengai: The Zen of Ink and Paper*, Boston, Shambala Publications, 1999.
- Swann, Peter, *Art of China, Korea and Japan*, Nueva York, F. A. Praeger, 1963.
- Sze, Mai-mai (ed. y trad.), *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1963.
- Tanaka, Michiko (coord.), *Historia Mínima de Japón*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2013.
- Taylor, Rodney Leon, y Howard Yuen Fung Choy, *The Illustrated Encyclopedia of Confucianism*, Nueva York, Rosen Publishing Group, 2005.
- Tierney, Lennox, *Wabi-Sabi*, Layton, Utah, Gibbs Smith Publisher, 1999.
- Tingyou, Chen, *Calligraphy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Toynbee, Arnold, *Half the World: The History and Culture of China and Japan*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1973.
- Tregear, Mary, *Chinese Art*, (coleccion. "World of Art"), Londres, Thames and Hudson, (1a. ed., 1980), 1997 (ed. rev.).
- Tsuda, Noritake, *A History of Japanese Art; From Prehistory to the Taisho Period*, Rutland-Tokyo, Tuttle Publishing (colec. Tuttle Classics), 2009.
- Tsung Pai-hua, "Space-consciousness in Chinese painting", *Sino-Austrian Cultural Association Journal*, vol. I, 1949, p. 27 (trad. por Ernst J. Schwartz).
- Turner, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, Nueva York, Macmillan, 1996 (34 vols.).
- Van Briessen, Fritz, *The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan*, Rutland (Vermont), Charles E. Tuttle Co., 1962.
- Vanrier-Nicolas, Nicole, *Peinture chinoise et tradition lettrée*, París, Éd. du Seuil, 1983.

- Waley, Arthur, *An Index of Chinese Artists Represented in the Sub-department of Oriental Prints and Drawings in the British Museum*, Londres, The British Museum, 1922.
- , *An Introduction to the Study of Chinese Painting*, Londres, 1923, reimp. 1958.
- Watson, William, *Art of Dynastic China*, Nueva York, Harry N, Abrams, 1981.
- Watson, William, *The Arts of China (900-1620)*, New Haven, CT, Yale University Press, 2003.
- Wicks, Robert, “Being in the Dry Zen Landscape”, *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 38, no. 1, primavera, 2004, pp. 112-122.
- Williams, C. A. S., *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*, Nueva York, Dover, (3a. ed., revisada) 1976.
- Wintle, Justin, *The Timeline History of China*, Nueva York, Barmes and Noble, 2005.
- Wu, T. *Tales from the land of dragons: 1000 years of Chinese Painting*, Boston, Museo de Bellas Artes de Boston, 1997.
- Yang, Xin, Richard M. Barnhart, Nie Chongzheng, James Cahill, Lang Shaojun y Wu Hung (trad. al francés de Nadine Perront), *Trois mille ans de peinture chinoise*, París, Éd. Philippe Picquier, 1997.
- Yasuko, Kohno, *Japanese History: 11 Experts Reflect on the Past*, Tokyo, Kodansha Intl., Ltd. (Bilingual Books), 2011 (ed. rev.).
- Yee, Chiang y S. I. Hsiung, *The Chinese Eye: An Interpretation of Chinese Painting*, Bloomington, Indiana University Press, 1964.
- Yi Ki-baek, *A New History of Korea*, Harvard, Harvard University Press, 1984.
- Yonezawa Yoshiho, *Flower and Bird Painting of the Song Dynasty*, Tokyo, Heibonsha Co., 1956.
- Zhou Kexi, *Chinese Calligraphy* (colecc. “Discovering China”), Montreal, Reader’s Digest, 2010.

Publicaciones en línea (consultadas el 15 de mayo, 2017):

<https://www.theguardian.com/artanddesign/series/1000-artworks-to-see-before-you-die>
<http://www.chinaonlinemuseum.com/>
<http://www.COMuseum.com>
<http://depts.washington.edu/chinaciv/painting/4schyuan.htm>

<http://www.asianart.com/exhibitions/korea/intro.html>
<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2009/packard-collection>
http://www.emuseum.jp/top?d_lang=en
<http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt500023mk/>
 Kaufmann, Frank (ed.), “Shan shui”, *New World Encyclopedia*, versión en línea
 (http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Shan_shui)

NOTAS

¹ En este texto se ha empleado la convención de referirse a los periodos históricos como “AEC” (antes de la era común) y “EC” (era común), respectivamente, en apego a tendencias historiográficas contemporáneas, con el fin de evitar referencias a tradiciones religiosas específicas, como es el caso del cristianismo. Asimismo, en este texto se han utilizado las siguientes convenciones en cuanto a la nomenclatura y terminología: Los nombres de personas, monasterios, artistas y obras de arte oriundos de China y Corea aparecen en su forma china, mientras que los de origen nipón se citan en japonés. Por ejemplo, el sufijo para designar un templo en chino es *-si* y en japonés es *-ji*, que de igual manera se puede presentar como *-tera* o *-dera*. (De ahí, por ejemplo, los nombres de los templos Todaiji o Kiyomizudera). Los nombres propios y los toponímicos se presentan en tipografía romana, mientras que solo los nombres de las obras aparecen en letras cursivas. Los términos chinos para denominar la pintura (*hui* y *hua*) se convirtieron en Japón en los sufijos *i* (que normalmente va precedido por un guión, cuando la palabra termina en la vocal “i”) y *ga*, que suelen aparecer en términos que se refieren a estilos o técnicas. Otros criterios que aquí se han utilizado son los siguientes: La dinastía Song en China se presenta con “o”, a pesar de que en textos extranjeros obsoletos puede escribirse con “u”. Además, se ha preferido utilizar el término “taoísmo/taoísta” y sus derivados, escrito con “t” en lugar de “d”, siguiendo la recomendación del Diccionario de la Lengua Española (Ref.: <http://dle.rae.es/?id=Z6MRIHx>, consultado el 4 de mayo, 2017). Lo mismo aplica para “confucianismo/confuciano” (Ref. <http://dle.rae.es/?id=AHEZIVb>, consultado en la misma fecha). Otras convenciones son el uso de citar primero el apellido y luego el nombre de pila de los individuos, además del uso de la transliteración en el sistema pinyin, a pesar de la necesidad del uso de diacríticos. A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones del inglés y del francés que aquí aparecen son propias del autor del presente ensayo.

² Wang T’ing-yun (alias Ziduan o Huang-Hua Shanren, 1151-1202). Citado en James Cahill, trad. al francés de Yves Rivière, *La peinture chinoise - Les trésors de l’Asie*, Ginebra, Éds. Albert Skira, 1960, p. 83.

³ Anónimo, posiblemente atribuido a Qu Yuan (ca. 340-278 AEC), citado en David Hawkes, *Ch’u Tz’u: The Songs of the South*, Boston, Beacon Press, 1962, p. 169.

⁴ En el lenguaje popular han permeado algunos conceptos como los siguientes: sombras “chinescas”, estar “en chino”, tortura china, papel de china, palitos chinos, tinta china, dragón chino, cabellos chinos, calabaza china, perro pekinés, china poblana (en el sentido de “extranjera”), el denominado en inglés “China Galleon” (o Galeón de Manila), “se fue hasta la China” (en el sentido de lejanía), rasgos “chinescos”, cuento chino y tantos otros más. Al respecto, algunas experiencias personales del autor pueden resultar ilustrativas: Cuando un aspirante a ingresar a los prerrequisitos del doctorado

en historia del arte pretende un acercamiento al arte oriental, se le impide “debido a que no hay maestros especializados que le puedan dirigir su investigación”. Más tarde, al referirse en una conferencia a algún aspecto relativo al arte oriental, se le critica “porque es algo que no se entiende en el medio mexicano”. El distanciamiento cultural con el mundo oriental aparece por todos lados. Otro lamentable ejemplo: si una persona está interesada en acercarse a la filosofía del subcontinente asiático, el idioma sánscrito no pertenece al conjunto de lenguas clásicas que se estudian en la máxima casa de estudios de México; además, tampoco puede ingresar a otra prestigiada institución donde sí se ofrece dicho tipo estudios, a menos que sea de tiempo completo y con una edad inferior a cuarenta años. En este contexto, el panorama académico resulta, cuando menos, limitado.

⁵ Concentrar en un solo ensayo aspectos relativos a varios países de Asia resulta un enorme desafío, pero también una gran tentación, a la cual se ha sucumbido aquí. Sin embargo, como dijo Ernst Gombrich “solo se aprecia lo que se ha aprendido a ver” (E. H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Stuttgart, Phaidon-Verlag, 1978, p. 25). No puede dejar de subrayarse la dificultad de escoger un periodo de estudio. La razón principal es que, como en el arte nunca hay nada nuevo —toda manifestación artística abreva en otra—, las influencias se dan en momentos diversos, a lo ancho de diferentes geografías. Pueden citarse algunos ejemplos: el caso del templo de Horyuji, en Nara y del Salón Foguangsi en el Monte Wutai, con fortísima influencia china; la colección de dibujos en tinta sobre cáñamo que se conservan en el tesoro de Shosoin (en el templo Todai-ji de Nara) y la colección que se conserva en el templo Daitoku-ji de Kyoto. Ni se diga de los múltiples cuadros auténticos de la época Song que se conservan como parte de la lista de Tesoros Nacionales, en Japón. (Vid., R. T. Paine y A. Soper, *The Art and Architecture of Japan*, New Haven, Yale University Press, colec. Pelican History, 3a. ed., 1992, pp. 58-73, además de L. Sickman y A. Soper, *Art and Architecture in China*, New Haven, Yale University Press, col. Pelican History, 3a. ed., 1992, pp. 72-78). Por lo tanto, como ha dicho la doctora Liljana Arsovska, desgraciadamente, a lo único que se puede aspirar es a “describir, no definir” el tema de estudio seleccionado. (Concepto mencionado durante la ponencia *La relación entre el taoísmo y el idioma chino*, que presentó durante el III Diplomado de Estudios sobre Asia, organizado por el SUEA-UNAM, 31 de enero, 2017).

⁶ Zhu Xi (1130-1200), *Comentarios* (obra escrita en 1189), que es un texto fundamental para el neoconfucianismo. (Citado en Rodney Leon Taylor y Howard Yuen Fung Choy, *The Illustrated Encyclopedia of Confucianism*, Nueva York, Rosen Publishing Group, 2015, p. 386).

⁷ Peter Swann, *Art of China, Korea and Japan*, Londres, Thames & Hudson, 1963, p. 15.

⁸ P. Swann, *op. cit.*, p. 7.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Vid.*, P. Swann, *op. cit.*, p. 33. En vista de que el asunto tiene consecuencias directas sobre la estética, es preciso recordar que el taoísmo (al igual que el hinduismo y el budismo), considera que existe “algo” de tipo universal, absoluto, único, en el que está comprendido todo. Para poderlo comprender y acercarse a este gran conjunto, el hombre lo considera, define y describe como un concepto abstracto, de aquello en que todo está incluido. Así, de una manera dualista (el hombre frente al universo), con palabras e ideas, trata de acercarse a lo indefinible, inmanente e indescriptible. Pudiera decirse que ello se debe a que el hombre, como unidad, es una parte del todo y, por lo tanto, está comprendido en él. Por lo tanto, el Tao (con mayúscula) consiste en una serie de preceptos que se han intentado describir en tres tratados fundamentales y múltiples estudios, comentarios y traducciones. Por ejemplo, en el *Tao Te Ching* (supuestamente escrito por el legendario y tal vez inexistente Lao-tzu) se dice lo siguiente: “*El Tao que puede ser expresado no es el Tao eterno. El nombre que puede ser nombrado no es el Nombre eterno. Lo innombrable es lo eternamente real y el*

nombrar es el origen de todas las cosas". Entonces, hablar sobre el Tao es caer en algo así como el juego del "teléfono descompuesto", en un océano de traducciones, interpretaciones, comentarios, análisis y reflexiones, siempre racionales y no siempre acertadas.

¹¹ A menos que se indique lo contrario, todas las traducciones que aquí aparecen del inglés y del francés son propias del autor del presente ensayo.

¹² G. M. Gompertz, *Chinese Celadon Wares*, Londres, 1958 (citado por P. Swann, *op. cit.*, p. 54).

¹³ Se entiende por "sinización" al proceso de asimilación, tanto cultural como lingüística, de la cultura china (específicamente como valor hereditario de la etnia *han*). Específicamente en lingüística, el concepto se refiere a la transliteración, como parte de la transcripción de los caracteres chinos con el alfabeto latino. El término se refiere a la identidad del pueblo chino, aunque habite en el extranjero, y también al fenómeno en que las culturas vecinas se han visto influenciadas por la cultura y lenguaje de China, como es el caso de Corea, Japón, Vietnam y otros países. (*Vid.*, Ho, Ping-Ti, "In Defense of Sinicization", *Journal of Asian Studies*, 57, no.1, 1998, pp. 123-155).

¹⁴ Los denominados "Seis principios de la pintura china" son los siguientes: 1) "Resonancia de Espíritu" (o vitalidad: se refiere a la energía que el artista le transmite a su obra); 2) "Método del Hueso" (es la manera de utilizar el pincel, no solo en cuanto a la textura de los trazos, sino también en el reflejo de la personalidad en el dibujo); 3) "Correspondencia con el Objeto" (manera de representar los objetos, incluyendo forma y dibujo); 4) "Adecuación del Tipo" (aplicación de color, capas pictóricas, tonos y sombras); 5) "División y Planeación" (distribución de los objetos, incluyendo composición, espacialidad y profundidad); 6) "Transmisión mediante Copias" (reproducción de los modelos, tanto de la naturaleza, como de otras obras).

¹⁵ P. Swann, *op. cit.*, p. 112.

¹⁶ P. Swann, *op. cit.*, p. 128.

¹⁷ P. Swann, *op. cit.*, p. 130.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ El precepto fundamental del neoconfucianismo es el siguiente: Del *wuji* (Supremo vacío) aparece el *taiji* (Supremo último). / Cuando el *taiji* se mueve (*dong*), produce el *yang*; cuando se llega al extremo del movimiento, se produce la quietud (*jing*), la cual produce el *yin*. / Cuando la quietud llega al extremo, de nuevo se vuelve al movimiento. / El cambio del *yang* junto con el *yin* produce el agua (*shui*), el fuego (*huo*), la madera (*mu*), el metal (*jin*) y la tierra (*tu*) (los cinco elementos o procesos, *wuxing*). / "*Qian dao cheng nan, kun dao cheng nü*" (El camino —tao— del *qian* —cielo— forma al hombre o lo masculino, el camino —tao— del *kun* —tierra— forma a la mujer o lo femenino. Cita procedente del *Yijing* o *Libro de los Cambios*: La interacción de ambos principios (masculino y femenino) forma todo lo existente (las "diez mil cosas" o *wanwu*). (De Zhou Dunyi, *Taijity shuo* o *Comentario sobre el diagrama del taiji*, información presentada durante su conferencia, por el Dr. José Antonio Cervera de El Colegio de México, *China antigua: El Reino del Centro*, en el Diplomado de Estudios sobre Asia, organizado por el SUEA-UNAM, 24 de enero, 2017).

²⁰ P. Swann, *op. cit.*, p. 146.

²¹ P. Swann, *op. cit.*, p. 148.

²² P. Swann, *op. cit.*, p. 151.

²³ Lo que en el mundo occidental ha llegado a conocerse como "naturaleza muerta".

²⁴ Poema firmado por T'ang Heou, historiador del arte, teórico y crítico de pintura chino, activo en el primer tercio del siglo XIV. (Citado en Nicole Vandier-Nicolas, *Peinture chinoise et tradition lettrée*, París, Éds. du Seuil, 1983, p. 159).

²⁵ La "tinta china" se fabrica a partir de hollín de pino y cola.

²⁶ Michael Sullivan, *A Short History of Chinese Art*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 32.

²⁷ Hay que recordar que el emperador Huizong, que se ocupó del tema de la perspectiva, pasó a la historia como pintor, coleccionista y conocedor de arte.

²⁸ Es lo que se denomina “perspectiva cambiante”, según se menciona en una de las obras de Ching Hao, pintor paisajista (activo, 900-960), que además escribió varios tratados, como el *Registro de los métodos del pincel*, *Ensayo acerca de la pintura de paisajes* y *Consejos acerca de la pintura de paisajes*. (Citado por M. Sullivan, *A Short History of Chinese Art*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 180. *Vid.*, además, Tsung Pai-hua, “Space-consciousness in Chinese painting”, *Sino-Austrian Cultural Association Journal*, vol. I, 1949, p. 27, trad. por Ernst J. Schwartz).

²⁹ Este concepto también proviene de Ching Hao (citado por M. Sullivan, *A Short History...*, *op. cit.*, p. 182).

³⁰ Citado por M. Sullivan, *A Short History of Chinese Art*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, p. 184).

³¹ Naitō Tōichirō, *The Wall-Paintings of Hōryū-ji* (trad. William Acker y Benjamin Rowland), Baltimore, Waverly Press (para el American Council of Learned Societies), 1943 (citado por M. Sullivan, *A Short History...*, *op. cit.*, p. 190).

³² *Vid.* el catálogo de la colección del Emperador Hui-tsung (citado por M. Sullivan, *A Short History...*, *op. cit.*, p. 194).

³³ Okakura Kakuzo, *The Awakening of Japan*, Nueva York, The Century Co., 1905 (citado por M. Sullivan, *A Short History...*, *op. cit.*, p. 195).

³⁴ Su Dongpo, alias Su Shi (1037-1101). (Citado en Burton Watson, trad., *The Sound of Valley Streams and the Shapes of Mountains: Selected Poems of Su Tung-p'o*, Port Townsend, Washington, Copper Canyon Press, 1994, p. 59).

³⁵ Osvald Sirén, *The Chinese on the Art of Painting*, Nueva York, Schocken Books y Hong Kong, Hong Kong University Press, 1963, p. 18.

³⁶ “Como principio estético, el estilo tradicional Xieyi—como la escritura—, enfatiza la generalización abstracta de los objetos y la franqueza de la mente”. Este concepto está tomado de la museografía realizada para la exposición “China no es como la pintan: Obras Maestras del Museo Nacional de Arte de China” (realizada en el Museo de San Ildefonso de la Ciudad de México, del 28 de septiembre, 2016 al 19 de febrero, 2017). Además de lo poco afortunado del título de la muestra (cabría preguntarse “¿cómo pintan a China, en sentido literal?”), en la museografía había un error inexplicable: al describir la obra del artista contemporáneo Xu Li, se confundió el paisaje con la caligrafía.

³⁷ Kuo Ss , en el capítulo “Ideas para motivos de pinturas” del tratado *El gran mensaje de los bosques y los arroyos*. (Citado por Osvald Sirén, *op. cit.*, p. 49).

³⁸ Ching Hao, *Notas acerca del trabajo con pincel* (reproducido como Apéndice IV en O. Sirén, *op. cit.*, pp. 234-238).

³⁹ Ching Hao, capítulo “Ensayo sobre la pintura de paisajes”, en *Notas acerca del trabajo con pincel* (citado por O. Sirén, *op. cit.*, pp. 39-40).

⁴⁰ Fahr-Becker, Gabriele (ed.), *Arte asiático* (trad. Ambrosio Berasain Villanueva y Alejandra Carretón Screppe), Barcelona, Könemann, 2000 (1a. ed., Colonia, 1999), pp. 508-512.

⁴¹ Kuo Ss escribió el tratado *El gran mensaje de los bosques y los arroyos*, que se refiere a la obra del padre del autor del texto, el pintor Kuo Hsi (ca. 1020-1090). El libro incluye los siguientes capítulos: *Comentarios acerca del paisaje*; *Ideas acerca de la pintura* e *Ideas para motivos de pinturas*. (Citado por O. Sirén, *op. cit.*, pp. 43-49 y 56).

- ⁴² Bielefeldt, Carl, “Sound of the Stream, Form of the Mountain: Keisei Sanshoku”, *Dharma Eye, Soto Zen Journal: News of Soto Zen Buddhism, Teachings and Practice*, vol. 31, pp. 21—29, 2013. (Citado por O. Sirén, *op. cit.*, p. 52).
- ⁴³ *Chao Ch'ang*, poema sobre una pintura de pájaros y flores y pájaros realizada por Pien Luan. (Citado por O. Sirén, *op. cit.*, p. 58).
- ⁴⁴ O. Sirén, *op. cit.*, p. 83.
- ⁴⁵ Un monje llegó a declarar: “Buddha es Tao, Tao es *dhyana (ch'an)*”. (Citado por O. Sirén, *op. cit.*, p. 93).
- ⁴⁶ De acuerdo con la información proporcionada por O. Sirén, *op. cit.*, pp. 73-90.
- ⁴⁷ O. Sirén, *op. cit.*, Apéndice IV, pp. 234-238.
- ⁴⁸ O. Sirén, *op. cit.*, pp. 43 y sigs.
- ⁴⁹ O. Sirén, *op. cit.*, p. 63.
- ⁵⁰ O. Sirén, *op. cit.*, p. 69.
- ⁵¹ O. Sirén, *op. cit.*, pp. 69 y 87.
- ⁵² Edición en inglés: “*T'oung Pao*”, trad. por Charles Lachman, *Journal of Son-Yuan Studies*, Athens, Georgia; *Society for Song, Yuan and Conquest Dynasty Studies* (University of Georgia), núm. 22, pp. 191-197, 1990-1992, versión en línea, <https://www.songyuan.org/JSYS/JSYSTC/cont9092.htm>, consultado: 5 de marzo, 2017.
- ⁵³ Edición en inglés: *Experiences in Painting*, trad. por A. C. Soper, Washington y Nueva York, American Council of Learned Societies, 1951, versión en línea, <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-royal-asiatic-society/article/div-classtitlekuo-jo-hsuandapos-experiences-in-painting-tandaposu-hua-chien-wen-chih-trans-and-annotated-by-sopera-c-pp-xiii-216-washington-1951-an-eleventh-century-history-of-chinese-paintings-together-with-the-chinese-text-in-facsimile-translated-and-annotated-by-alexander-coburn-soper-professor-of-history-of-art-at-bryn-mawr-college-pp-xiii-216-american-council-of-learned-societies-washington-dc-1951-2-5sdiv/662D8D5926F489F22973C70DB7C81640>, consultado: 5 de marzo, 2017.
- ⁵⁴ Edición en inglés: Maeda, Robert J., *Two twelfth century texts on Chinese painting: Translations on the Shan-shui ch'un-ch'üan chi by Han Cho*, Ann Arbor, Mich., Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1970.
- ⁵⁵ Leonard Koren, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1994, p. 38.
- ⁵⁶ L. Koren, *op. cit.*, p. 83.
- ⁵⁷ Andrew Juniper, *Wabi-Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Rutland, Vermont, y Tokyo, Tuttle Publishing Co., 2003, p. 52.
- ⁵⁸ Richard R. Powell, *Wabi-Sabi Simple*, Nueva York, Adams Media, 2004, p. 87.
- ⁵⁹ Taro Gold, *Living Wabi-Sabi*, Kansas City, Andrews McMeel Publishing, 200, p. 39.
- ⁶⁰ L. Koren, *op. cit.*, p. 102.
- ⁶¹ *Ibid.*
- ⁶² R. R. Powell, *op. cit.*, p. 93.
- ⁶³ A. Juniper, *op. cit.*, p. 72.
- ⁶⁴ Simon Brown, *Practical Wabi-Sabi*, Londres, Carroll & Brown, 2007, p. 58.
- ⁶⁵ Los principios de simplicidad rigieron la estética oriental desde siglos inmemoriales. Por ejemplo, el *wabi-sabi* que toma preponderancia en Japón durante el siglo XIII, llega a identificarse como uno de los preceptos fundamentales del grupo denominado *Mono-ha* (que se puede traducir como la “Escuela de las cosas”), corriente artística que floreció a mediados del siglo XX. El grupo se carac-

teriza por su inconformismo sociopolítico, producto de la derrota del país en la Segunda Mundial (particularmente, en contra de la presencia del ejército norteamericano de ocupación y el subsecuente tratado de apoyo durante la guerra de Vietnam). Sin embargo, sin duda los artistas conservaron la vieja tradición, en que siguen siendo relevantes el valor intrínseco de los materiales y el repudio a toda afectación, al amparo del encuentro que ofrecen los materiales naturales junto con los producidos de manera industrial. Se pueden encontrar muchos casos en la producción de artistas como el coreano Lee Ufan y los japoneses Nobuo Sekine, Kishio Suga, Susumo Koshimizy y Koji Enokura, que son los más destacados del grupo.

⁶⁶ Jun'ichirō Tanizaki, *In Praise of Shadows*, Nueva York, Random House, 2001 (1a. ed. 1933).

⁶⁷ Benjamín Lira, catálogo de la exposición *Hombre, tierra, fuego* (11 de octubre-30 de diciembre), Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

⁶⁸ Cervera, José Antonio, "Las dinastías Sui y Tang (581-618 y 618- 907)", en *Historia mínima de China* (Flora Botton, coord.), México, El Colegio de México, 2010, p. 139.

⁶⁹ J. A. Cervera, *op. cit.*, p. 142.

⁷⁰ J. A. Cervera, *op. cit.*, p. 143.

⁷¹ J. A. Cervera, *op. cit.*, p. 144.

⁷² Cervera, José Antonio, "La dinastía Song (960-1279)", en *Historia mínima de China* (Flora Botton, coord.), México, El Colegio de México, 2010, p. 147.

⁷³ J. A. Cervera, *op. cit.*, p. 151. Este evento en China indudablemente trae a la memoria la denominada "Reforma de los Cien Días", que impulsó el filósofo Kāng Yōuwéi durante la dinastía Qíng de China, en 1898.

⁷⁴ J. A. Cervera, *op. cit.*, p. 158.

⁷⁵ J. A. Cervera, *op. cit.*, p. 163.

⁷⁶ Bradley Smith y Wang-go Weng, *China, A History in Art*, Nueva York, Harper and Row, 1964, pp. 8-9.

⁷⁷ B. Smith y Wang-go Weng, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁸ Un ejemplo es el *Sutra de Diamante*, elaborado en el año 868, que es el libro impreso más antiguo que se conoce en toda la historia de la humanidad, con una fecha comprobable.

⁷⁹ G. Fahr-Becker (ed.), *op. cit.*, p. 38.

⁸⁰ Citado en James Cahill (trad. al francés de Yves Rivière), *La peinture chinoise - Les trésors de l'Asie*, Ginebra, Éds. Albert Skira, 1960, p. 53.

⁸¹ Mary Tregear, *Chinese Art* (colect. "World of Art"), Londres, Thames and Hudson (1a. ed., 1980), 1997 (ed. revisada), p. 113.

⁸² M. Tregear, *op. cit.*, p. 108.

⁸³ M. Tregear, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁴ M. Tregear, *op. cit.*, pp. 122-123.

⁸⁵ M. Tregear, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁶ J. Cahill, *op. cit.*, p. 83.

⁸⁷ J. Cahill, *op. cit.*, pp. 83-87.

⁸⁸ Como un ejemplo representativo, encontramos el caso de Huizong (alias Houei-tsong o Hui-tsung), octavo emperador de la dinastía Song del Norte (vive 1082-1135 y gobierna 1101-1126), que era un reconocido pintor de pájaros y flores.

⁸⁹ Justin Wintle, *The Timeline History of China*, Nueva York, Barmes and Noble, 2005, pp. 184-185.

⁹⁰ El rollo colgante se "lee" de abajo a arriba, con un punto de vista cambiante por parte del observador, por lo que requiere un esquema compositivo que resultó novedoso en el momento de su

aparición. Es importante la presencia de un “camino” que guíe la mirada del espectador: sendero, curso de agua, cascada u otro elemento ascendente, hacia las montañas o las profundidades, hacia los abismos y lo invisible.

⁹¹ Patricia Buckley Ebrey, *The Cambridge Illustrated History of China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 101-105.

⁹² Richard M. Barnhart, et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting. The Culture and Civilization of China*, New Haven, Yale University Press, 1997, pp. 226-227.

⁹³ G. Fahr-Becker (ed.), *op. cit.*, p. 8.

⁹⁴ Richard M. Barnhart, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁵ Michael Sullivan, *The Arts of China*, Berkeley, University of California Press (4a. ed.), 2000, p. 88.

⁹⁶ Keith Bradsher, “China’s *Mona Lisa* Makes a Rare Appearance in Hong Kong”, *The New York Times*, China, Hong Kong, Gran Bretaña, 3 de julio, 2007, consultado el 10 de abril, 2017.

⁹⁷ Frank Kaufmann, (ed.), “Shan shui”, *New World Encyclopedia*, versión en línea (http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Shan_shui), consultado, 27 de marzo, 2017).

⁹⁸ Robert Maeda, J., Zhuo Han y Chun Deng, *Two Twelfth Century Texts on Chinese Painting: Translations of the Shan-shui ch’ün-ch’üan chi by Han Cho and chapters nine and ten of Hua-chi by Teng Ch’un*, Ann Arbor, University of Michigan, Center for Chinese Studies, 1970, p. 58.

⁹⁹ Richard M. Barnhart, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁰ Dorothy Perkins, *Encyclopedia of China: The Essential Reference to China, its History and Culture*, Nueva York, Ed. Facts on File, 1999, p. 37.

¹⁰¹ Al respecto, véase por ejemplo la descripción que hizo Dong Qichang (1555-1636), que fue un artista y teórico del arte de la dinastía Ming (citado en L. Sickman y A. Soper, *The Art and Architecture of China*, New Haven, Yale University Press, col. *Pelican History*, 3a. ed., 1992, pp. 155-157).

¹⁰² El *mozhu*, representación pictórica del bambú, es una forma de expresión artística tan importante como la caligrafía. Mediante el uso de tinta monocromática, se solía plasmar el espíritu del bambú, con unas pocas pinceladas fluidas y casi abstractas.

¹⁰³ Zhou Kexi, *Chinese Calligraphy* (coleccion. “Discovering China”), Montreal, Reader’s Digest, 2010, pp. 7-9.

¹⁰⁴ Por ejemplo, el poeta taoísta Tao Qian narra cómo un pescador descubre un mundo idílico perdido, donde conoce a los Inmortales, en *Primavera de flor de melocotón*. El culto a la naturaleza condujo a la creación de este tipo de imágenes paradisiacas tanto en poesía como en pintura.

¹⁰⁵ A decir del artista contemporáneo Huang Binhong, citado en Zhou Kexi, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁶ Zhao Menghu (1254-1322), *Rapsodia sobre la Diosa del Río Luo*, citado en Zhou Kexi, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁷ Mi Fu (1012-1067), al comentar la obra de Cai Xiang, *Carta sobre el té*, citado en Zhou Kexi, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁸ Zhou Kexi, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁹ Su Shi (1037-1101), *Discurso sobre la caligrafía*, citado en Zhou Kexi, *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁰ Zhou Kexi, *op. cit.*, pp. 107 y 109.

¹¹¹ Hu Zhengyan, *Manual para el estudio de diez piezas de bambú, en pintura y en caligrafía, Shi zhu zhai shu hua pu*, University of Cambridge Digital Library (1ª. ed., 1633), versión digital, <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-FH-00910-00083-00098/1>, (consultada 24 de marzo, 2017).

¹¹² Las pinturas chinas han llegado hasta nuestros días en distintos formatos: rollos verticales, rollos horizontales, hojas de álbum (ya sea en folios dobles, de varios folios en forma de acordeón o en dos folios con forma de “mariposa”), abanicos redondos, abanicos plegables o en puertas corredizas.

¹¹³ Martha Moreau Fuller, *China's Ancient Arts*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art (colec. "School Picture Set", núm. 04/88), 1976, p. 38.

¹¹⁴ Helmer Stalberg, Roberta y Ruth Nesi, *China's Crafts*, Nueva York, Eurasia Press (1a. ed., 1980), 1983 (3a. reimp.), p. 29.

¹¹⁵ Tomado de H. Stalberg *et al.*, *op. cit.*, pp. 39-86.

¹¹⁶ No puede olvidarse la importancia del concepto del *qi*, como esencia dinámica en el universo.

¹¹⁷ Ku K'aichi (ca. 345-ca. 406). Citado en Bradley Smith y Wang-go Weng, *China, A History in Art*, Nueva York, Harper & Row, 1964, pp. 102-103.

¹¹⁸ Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley, University of California Press, 1989 (ed. corr. y aum.), p. 35.

¹¹⁹ Al coreano Lee Ufan (nacido en 1936) se le trata de encasillar bajo las descripciones de "filósofo, pintor y escultor minimalista". Desde luego, es mucho más que eso, pues por ejemplo su fuerza creadora inspiró la creación del grupo *Mono-ha*. (El origen se puede trazar hasta la publicación de un artículo de Lee, titulado *Más allá del ser y de la nada: Una tesis sobre la obra de Sekine Nobuo*). Dentro de sus muchos méritos y reconocimientos, su gobierno natal le dedicó el "Espacio Lee Ufan" en el Museo de Arte de Busán (por su contribución al denominado "Arte Monotonal Coreano" o *Dansekhwa* o "pintura monocromática", en *hangul*). Además, el gobierno de Japón (país del que ha hecho su residencia, desde hace tiempo, al igual que Francia) lo ha condecorado "por su contribución al desarrollo del arte contemporáneo de Japón". Dentro de sus teorías y prácticas artísticas, ha sido particularmente influyente el concepto de *yohaku* ("arte de la vacuidad"), que desde luego abreva en preceptos del budismo y de la estética del *wabi-sabi*. (Vid., Ken Johnson, "A Fine Line: Style or Philosophy", *New York Times*, 23 de junio, 2011 y Robert C. Morgan, "The Art of Present Reality: The Art of Encounter", *The Brooklyn Rail*, julio-agosto, 2011).

¹²⁰ *Arts of Korea*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1998, pp. 15-23.

¹²¹ Algunas características específicas del arte coreano son una imaginación fantástica y un desenfreno salvaje. En particular, se pueden distinguir graciosas representaciones de animales, ambiente de ensueño en paisajes idílicos y minuciosidad en los detalles en la representación de la vida social (como las costumbres y la vitalidad de la gente llana).

¹²² El autor desea expresar un profundo agradecimiento al doctor Juan Felipe López Aymes (del Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México, Campus Morelos), por su invaluable apoyo para la interpretación de la iconografía del tigre en el contexto de la historia de Corea.

¹²³ Citado en Chen Tingyou, *Calligraphy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 53 y Ki-baek Yi, *A New History of Korea*, Harvard, Harvard University Press, 1984, p. 77.

¹²⁴ J. Conder, citado en *Paintings and studies by Kawanabe Kyōsai*, Saitama-Ke, Japón, Kawanabe Kyōsai Memorial Museum, 1911, p. 38.

¹²⁵ La pieza más antigua que se ha conservado es una obra anónima pintada en el siglo XII, en un rollo en papel con color, que actualmente se encuentran en el Tokugawa Art Museum de Nagoya.

¹²⁶ Obra anónima pintada ca. 1219, en ocho rollos en tinta con color sobre papel, que actualmente se encuentran en el Kitano Temmangū de Kyoto.

¹²⁷ Sōj, alias Seng-chao (384-414). Citado en Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Rutland-Tokyo, Tuttle Publishing Co., 1988, p. 353.

¹²⁸ Interculturalidad, entendida como la relación entre culturas, para definir los rasgos comunes entre ellas.

¹²⁹ Lo que vulgarmente a veces se suele describir como "tropicalizar".

¹³⁰ João-Maria Nabais, “A arte do retrato n’ *As Meninas* de Velásquez: um estudo breve de semiologia na pintura”, *Artis: Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, núm. 7-8, 2009, pp. 181-198.

¹³¹ John North, *The Ambassadors’ Secret: Holbein and the World of the Renaissance*, Londres, Phoenix, 2004, p. 47.

¹³² Gilbert Creighton, “Erwin Panofsky and Jan van Eyck’s *Arnolfini Portrait*”, *Renaissance Art*, Nueva York, Harper and Row, 1970, pp. 1-20.

¹³³ Fujiwara Sadaiye (1162-1241). Citado en William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issbiu*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 158.

¹³⁴ La selección de imágenes para ilustrar los conceptos expuestos es tanto o más difícil que lograr circunscribirse a un determinado conjunto de países, en un periodo de tiempo definido. Una de las razones es el tiempo que tarda una determinada manifestación artística en ejercer su influencia en otras zonas geográficas. Además, a lo largo de la noche de los tiempos, muchas obras originales se perdieron y solo llegaron hasta nosotros como copias de épocas posteriores. Solo puede buscarse la fidelidad al mencionado precepto de tratar de “describir, más que definir”. Baste un solo ejemplo: Se conoce un cuadro anónimo, de la dinastía Yi de Corea (1392-1910 EC), titulado *El tigre y la urraca* (realizado en tinta china y pintura sobre papel). Una copia de la obra, realizada durante el siglo XVIII, se conserva en la sede de la Embajada de Corea en Tokyo. Este cuadro resulta interesante, desde el punto de vista simbólico, pues representa un caso típico del que se ocupa la estética oriental. El tigre, que resulta un motivo frecuente en la pintura coreana, en este caso es molestado por una urraca astuta, pero aquí el depredador aparece con aspecto fatigado y sus garras presentan un gesto de resignación. Al parecer, el tema se puede interpretar como una metáfora política: el tigre, ingenuo e introspectivo, representa la autoridad en el poder, mientras que la pequeña urraca valiente es un símbolo del pueblo oprimido (interpretación de Michael Dunn, citada en Gabriele Fahr-Becker, ed., *Arte asiático*, Barcelona Könemann, 2000, trad. Ambrosio Berasain Villanueva y Alejandra Carretón Screppe, pp. 681 y 708).

¹³⁵ Bukkoku Kōkushi (1241-1316), cotado en William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issbiu*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 225.

¹³⁶ Anónimo. Citado en William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issbiu*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 276.

¹³⁷ Todas las medidas de obras se indican en el siguiente orden: ancho por largo.

¹³⁸ Emperador Huijong, que reinó en China durante el periodo 1101-1126. (Citado en G. Fahr-Becker, ed., *Arte asiático*, Barcelona, Könemann, p. 142).

¹³⁹ Algunas obras de importancia pertenecen a colecciones particulares y, por lo tanto, son difíciles de localizar.

¹⁴⁰ *Vid.* nota núm. 139.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Primer Ministro Regente Kujō. Citado en William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 255.

¹⁵⁹ A reserva de que se indique lo contrario, todas las traducciones del inglés y francés al español son del autor del presente ensayo.

¹⁶⁰ Fujiwara Sadaiye (1162-1241). Citado en William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 176.

¹⁶¹ Monje Saigyō (1118-1190). Citado en G. Fahr-Becker, ed., *Arte asiático*, Barcelona, Könemann, p. 531.

¹⁶² A reserva de que se indique lo contrario, todas las traducciones del inglés y francés al español también son del autor del presente ensayo.

¹⁶³ Sen-no Rikyū (1521-1591). Citado en William N. Porter, *A hundred verses from old Japan: A translation of the Hyaku-nin-issui*, Londres, Abela Publishing, 2009, p. 216.

¹⁶⁴ Sōj, alias Seng-chao (384-414). Citado en Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Rutland-Tokyo, Tuttle Publishing Co., 1988, p. 353.

CAPÍTULO II

LA PINTURA EN
EL SURESTE ASIÁTICO

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA PINTURA EN EL SURESTE ASIÁTICO¹

METODOLOGÍA PARA ESTABLECER UNA HIPÓTESIS

“¡Unidos vengan, unidos hablen, que vuestros
espíritus estén de acuerdo...!
Que vuestros esfuerzos se unan; ¡unid vuestros corazones!
Que vuestros espíritus se unan; para lo cual vosotros
estáis firmemente comprometidos...
Shanti, Shanti, Shanti (Paz, Paz, Paz).”²

La religión y el arte son elementos inherentes al hombre.³ En todas las culturas y desde tiempos inmemorables, los seres humanos han expresado sus temores ontológicos ante lo desconocido apegándose a alguna creencia, la cual se llegaría a manifestar —mediante la creatividad—, en expresiones artísticas. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando en una región extensa existen tradiciones religiosas que se manifiestan sobre un amplio sustrato de etnias con características intrínsecamente diferentes? Entonces, será precisamente la religión lo que tal vez ayude entender las semejanzas y diferencias entre los integrantes particulares de una región, como es el caso del Sureste Asiático.⁴ No obstante, una de las muchas dificultades metodológicas que se presentan para lograr este objetivo es que también encontramos un mosaico de religiones, con frecuencia heterogéneo. Por eso el arte, dentro de un contexto histórico, resulta una herramienta útil para este tipo de análisis.

PLANTEAMIENTO INTRODUCTORIO:
UNA CUESTIÓN DE ENFOQUES⁵

“Debo recopilar todo lo que pueda obtener por experiencias personales un artista no científico, sobre una cultura viva, que está condenada a desaparecer bajo la embestida sin piedad del comercialismo y estandarización de la vida moderna.”⁶

Asomarse al Sureste Asiático, incluyendo sus manifestaciones artísticas, es una tarea indudablemente difícil.⁷ El desarrollo cultural de toda el área en algún momento estuvo dominado por la influencia de India, pero existen aspectos particulares, que se deben a las etnias aborígenes.

Ahora bien, las religiones del mundo se distribuyen por todas partes. Por primera vez en la historia moderna, en esta región, el cristianismo, la fe predominante de Occidente, se ve confrontado por las revitalizadas religiones orientales. La aparición del nacionalismo en Oriente solo puede explicar parcialmente este desarrollo. El hombre occidental no puede comprender y apreciar a los pueblos asiáticos, a menos que tenga algún conocimiento y comprensión de sus religiones. Esta situación da a la historia de las religiones un nuevo fundamento dentro del entorno académico contemporáneo.⁸ Ahora este campo resulta necesario para comprender nuestra situación mundial y, de este modo, a nosotros mismos.⁹

A partir de la Era del Descubrimiento, el cristianismo occidental se extendió al resto del mundo para indagar, explorar y tomar gradualmente conciencia de los pueblos y los lugares que se encontraban mucho más allá de su anterior horizonte.¹⁰ Luego, el siglo XIX presenció el nacimiento de un gran intento de tratar este tema en forma seria y disciplinada, mediante el descubrimiento, el registro cuidadoso, el estudio sistemático y la interpretación del material. Esta tarea correspondió a las universidades, las que poco a poco fueron guardando como reliquias los estudios orientalistas y los antropólogos establecieron aquí y allá cátedras dedicadas al estudio de las religiones comparadas.¹¹

Es necesario que la creencia en *un* Dios despierte entre los creyentes de todas las religiones superiores la conciencia de pertenecer todos a una familia y la obligación de permanecer fraternalmente unidos. Es compren-

sible que se consideren a sí mismos como enemigos quienes profesan una forma diferente de politeísmo nacional, no solo por razones políticas sino también religiosas. Para ellos, la rivalidad nacional es también una lucha entre sus dioses. A primera vista, pareciera inconcebible que quienes tienen fe en *un* Dios o *una* esencia divina puedan mantener al mismo tiempo una actitud de distanciamiento y de hostilidad.¹²

Entonces, si va a emplearse al arte como uno de los posibles recursos para este tipo de estudios, necesariamente caeremos en el campo de la iconografía, el simbolismo, la hermenéutica interpretativa y temas similares. Como solía decir Mircea Eliade, “los símbolos se han estudiado desde varios ángulos: la psicología profunda, las artes plásticas y poéticas, la etnología, la semántica, la epistemología y la filosofía”.¹³ Así, la historia de las religiones aprovecha estas investigaciones, llevadas a cabo desde diferentes puntos de vista, en una materia tan importante para su propio campo. Debido a que las ciencias del hombre son interdependientes, cada descubrimiento de importancia repercute en las disciplinas afines. Las enseñanzas de la psicología y de la semántica sobre las funciones de los símbolos tienen un valor fundamental para la ciencia de las religiones. El objeto de estudio es esencialmente el mismo: en todos los casos, se trata de comprender al hombre y su situación en el mundo.

CONTEXTO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO: DIFERENTES PAÍSES Y ÉPOCAS

“En Bali, ninguna fiesta está completa sin música y elaboradas representaciones de teatro y danza.”¹⁴

La presencia de habitantes de India en el Sureste Asiático,¹⁵ debida en un principio a actividades comerciales, se remonta a los primeros siglos de la era común.¹⁶ La oleada de las culturas hinduista y budista, de tremendo impacto, eventualmente se amalgamó con las capas de cultura aborígen, logrando crear tradiciones que han permeado hasta la actualidad.¹⁷ El islamismo llegó a la zona insular de la región entre los siglos XV y XVII, antes del arribo de los holandeses y portugueses, ávidos del comercio de las especias.¹⁸ La presencia de todas estas religiones llegó a esta zona geográfica,

no como consecuencia de una conquista espiritual específica, sino más bien como subproducto de las tradiciones que practicaban los mercaderes y comerciantes extranjeros. La excepción la conforman los portugueses, que llegaron como colonizadores militares, con el propósito específico de implantar el cristianismo en la región. (Es por ello que fueron fuertemente rechazados por los nativos).¹⁹ En cambio, a partir del siglo XIX, Francia se enfocó hacia la parte peninsular del continente, por su cercanía a China. En la zona, el antiguo reino de Burma (Myanmar) se convirtió en colonia inglesa, mientras que los demás territorios quedaron como colonias de Francia. Cuando la mayoría de los países se independizó, a mediados del siglo XX, el impacto europeo había sido de menor importancia. Así, el concepto de capas describe efectivamente el desarrollo progresivo de la región, desde culturas indígenas, hinduismo, budismo, islamismo, hasta la llegada de los extranjeros, en los últimos cinco siglos de nuestra historia.

Desde principios de la era común, en todas las regiones del Sureste Asiático, las artes florecieron bajo el patronazgo de los reyes. Entre los siglos I y XIII EC,²⁰ floreció la construcción de grandes templos, algunas de cuyas maravillas han llegado hasta nuestros días, como el recinto de Angkor Wat, en Camboya,²¹ o el conjunto de Borobudur en Java, Indonesia.²² Estos conglomerados no solo constituyen piezas de enorme importancia en la historia de la arquitectura universal, sino que destacan por la riqueza de sus relieves escultóricos y por los vestigios que demuestran lo grandioso que habrá sido la pintura mural en su época original.²³

Conviene hacer aquí una breve reflexión: la estética del arte en el Sureste Asiático no tiene filiación con ningún otro lugar, con excepción de India. Burma (Myanmar) siempre fue una ruta importante hacia China, pero el arte de aquel país no se vio influenciado por el del gran imperio. En Tailandia hubo cierta influencia china,²⁴ que pronto se orientó hacia las tradiciones de los grupos khmer y mon.²⁵ Vietnam fue provincia china durante diez siglos, lo que se refleja en la influencia china en el arte de ese país. Sin embargo, a partir del siglo XV, la tendencia más bien se orientó hacia el budismo, como en las otras regiones. La influencia en los estilos artísticos y en la estética que ejerció China sobre los países del Sureste Asiático se puede observar, sobre todo, en las esculturas de la tradición budista.²⁶

Por su parte, el arte islámico del Sureste Asiático no tiene ninguna afinidad con el de otras regiones. Desde luego, se mantiene el rechazo a las

representaciones de figuras humanas y animales, en su búsqueda de expresar la realidad subyacente a la falsa belleza de la realidad mundana. Tanto el hinduismo como el budismo enseñaban que el mundo sensorial era falso y transitorio, pero este mensaje no arraigó en el arte de la región que nos ocupa, pues el mundo que se representa es una mezcla de realismo y fantasía,²⁷ con una alegre aceptación de la vida en su forma más natural. Se sabe que el arte de esta región se dedica a mostrar la vida de los dioses, pero en un contexto en que las divinidades eran como la gente común: terrenal y alegre.²⁸ Lo mismo ocurrió en la división entre arte religioso y arte secular.²⁹

Ahora bien, las artes plásticas en el Sureste Asiático se desarrollaron alrededor de dos tradiciones principales. La primera es una corriente animística mágica, heredera de un conjunto de creencias ancestrales de diferentes tribus aborígenes.³⁰ La segunda es una tradición que se desarrolló aproximadamente a partir del siglo XIII y que se importó de India durante los primeros siglos de la era común. Las ideas acompañaron el influjo de comerciantes que llegaban al sureste, procedentes del subcontinente asiático (especialmente de India y Sri Lanka). Junto con la llegada de una rica tradición literaria en lengua sánscrita, arribaron también preceptos pertenecientes tanto al hinduismo como al budismo.³¹ El planteamiento, que rápidamente echó raíces en la nueva región, establecía que dichas ideologías eran universales, que adoptaban a toda la humanidad, en un marco de referencia global.

En muchos lugares de la región suroriental, las dos tradiciones se superpusieron, manteniéndose las tradiciones llegadas de manera más reciente sobre un sustrato de doctrinas aborígenes más primitivas.³² A partir de la llegada del Islam (entre los siglos XIII y XVI), el culto a los antepasados se reforzó, incluyendo las variaciones que había impuesto la corriente hinduista. El fenómeno prevaleció en toda el área, con excepción de Filipinas, que tuvo un desarrollo diferente, a partir de la llegada del cristianismo durante el arribo de los españoles, en 1571.³³

Por razones obvias, la manifestación artística más elaborada en toda la región del Sureste Asiático —además de la que más se ha estudiado— es la arquitectura.³⁴ Sin embargo, no ocurre lo mismo con el caso de la pintura.³⁵ Sin embargo, existen suficientes razones para considerar que el arte pictórico también floreció en la región, aunque no se haya conservado

hasta la fecha. Debido a la creatividad de sus habitantes, así como a las referencias que existen en fuentes textuales chinas, se sabe que la producción artística se desarrolló en diferentes medios de soporte, incluyendo la pintura.³⁶

En el caso particular de Tailandia, es posible encontrar magníficos ejemplos de pintura, provenientes de los siglos XIII-XVI, que bien merecerían mucha mayor atención y estudio que lo que hasta la fecha han recibido.³⁷ Las piezas más tempranas son frescos que se encuentran en las ruinas de la cueva de Silpa, en Yala y algunos paneles de Wat Si Chum, Sukhothai, que se han fechado hacia 1287. Hay obras de la década de 1420 en el recinto interior de Wat Rat Burana y en Wat Mahathat, que muestran alguna influencia china e incluso khmer, con marcadas perspectivas y escenas de paisajes con animales, en los que no dejan de aparecer elementos locales tailandeses, en colores planos y brillantes.³⁸

En Filipinas, a partir de la conquista española del último cuarto del siglo XVI, llegó la corriente pictórica del Siglo de Oro, que predominaba en la metrópoli. Así, según consta en el pago de impuesto que efectuaban los artistas que producían obras para los religiosos de Manila y Luzón, se podía distinguir una influencia directa de los andaluces Murillo y Alonso Cano. Desde luego, como en todas las otras colonias (como Flandes y Nueva España), el desarrollo de artistas locales dependía, sobre todo, de los grabados como fuente de inspiración, como en el caso de la iglesia de San Agustín de Intramuros, en Manila.³⁹ El arte secular floreció solo a partir del siglo XIX.⁴⁰

En Java, Indonesia, en donde las influencias indias e islámicas fueron muy destacadas, se puede distinguir entre artesanía sagrada y profana. Los objetos sagrados servían para demostrar que el poder de los gobernantes era legítimo, tanto de cara al exterior, como frente a sí mismos. Un rey que con su objeto sagrado no pudiera demostrar una fuerza mágica, tampoco estaba capacitado para gobernar a su pueblo. Sin embargo, fuera del palacio real, las influencias indias e islámicas no eran tan notorias.⁴¹

Existen algunos símbolos prototípicos del arte de Java y Borneo, como la figura de un guerrero *ngaju*, el ave cálao y la serpiente de agua. Anteriormente, había otros símbolos que se consideraban el reflejo del cosmos y el puente entre el macrocosmos y el microcosmos, para que reinara la armonía y se conservara el equilibrio entre los dos mundos; desgraciadamente, en

su mayoría han perdido su significado. El árbol de la vida,⁴² que originalmente se utilizaba en ceremonias o se elaboraba expresamente para éstas, se utiliza en la actualidad como adorno en las invitaciones de boda u otros eventos populares, de índole social.⁴³ Por otra parte, los motivos indígenas constituyen un símbolo de identidad de los *dayak*⁴⁴ para poder distinguirse de otras etnias y adeptos a otras religiones, que se han asentado en Kalimantan,⁴⁵ como los procedentes de Java, Madura, Flores y otros.⁴⁶

Al igual que la escultura, aunque con algunas excepciones, la pintura tailandesa (generalmente mural), es una invitación a la meditación. De ahí que se inspire en textos accesibles a todos los peregrinos. Son muy pocas las escenas narrativas en miniatura que cuenten con más de 150 años, pues la técnica *al secco* —en la que el color se extiende sobre la capa de mezcla de cal y arena húmeda— es muy sensible al calor y la humedad.⁴⁷

Son auténticas rarezas de gran valor las ilustraciones de libros de origen tailandés que se conservan, las cuales reflejan la vida cotidiana de la antigua Siam,⁴⁸ en miniaturas originales que incluso pueden llegar a ser “divertidas”.⁴⁹ Para ilustrar el caso, en un ejemplar que se conserva en el Museo Nacional de Etnología de Múnich, hay un libro ilustrado, plegable, elaborado en Tailandia (y restaurado en 1908), cuya ficha museográfica describe su contenido como “simbolismo aritmético” y “representaciones gráficas con inscripciones”.⁵⁰

En Laos, encontramos una corriente literaria que se suele ilustrar en forma pictórica. Se trata de los cuentos tipo *jataka*, del *Príncipe Vessantara*: son historias que pertenecen al género moral, las cuales relatan escenas durante las encarnaciones previas de Buddha, antes de que alcanzara la iluminación.⁵¹ En el budismo Theravada, las *jataka* son parte del canon en pali, junto con la *Khuddaka Nikaya* y el Sutra *Pitaka*.⁵² Este género no se encuentra únicamente en Laos, pues hay algunas otras regiones del Sureste Asiático a las que también llegaron algunas obras; sin embargo, los mejores ejemplos se han conservado en dicho país.⁵³

En Birmania, a orillas del río Irawadi, en el año 849 EC se fundó un fabuloso conjunto de pagodas que han llegado hasta nosotros con el nombre de Bagan (también conocido como “Pagan”).⁵⁴ Después del reinado de Kyanzitha (1084-1113), en el templo de Lawkahteikpan, se realizaron unas pinturas murales que son sumamente importantes para la historia de la pintura en la región de Minnanthu. En diversos casetones que rodean

una monumental estatua de Buddha, se muestran escenas de *jataka* (enseñanzas morales tomadas de la vida de Shakyamuni), los ocho prodigios relacionados con la vida de Buddha y escenas relacionadas con las casas señoriales de los “bendecidos de Vimanavatthu”.⁵⁵

LA PINTURA: ARTE, RELIGIÓN,
ICONOGRAFÍA Y MODELOS ARTÍSTICOS

“En Bali, el artista es esencialmente un artesano y al mismo tiempo un aprendiz, casual y anónimo, que utiliza su talento sabiendo que nadie se ocupará de registrar su nombre para la posteridad.”⁵⁶

Los temas que predominan en el arte del Sureste Asiático son la religión y la historia nacional. En la religión, el énfasis no radica en aspectos doctrinales, sino en difundir la vida y la personalidad, tanto de Shakyamuni Buddha, como de los dioses del hinduismo. En el caso de la historia nacional, el interés es relatar los aspectos fundamentales de los héroes legendarios del pasado, después de la caída de imperios anteriores, por lo que convenía difundir la memoria de la gloria y poder de épocas pasadas.⁵⁷

Conviene citar algunos ejemplos específicos: La *naga* es un espíritu suprahumano, cuyo origen se remonta a los textos hinduistas y budistas, se fusionó con elementos locales, con el resultado de que hay variantes de las *naga* en las diversas regiones.⁵⁸ En el Sureste Asiático, todos los demonios se fundieron en una sola especie, designada como *yakkha* o *yaksha*, que es un vocablo de origen sánscrito, que luego evolucionó al pali. Sin embargo, las variedades morfológicas son diferentes en los diversos países. El león, figura importante en la mitología hinduista y budista, se convirtió en algo relevante como símbolo nativo en el arte aborigen.⁵⁹

En la tradición artística, los símbolos antiguos y la imaginería animal se mezclaron con los preceptos de la cultura hinduista. Así, el sol como símbolo de poder en Burma (Myanmar) se transformó en el pájaro favorito, el pavorreal, utilizando el pretexto que en la mitología budista se asociaba a dicha ave con el sol. El pueblo mon adoptó el *sheldrake* rojo como su símbolo.⁶⁰ En Indonesia, el mítico pájaro Garuda, vehículo del dios

Viṣṇu, se fusionó con el águila local.⁶¹ Las figuras de estos pájaros también se convirtieron en motivos decorativos y los animales de los bosques del Sureste Asiático —que se utilizaban desde tiempos remotos—, se estilizaron para utilizarse como adornos en palacios y monasterios.⁶²

CONSIDERACIONES FINALES

“Los refinados y sensibles balineses le sacan el mayor provecho a la rutina diaria, viviendo una existencia armónica y excitante, aunque simple, convirtiendo en arte todas las necesidades elementales de la vida diaria: vestimenta, comida y morada.”⁶³

En suma, ¿podría decirse que el estudio de las religiones y del arte es una herramienta valiosa para una mejor comprensión de los países que comprenden la región del Sureste Asiático? Al parecer sí, pues existen indicios para poder asegurarlo. Sin embargo, el camino que aún falta por recorrer es sumamente largo. Baste para ello recordar que Gandhi es un buen ejemplo de la unidad de las religiones, ya que no sólo extrajo enseñanzas del tesoro legado por sus antecesores hindúes, de las *Upanishad* y del *Bhagavad-gīt*, sino también del Corán y del Nuevo Testamento (en especial del *Sermón de la Montaña*): Mahatma creía en la misteriosa unidad de la revelación divina, en todas las altas religiones. Desgraciadamente, esta postura llegaría a costarle la vida, convirtiéndolo en otro mártir de la historia de la humanidad.⁶⁴

Por lo tanto, no se debe olvidar que “los estudios religiosos se deben considerar como encuentros, incluso más que como un intento de comprensión, sin hablar de interpretaciones”.⁶⁵

Todo lo anterior no hace sino reiterar la dificultad que tiene este complejo campo de estudio. Por ello, como ya se ha establecido para el caso de otras regiones geográficas, debe insistirse en el hecho de que, para lograr un nivel efectivo de divulgación, todo acercamiento al mundo asiático —incluyendo, desde luego cualquier aspecto, como es el caso de su historia del arte— es un trabajo que bien vale la pena de realizarse.

APÉNDICE 1 SELECCIÓN DE IMÁGENES

(Países mostrados en orden alfabético)

PINTURA DE INDONESIA:



1) Anónimo, *Árbol de la Vida*. (Cultura de Kenyah, proveniente de Long Nawang, Kalimantan Oriental, Indonesia). Madera con pigmentos.



2) Anónimo, *Árbol de la Vida*. (Cultura de Kenyah, proveniente de Long Nawang, Kalimantan Oriental, Indonesia). Pintura mural.



3) Anónimo, *Árbol de la Vida*. (Cultura otomí, proveniente de Metepec, Estado de México). Barro con pigmentos.

PINTURA DE LAOS:



4) Anónimo, *Escenas del "Príncipe Vessantara Jataka"*
(Wat Mai, Luang Prabang, Laos)

PINTURA DE MYANMAR (BURMA):



5) Anónimo, *Escenas de la vida de Buddha*. (Templo Bagan en Lawkahteikpan, Myanmar, Burma). Pintura mural.



6) Anónimo, *Buddha predicando*. (Templo Bagan en Wet-kyi-in, Gubyauk-gyi, ca. 1113 EC, Myanmar, Burma). Pintura mural.

PINTURA DE TAILANDIA:



7) Anónimo, *La gran marcha del Bodhisattva*.
(De los *Episodios de la vida de Buddha*). Pintura sobre seda.



8) Anónimo, *Naga*. (Libro ilustrado).
Pintura sobre papel.



9) Anónimo, *Naga*. (Libro ilustrado). Pintura sobre papel.



10) Anónimo, *Naga*. (Zodiaco). Pintura sobre papel.

APÉNDICE 2

FUENTES DE IMÁGENES

“Para quien trata, hay una recompensa. Si triunfa,
recibe una segunda recompensa.
Pero si falla, todavía recibe una recompense por intentarlo.”⁶⁶

PINTURA DE INDONESIA:

- 1) Anónimo, *Árbol de la Vida*. (Cultura de Kenyah, proveniente de Long Nawang, Kalimantan Oriental, Indonesia). Escudo en madera con pigmentos. Siglo XIX. Yale University Art Gallery. Fuente de la imagen (consultada el 20 de junio, 2017): <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/52/e5/17/52e5177509183f532343566e93563739.jpg>
- 2) Anónimo, *Árbol de la Vida*. (Cultura de Kenyah, proveniente de Long Nawang, Kalimantan Oriental, Indonesia). Pintura mural. Fuente de la imagen (consultada el 20 de junio, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kenyah_mural_painting.jpg (Kenyah_mural_painting.jpg, Wikimedia Commons GNU FDL 1.2).
- 3) Anónimo, *Árbol de la Vida*. (Cultura otomí, proveniente de Metepec, Estado de México). Barro con pigmentos. Fuente de la imagen (consultada el 20 de junio, 2017): <http://0pottery.s3.amazonaws.com/metepec-tree-450.png> / <http://www.mexican-folk-art-guide.com/tree-of-life.html#.WTQ64mjyvzA>

PINTURA DE LAOS:

- 4) Anónimo, *Escenas del “Príncipe Vessantara Jataka”* (Wat Mai, Luang Prabang, Laos). Fuente de la imagen (consultada el 20 de junio, 2017): http://www.wikiwand.com/en/Literature_of_Laos.

PINTURA DE MYANMAR (BURMA):

- 5) Anónimo, *Escenas de la vida de Buddha*. (Templo Bagan en Lawkahteikpan, Myanmar, Burma). Pintura mural. Fuente de la imagen (consultada el 20 de junio, 2017): https://photos.smugmug.com/Myanmar-2009/Bagan-2009/Bagan-temples-day-3/i-f4k6Gzx/0/X2/Myanmar2009_Bagan_Lawkahteikpan-3-X2.jpg.
- 6) Anónimo, *Buddha predicando*. (Templo Bagan en Wet-kyi-in, Gubyauk-gyi, ca. 1113 EC, Myanmar, Burma). Pintura mural. Imagen tomada de Enciclopedia Británica (Foto de J. A. Lavaud, París). Fuente de la imagen (consultada el 20 de junio, 2017): <https://media1.britannica.com/eb-media/50/60250-004-C1EE48BD.jpg>/<https://www.britannica.com/topic/Four-Noble-Truths>.

PINTURA DE TAILANDIA:

- 7) Anónimo, *La gran marcha del Bodhisattva* (detalle). (De los *Episodios de la vida de Buddha*). Pintura sobre seda. Siglos XVII-XVIII. Obra perteneciente al Museo Guimet de París. Imagen tomada de la Enciclopedia Británica. Fuente de la imagen (consultada el 20 de junio, 2017): <https://www.britannica.com/topic/bodhisattva>.
- 8) Anónimo, *Naga*. (Libro ilustrado). Pintura sobre papel. Imagen tomada de la Enciclopedia Británica. Fuente de la imagen (consultada el 20 de junio, 2017): <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/23/74/be/2374beaad342939985e1d9a765c52da.jpg>
- 9) Anónimo, *Naga*. (Libro ilustrado). Pintura sobre papel. Obra perteneciente a la Royal Asiatic Society de Londres. Fuente de la imagen (consultada el 20 de junio, 2017): <http://royalasiaticsociety.org/wp-content/uploads/2016/02/RAS-Thai-10b-naga.jpg>
- 10) Anónimo, *Naga*. (Zodiaco). Pintura sobre papel. Obra perteneciente al Museo Británico de Londres. Fuente de la imagen (consultada el 20 de junio, 2017): http://68.media.tumblr.com/dbf62efae9c59747415264470802def4/tumblr_inline_o2jgs4B7Wo1sorhz5_500.png

APÉNDICE 3

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“El arte es lo que nos revela lo que es la perfección.”⁶⁷

Impresos:

- Bezacier, Louis, “Vietnamese Art”, *Encyclopedia of World Art*, McGraw Hill Book Co., vol. 15, pp. 85-93, 1960-1967.
- Buribhand, L. Boribal y A. B. Griswold, “Sculpture of Peninsular Siam in the Ayuthya Period,” *Journal of the Siam Society*, 38, pp. 95-115 (1951).
- Cheng, François, *Empty and Full: The Language of Chinese Painting* (trad. Michael H. Kohn), Boston y Londres, Shambhala, 1994.
- Coedès, George, “Burmese Art,” “Khmer Art,” and “Cham Art”, *Encyclopedia of World Art*, McGraw Hill Book Co., vol. 5, pp. 325-237, 1960-1967.
- , “Le Culte de la Royauté Divinisée,” *Série Orientale (Conférence)*, vol. 5, 1952.
- Eliade, Mircea y Joseph M. Kitagawa (comps., trad. Saad Chedid y Eduardo Masullo), *Metodología de la historia de las religiones*, Barcelona, Paidós Orientalia, 2010 (1ª. ed.: Chicago, The University of Chicago Press, 1965).
- Fahr-Becker, Gabriele (ed.), *Arte asiático*, Barcelona, Könenmann, 2000 (1a. ed., Colonia, 1999), trad. Ambrosio Berasain Villanueva y Alejandra Carretón Screppe.
- Griswold, A. B., “Siamese Art”, *Encyclopedia of World Art*, McGraw Hill Book Co., vol. 12, pp. 225-231, 1960-1967.
- Hallade, Madeleine y Robert Heine-Geldern, “Indonesian Art”, *Encyclopedia of World Art*, McGraw Hill Book Co., vol. 7, pp. 125-127, 1960-1967.
- McArthur, Meher, *Reading Buddhist Art: An Illustrated Guide to Buddhist Signs and Symbols*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

Riviere, J. M. R., "Philippine Art", *Encyclopedia of World Art*, McGraw Hill Book Co., vol. 8, pp. 402-412, 1960-1967.

Silpa Bhirasri, "Thai-Mon Bronzes", *Journal of the Siam Society*, 38, pp. 1-60, 1951.

———, "The Origin and Evolution of Thai Murals", *Journal of the Siam Society*, 38, pp. 65-90, 1951.

Recursos en línea (consultados el 14 de junio, 2017):

<https://www.britannica.com/art/Southeast-Asian-arts>

<http://www.accesstoinight.org/tipitaka/kn/vv/index.html>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/series/1000-artworks-to-see-before-you-die>

NOTAS

¹ Los ejemplos de pintura más antiguos en esta región son los siguientes: Burma/Myanmar (1084-1113), Tailandia (1287-1420), Laos (1353-1707) y Filipinas (1571-1898).

² Max Müller, discurso inaugural del I Congreso Oriental Internacional, Londres, 1874. Tomado de Friedrich Heiler, "La historia de las religiones como preparación para la cooperación entre las religiones", en Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa (comps.), *Metodología de la historia de las religiones* (trad. Saad Chedid y Eduardo Masullo), Barcelona, Paidós Orientalia, 2010 (1ª. ed.: Chicago, The University of Chicago Press, 1965, p. 199).

³ Tanto el arte como la religión son parte de la esencia del ser humano. Como dijera François Cheng al referirse a la estética china: "Ultimadamente, todo se reduce al hombre. A través de la disciplina del arte pictórico, el hombre busca su propia unidad, mientras asume su responsabilidad por la realidad externa, puesto que el hombre no puede realizarse sin cumplir los preceptos del cielo y la tierra que le han sido confiados. El ideal que persigue el arte es la búsqueda de la totalidad, entre el hombre y el universo, que son uno y lo mismo. Esta es la máxima concepción del hombre y también de su misión: El cielo provee, la tierra recibe y hace crecer, mientras que el hombre realiza: Solo el hombre que está en perfecta armonía consigo mismo, que es perfectamente sincero, puede cumplir su naturaleza: esta tarea complementa la acción creativa y transformadora del cielo y la tierra." (Tomado de F. Cheng, *Empty and Full: The Language of Chinese Painting*, trad. al inglés de Michael H. Kohn, Boston y Londres, Shambhala, 1994, pp. 138-139, en traducción del autor).

⁴ Tal vez incluso podría sugerirse que las religiones son el motor que impulsó el desarrollo en esta región.

⁵ En este estudio se ha empleado la convención de referirse a los periodos históricos como "AEC" (antes de la era común) y "EC" (era común), respectivamente, en apego a tendencias historiográficas contemporáneas, con el fin de evitar referencias a tradiciones religiosas específicas, como es el caso del cristianismo. Asimismo, se ha optado por utilizar una determina ortografía en términos como los siguientes: Buddha, Theravada y otros.

⁶ Miguel Covarrubias, *Island of Bali*, Londres y Nueva York, KPI Ltd., 1986, p. 8.

⁷ El término “Sureste Asiático” se refiere a lo que anteriormente se denominaba como la península de Indochina, además del extenso archipiélago conocido antaño como las Indias Orientales. Desde luego, ello remonta a la tradicional división de la región en territorios continentales e insulares. La región está dividida en dos secciones: La región Continental, históricamente conocida como Indochina (que comprende los países o estados soberanos de Camboya; Laos; Malasia Occidental o Peninsular; Tailandia, antes Siam; Myanmar, antes Burma, y Vietnam) y la región Insular, históricamente conocida como las Indias Orientales (que comprende los países o estados soberanos de Brunei; Filipinas; Indonesia; Malasia Oriental; Singapur; Timor Oriental; así como los siguientes territorios dependientes: Islas de Cocos o Keeling; Isla de la Navidad e Islas Andamán y Nicobar). Cabe señalar que Bangladesh Oriental y los Siete Estados Hermanos de India son parte cultural del Sureste Asiático, por lo que a veces se les considera dentro de esa región, aunque en otras ocasiones, se les toma como parte del Sur de Asia. Además, la parte de la isla de Nueva Guinea que no pertenece a Indonesia (o sea Nueva Guinea Papúa) se le considera dentro del Sureste Asiático, al igual que partes de las Indias Orientales Españolas (como Palau, Guam y las Islas Marianas del Norte). Finalmente, la mitad oriental de Indonesia y de Timor Oriental no se consideran como parte del Sureste Asiático, por pertenecer a Oceanía. Entre los países que conforman el área, originalmente se excluía a Filipinas, debido a que la historia de este país no sigue el patrón histórico general de los otros estados; sin embargo, por su posición geográfica y por su afinidad con las culturas del resto de los países, en la actualidad Filipinas está considerada como el límite oriental del Sureste Asiático.

⁸ El estudio de las religiones ya no es una mera búsqueda interesante y esotérica, sino que también es respetada como disciplina independiente.

⁹ Jerald C. Brauer, “Prefacio”, en Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa (comps.), *Metodología... op. cit.*, p. 14.

¹⁰ De allí se trajeron relatos, horripilantes o hermosos, de las religiones de otros hombres, al principio en forma casual, como narraciones de viajeros, luego de una manera más ordenada y más copiosa.

¹¹ Wilfred Cantwell Smith, “La religión comparada: ¿A dónde y por qué?”, en Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa (comps.), *Metodología... op. cit.*, p. 53. En la actualidad, el problema de la sistematización de los datos proporcionados por la historia de las religiones ha entrado en una fase decisiva. La inmensa cantidad de material acumulado demostró que una y otra vez se encuentran estructuras análogas en diferentes religiones y que, por lo tanto, es posible establecer algunas leyes generales que permiten pensar en términos de una unidad ordenada y, al mismo tiempo, distinguir el dato religioso a diversos niveles, en su totalidad histórica. *Vid.*, Jean Daniélou, “Fenomenología de las religiones y filosofía de la religión”, en Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa (comps.), *Metodología... op. cit.*, p. 95.

¹² Friedrich Heiler, “La historia de las religiones como preparación para la cooperación entre las religiones”, en Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa (comps.), *Metodología... op. cit.*, p. 167. Recientemente, ha habido interés por el estudio histórico y sistemático de las religiones del mundo. El objetivo fundamental era la *interpretación* de las religiones, especialmente las creencias no cristianas del Asia y sus formas de expresión éticas, sociales, litúrgicas y ascéticas, además de sus formas teológicas. En el fondo, se trataba de rechazar la denominada “arrogancia” de algunos dogmáticos protestantes y el hecho de que juzgasen a las altas religiones no cristianas como formas “de un autodesarrollo de los hombres”. *Vid.*, Ernst Benz, “Sobre la comprensión de las religiones no cristianas”, en Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa (comps.), *Metodología... op. cit.*, p. 148.

¹³ Mircea Eliade, “Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso”, en Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa (comps.), *Metodología... op. cit.*, p. 116.

¹⁴ M. Covarrubias, *op. cit.*, p. 216.

¹⁵ Por razones obvias, en este texto solo se puede pretender hacer un planteamiento muy general e introductorio sobre la historia del arte en varias civilizaciones del Sureste Asiático. Necesariamente, no puede abordarse la descripción de los acontecimientos históricos que enmarcan la generación de los fenómenos artísticos.

¹⁶ Debido a su importancia, es preciso hacer una breve reseña histórica sobre la difusión del budismo en todo el continente asiático, sin profundizar en el fundamento ideológico del tema: Siddhārtha Gautama o Shakyamuni Buddha fue un personaje histórico de raza noble, que nació probablemente en Lumbini (en el actual Nepal), entre los años de 563 y 480 AEC. Al parecer, de acuerdo con la tradición, murió en Kusināra (la actual ciudad de Kushinagar, India), entre los años de 483 y 400 AEC. En esa época (siglo VI AEC), el hinduismo era al sistema social y religión predominante en India y Nepal. Buddha (que quiere decir el “Iluminado” pasó los cerca de ochenta años de su vida enseñando, aunque no escribió absolutamente nada, por lo que sus instrucciones se transmitieron a través de sus discípulos. El budismo se difundió en India, en gran medida gracias al impulso que le dio el emperador Ashoka, de la dinastía Maurya (gobernó prácticamente todo el subcontinente, de ca. 272 hasta 231 AEC). Alrededor del siglo I EC se produjo un cisma, que originó el nacimiento del Mahayana (o “Gran Vehículo”), que se diferenciaba del Hinayana (o “Vehículo Menor”, que correspondía a la tradición más antigua (consistente en la orden monástica en la que los monjes seguían las enseñanzas de Buddha como medio para alcanzar la iluminación personal o salvación). En el budismo Mahayana, la iluminación puede lograrse con la ayuda de los *bodhisattva*, que son seres compasivos que posponen su propia salvación para ayudar a otros para que alcancen su propia salvación. Un poco más tarde (durante la primera mitad del primer milenio EC), también en India, surgió una tercera tradición, el Vajrayana (o “Vehículo del Trueno de Diamante”), que es una derivación del tantrismo, que incluye algunos aspectos del hinduismo y del jainismo. Dentro de las escuelas monásticas se encuentra también el budismo Theravada (o la “Escuela de los Ancianos”). Hasta el siglo VI EC, en India florecieron las corrientes Mahayana y Theravada. Entre los siglos VI y XII EC, en India las religiones predominantes fueron el hinduismo y el islamismo. En siglo XII el budismo prácticamente había desaparecido de India, pero para entonces el Theravada se había propagado a Sri Lanka, desde donde se difundió al Sureste Asiático. (Por eso al Theravada también se le conoce como “el budismo de la tradición del sur”). Mientras tanto, el budismo Mahayana se propagó a China, Corea y Japón. Alrededor de los siglos VII y VIII EC, el Vajrayana se extendió a Tibet, Nepal y Mongolia (además de China y Japón). Al Mahayana y Vajrayana se les conoce también como las “el budismo de la tradición del norte”. En los países del Sureste Asiático (donde el budismo llegó entre los siglos II y III EC), la situación es la siguiente: En Tailandia, el budismo tomó carácter oficial en el pueblo mon, entre los siglos VI y XI EC. En Camboya, el budismo floreció a partir del reino khmer, desde el siglo VI EC. En Myanmar (Burma), la evidencia más temprana de la aparición del budismo es en el siglo V EC. En Indonesia, la introducción del hinduismo y el budismo se dio en los siglos VI-VII EC. (A manera de recordatorio, cabe considerar que el budismo llegó a China por medio de la Ruta de la Seda, en el siglo I EC; a Corea, la llegada se puede datar en el siglo IV y a Japón en el siglo VII. En el resto de Asia, el budismo floreció en Nepal sobre todo en los siglos VIII y XIII y, en Tibet, a partir del siglo VII). Cabe recordar que elementos como el sánscrito y las epopeyas del *Mahabharata* y el *Ramayana* jugaron un papel preponderante en la difusión de las ideas y tradiciones religiosas, desde India hasta el resto de Asia.

¹⁷ Este tipo de fusión cultural fue estudiado por Juana Gutiérrez Haces, desde un punto de vista multidisciplinario. (Vid., “Transculturación en el arte americano”, *Primer seminario de pintura virreinal. Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana: Siglos XVI-XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas/Fomento Cultural Banamex/Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura/Banco de Crédito del Perú, 2004, pp. 207-253). Por ejemplo, encontramos el siguiente concepto: “En la Nueva España se generó un proceso de «nivelación», que provocó que los artistas dejaran de lado las particularidades de cada uno a favor de lo que todos compartían, creando un nuevo lenguaje y sentido de pertenencia a un grupo”. La autora toma el concepto de “nivelación” o *koiné* de la lingüística, para explicar por qué en la Nueva España se da una estandarización de las convenciones pictóricas, al tiempo que la pintura se “criolliza” (Nelly Sigaut, “La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana: Avances de una investigación en ciernes”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 80, 2002, pp. 47-99, particularmente, *vid.* p. 48).

¹⁸ Al correr de los siglos, el interés se expandiría gradualmente hacia el café, el caucho y, finalmente, el petróleo.

¹⁹ Cabe señalar que, debido a que la región continental carecía de especias, el interés de Portugal y Holanda se centró en la parte insular.

²⁰ El ocazo ocurrió ante el embate de las fuerzas mongolas de Kublai Khan en 1287. Serían por lo menos cuatro siglos de turbulencia, hasta la llegada del Islam, en que se pacificó la región.

²¹ Que se construyó en el siglo XII.

²² Construido aproximadamente en el año 800 EC, dentro de la corriente budista Mahayana.

²³ En el caso particular de la pintura, desde luego ahí se ilustraron las grandes epopeyas del *Mahabharata* y del *Ramayana*, obras sagradas del hinduismo, que se difundieron en lengua sánscrita.

²⁴ El único vestigio que permaneció fue el de los techos inclinados en los templos y algunos motivos en piezas de laca.

²⁵ El pueblo khmer es un grupo étnico originario de Camboya, en donde actualmente constituyen cerca del noventa por ciento de una población de más de quince millones de habitantes. La mayoría practica el budismo Theravada, además del hinduismo y otras tradiciones animistas. El pueblo mon es otro grupo étnico, establecido en Burma (Myanmar), con una extensión de aproximadamente ocho millones de habitantes; es el responsable de la difusión del budismo Theravada en la península de Indochina.

²⁶ Las diferencias se manifiestan en las tumbas de la realeza y en la opulencia de las grandes esculturas que representan a Buddha, como en Camboya, Indonesia, Burma (Myanmar) y Vietnam.

²⁷ La teoría europea del “arte por el arte” no tuvo eco en el arte asiático (a pesar de su influencia en la colonia de Filipinas).

²⁸ Philip S. Rawson, José Maceda, Maung Htin Aung y James R. Brandon, “Southeast Asian Arts”, *Encyclopaedia Britannica* (Re: <https://.britannica.com/art/Southeast-Asian-arts>, consultado 3 de junio, 2017), p. 9.

²⁹ En el Sureste Asiático, se podía utilizar el mismo motivo para realizar un tatuaje sobre piel humana, para decorar la fachada de un templo o para decorar un objeto utilitario. A diferencia de los artistas europeos, no se necesitaban modelos, pues el arte no buscaba el realismo ni la perfección. La fantasía y la insistencia en la alegría de la vida es lo que ha convertido al arte de esta región en un fenómeno absolutamente único.

³⁰ El propósito era representar fuerzas pertenecientes a su ambiente natural, para proporcionarles una identidad cultural, consistentes en emblemas, máscaras y figuras ancestrales, relacionadas con diversos tipos de ceremonias, ritos de iniciación, creencias funerarias, apego a doctrinas con mundos paranormales plagados de dioses, demonios y potencias espirituales. La intención era que un objeto, imbuido de poderes, servía para invocar fuerzas más allá de la comprensión humana.

³¹ Específicamente, de la corriente Theravada, que se adhiere el ideal no teísta, de que el individuo puede purificarse por sí mismo, hasta alcanzar la liberación o nirvana, por contraposición con el Mahayana (una rama teísta que predica la compasión como vehículo para la salvación universal), que se practica con mayor profusión en el resto del continente asiático. Por ejemplo, el rey Anawrahta de Burma (Myanmar) decretó en 1056 al budismo Theravada como la religión oficial del país, en sustitución de cultos más antiguos.

³² De hecho, en varias instancias, las deidades hinduistas se identificaban con espíritus locales, por lo que se mantuvieron ritos de fertilidad y objetos artísticos imbuidos de poderes mágicos.

³³ P. S. Rawson *et al.*, *op. cit.*, p. 12.

³⁴ Los paralelismos con lo ocurrido en India y la magnificencia de complejos como Ankor Wat y Borabudur, han sido ampliamente analizados. Cabe mencionar que existe una gran profusión de sitios arqueológicos aún por descubrir y excavar, por lo que el conocimiento de la historia del arte en muchos países de la región —particularmente en Burma (Myanmar), Tailandia y Sumatra— ha sido escasamente documentado, por lo menos hasta mediados de la segunda década del siglo XXI. Sin duda, una de las explicaciones para ello es la carencia de piezas provenientes de la antigüedad. En una zona en que el clima es muy hostil (húmedas selvas tropicales, caracterizadas por intensas lluvias), muchas piezas fueron creadas sobre bambú, madera o materiales perecederos, como hojas o corteza de árboles. Por ello, las piezas que han llegado hasta nuestros días, en general no tienen más de un siglo de haber sido creadas. Existen desde luego obras murales en cuevas rocosas y tumbas pintadas sobre estuco hace varios siglos, pero son muy escasas las piezas de arte pictórico budista —la mayoría sobre paneles de madera— que se conservan en monasterios y, en ningún caso, tienen más de tres siglos de antigüedad.

³⁶ P. S. Rawson *et al.*, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ Desde luego, se trata de imágenes de iconografía canónica de la corriente budista Theravada, pero presentan una gran fluidez de contornos relativamente esquematizados, que recuerdan trabajos más tempranos, elaborados en Burma (Myanmar).

³⁸ Del siglo XVII, en Wat Yai Suwannaram se han conservado grandes composiciones murales, con escenas elaboradas de demonios en actitud de devoción a Buddha. En épocas modernas, se suelen representar escenas teatrales, estereotipadas, que recuerdan obras en las que no falta la danza.

³⁹ Construida entre 1599 y 1614, a partir del diseño de fray Antonio de Herrera, que era hijo o sobrino del gran arquitecto español Juan de Herrera.

⁴⁰ Entre 1815 y 1820, varios artistas filipinos empezaron a seguir modelos europeos pertenecientes a corrientes académicas, con lo cual realizaron paisajes, retratos y escenas de la mitología clásica. Desde luego, el panorama artístico cambió en 1898, cuando el control de Filipinas pasó de España a Estados Unidos. Los principales artistas decimonónicos de Filipinas son Juan Luna, Félix Resurrección Hidalgo, Antonio Malantic y Fabián de la Rosa.

⁴¹ En algunas aldeas se siguen celebrando, hasta la fecha, rituales que no tienen nada que ver con ambas religiones, sino que contienen muchos elementos indígenas. Determinados objetos y herramientas todavía mantienen sus mitos sobre el origen, que se cantan o recitan en determinados rituales. Por desgracia, la mayoría de los mitos se ha perdido, por lo que se abre un campo de inves-

tigación interesante, en el que todavía quedan muchas preguntas por responderse (*Vid.*, M. Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 1999, p. 35).

⁴² Mircea Eliade se ocupó del simbolismo del “árbol de la vida” o “árbol cósmico” en varios de sus trabajos. Incluso llegó a señalar que es imposible comprender su significado mediante la consideración de sólo una o algunas de sus variantes. Para descifrar completamente la estructura del símbolo será necesario analizar un considerable número de ejemplos. Solo puede entenderse el significado de un determinado tipo de árbol cósmico tras estudiar los tipos y variedades más importantes. Sólo después de penetrar en los significados específicos del árbol cósmico en la Mesopotamia y en la India antigua puede uno comprender el simbolismo Yggdrasil o de los árboles cósmicos de Asia central o de Siberia. En la ciencia de las religiones, como en cualquier otra disciplina, las comparaciones tienen la finalidad de encontrar similitudes a la par que diferencias. Así, sólo después de tener en cuenta las variantes se manifiestan con claridad las diferencias de sus significados. Toda la importancia del árbol cósmico de Indonesia se revela en el hecho de no coincidir con el altaico. La pregunta se plantea así: ¿hay, en cada caso, alguna innovación, oscurecimiento de significado o pérdida de la significación originaria? Desde el momento en que conocemos el sentido del árbol en la Mesopotamia, en India o en Siberia, surge la pregunta: ¿por qué circunstancias histórico-religiosas, o por qué razón interior, el mismo símbolo revela en Indonesia un significado diferente? La difusión no basta para resolver el problema. Pues aun cuando se pudiera demostrar que el símbolo se difundió desde un único centro, no podría todavía explicarse la razón de que ciertas culturas hayan retenido determinados contenidos primarios mientras que otras los olvidaron, modificaron, rechazaron o enriquecieron. Sólo puede comprenderse el proceso de enriquecimiento mediante la separación de la estructura y del símbolo. A causa de que el árbol cósmico simboliza el misterio de un mundo en perpetua regeneración puede simbolizar al mismo tiempo o sucesivamente el pilar del mundo y la cuna de la raza humana, la renovación cósmica y los ritmos lunares, el centro del mundo y el sendero por el que se pasa de la tierra al cielo, etcétera. Cada una de estas valoraciones es posible pues, desde el principio, el símbolo del árbol cósmico se revela como una “cifra” del mundo, comprendido como una realidad viviente, sagrada e inagotable. El historiador de las religiones será quien deba elucidar las razones por las cuales una cultura retuvo, desarrolló u olvidó un aspecto simbólico del árbol cósmico. Al hacerlo, estará obligado a penetrar más profundamente en el alma de una cultura y aprenderá a diferenciarla de las otras. *Vid.*, M. Eliade, “Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso”, en Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa (comps.), *Metodología de la historia de las religiones*, Barcelona, Paidós Orientalia, 2010 (trad. Saad Chedid y Eduardo Masullo, 1ª. ed.: Chicago, The University of Chicago Press, 1965), pp. 124-125.

⁴³ “El árbol de la vida, que antiguamente simbolizaba al orden cósmico y solo se utilizaba como dibujo sagrado, es hoy en día en el ámbito profano un motivo popularmente muy apreciado (...) Incluso se utiliza como motivo ornamental en invitaciones de bodas”. (Gabriele Fahr-Becker, ed., *Arte asiático*, Barcelona, Könemann, 2000, 1a. ed., Colonia, 1999, trad. Ambrosio Berasain Villanueva y Alejandra Carretón Screppe, p. 339). Es preciso recordar el paralelismo que existe con pueblos nativos de hispanoamérica, que también utilizaron el árbol de la vida como símbolo en sus motivos religiosos.

⁴⁴ Pueblo nativo de Borneo.

⁴⁵ La porción indonesia de la isla de Borneo.

⁴⁶ Los artistas siguen permaneciendo en un segundo plano y no reivindican los objetos que producen como sus obras personales, como por ejemplo los objetos de artesanía dedicados al comercio con los turistas.

⁴⁷ Las más conocidas son las pinturas murales (que se empezaron a pintar en 1782) de la galería del Wat Phra Kaew, el templo budista más sagrado (*wat*) del país, en los dominios del palacio real de Tailandia. Ahí se narra el *Ramakien*, que es la variante regional del *Ramayana* indio. En 178 episodios, se cuenta la historia del príncipe Rama: es una epopeya comparable a la *Odisea* griega, compuesta hace dos mil años por el poeta indio Valmiki. Las aventuras del príncipe se desarrollan con gran riqueza de detalles y envuelto en un panorama que pertenece ahora al alma de Tailandia.

⁴⁸ Hasta 1949 (en forma definitiva, tras un intento previo), al reino de Tailandia se le conoció en el extranjero como Siam. Dicho nombre parece tener dos posibles orígenes: Del sánscrito *Śyāma*, (que quiere decir “oscuro” o “pardo”) o por la forma Xian en que los chinos identificaban al reino de Ayutthaya, que los portugueses convirtieron en “Siam”. (G. Coedès, A. Baker y T. Phongpaichit, “A History of Thailand”, en Walter F. Vella, ed., *The Indianized States of Southeast Asia*, trad. Susan Brown Cowing, Honolulu, University of Hawaii Press, 1968).

⁴⁹ G. Fahr-Becker, (ed.), *op. cit.*, p. 400.

⁵⁰ Aparecen los conceptos de *prasat* (de *pra* y *cedi*, que juntos quieren decir “tiempo”), suerte, ocasión, tortuga, oro, carne picada, pagoda y *stupa*. El libro plegable empieza con varias páginas de textos tailandeses; luego viene una exposición simbólica de los doce *nidāna* (o sea los niveles de la existencia humana) y, a continuación, las imágenes de los doce signos del zodiaco, con las divinidades correspondientes. El libro termina con dos guardianes del universo.

⁵¹ Las historias se utilizan para ejemplificar una virtud en particular o dar una lección sobre un determinado tema, en que el personaje que representa a Buddha puede ser un humano o un animal.

⁵² Los orígenes de la tradición lingüística, cultural y política de Laos se remontan al reino de Lan Xang (1353-1707), época en la que se fomentó de manera importante el desarrollo de la religión y de la educación religiosa entre la sociedad. Era frecuente encontrar un templo (denominado *wat*) en cada pueblo y en cada ciudad (los de mayor tamaño recibían el nombre de *muang*).

⁵³ G. Fahr-Becker, (ed.), *op. cit.*, p. 406.

⁵⁴ El asentamiento lo fundó el rey Anawrahta (1044-1077), a quien le sucedió como constructor importante el monarca Kyanzitha (1084-1113). Sus sucesores también ampliaron el recinto, pero con menor intensidad: Alaunsithu (1113-1169), Marathu (1169-1174), Narapatisithu II (1174-1211), Htilominlo (1211-1234) y Narathihapati (1248-1287). A partir de los primeros años del siglo XIV, el sitio entró en decadencia.

⁵⁵ En la *Khuddaka Nikaya* del canon pali del budismo Theravada, la *Vimanavatthu* es una colección de ochenta y tres historias, que describen la vida en la morada de *vimaana*, que es como un recinto celestial habitado por seres que renacen como dioses o diosas, como premio por hechos meritorios realizados por el conjunto de seres humanos. Las historias son muy simples, pues inician con un verso introductorio, en el cual se le pregunta al dios o diosa la causa por la que ha nacido en esa mansión en particular. Entonces, el personaje divino relata sus hechos meritorios (tomado de John D. Ireland, *Vangisa: An Early Buddhist Poet* y *Vimanavatthu: Stories of the Mansions*, <http://www.accesstoinsight.org/tipitaka/kn/vv/index.html>, consultado el 14 de junio, 2017). *Vid.*, G. Fahr-Becker, (ed.), *op. cit.*, p. 425.

⁵⁶ M. Covarrubias, *op. cit.*, p. 152.

⁵⁷ La figura de Buddha, en sus distintas representaciones, resultó el motivo más esparcido de la escultura y pintura de todos los países en la región. Las enseñanzas de las vidas pasadas de Buddha tenían el propósito adicional de enseñar preceptos éticos al público, enfatizando virtudes morales de la vida del personaje, permitiendo a los artistas utilizar colores locales de la época en que fuera creada la obra. Lo mismo ocurre con las escenas de la época hinduista. Así, personajes de las escri-

turas budistas e hinduistas (como dioses y diosas, héroes y princesas, ermitaños y magos, demonios y dragones, caballos voladores o doncellas aladas), se fundieron con figuras nativas similares. Así, gradualmente, las escenas pertenecientes al folclore quedaron empapadas de temas religiosos generales.

⁵⁸ Por ejemplo, en Burma (Myanmar) es una serpiente con una cresta en la cabeza. Entre los mon, la *naga* es un cocodrilo, mientras que entre los khmer y en Indonesia, es una serpiente de nueve cabezas. La serpiente-dragón derivó en un culto como diosa de la fertilidad. Por ello, las *naga* de nueve cabezas se convirtieron en símbolo de seguridad y realeza, razón por la cual llegaron a representarse como guardianes de palacios y templos. En Burma (Myanmar) y entre el pueblo mon, las *naga* siempre actuaban como sirvientes de Buddha, que solía estar sentado entre las circunvoluciones de la serpiente, cuyo capuchón del cuello cubría la cabeza del dios, a la manera de paraguas. En Tailandia, también se veneraban a las serpientes, pero la figura guardiana de los templos era un demonio benevolente.

⁵⁹ Según la tradición, la figura que protegía el acceso de los templos *mon* tenía un cuerpo de león, con cabeza humana. En los templos de Burma, el acceso estaba flanqueado por un león con cresta.

⁶⁰ El *sheldrake* es una especie de pato, del género *Tadorna*.

⁶¹ De hecho, en la actualidad, el nombre de la aerolínea nacional de Indonesia es “Garuda Indonesia Airlines”.

⁶² De esa manera, antiguos patrones geométricos, a la manera de nidos de aves, se mezclaron con espirales y curvas que se utilizaban en las decoraciones de India, y las formas florales del subcontinente asiático se mezclaron con árboles, flores y frutas que utilizaban como modelos las selvas monzónicas de la región suroriental.

⁶³ M. Covarrubias, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁴ Friedich Heiler, “La historia de las religiones como preparación para la cooperación entre las religiones”, en Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa (comps.), *Metodología... op. cit.*, p. 198. También, *vid.*, Friedich Heiler, *L'Exemplarité de Gandhi*, París, Esprit, 1955, p. 32

⁶⁵ C. A. O. Van Nieuwenhuijze, *Frictions between Presuppositions in Cross-Cultural Encounters: The Case of Islamology*, Institute of Social Studies Publications on Social Change, La Haya, 1958, núm. 12, pp. 66-67, citado en Wilfred Cantwell Smith, “La religión comparada: ¿A dónde y por qué?”, en Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa (comps.), *Metodología... op. cit.*, p. 72-73, nota 32.

⁶⁶ Proverbio árabe, citado en *The Looming Tower: Al-Qaeda and the Road to 9/11*, cap. 2, p. 58 (traducc. del autor).

⁶⁷ Los ejemplos de pintura más antiguos en esta región son los siguientes: Burma/Myanmar (1084-1113), Tailandia (1287-1420), Laos (1353-1707) y Filipinas (1571-1898).

CAPÍTULO III

**INDIA Y EL SUBCONTINENTE
COMO CUNA, PUENTE
Y ENTRAMADO EN
EL ARTE PICTÓRICO**

INDIA Y EL SUBCONTINENTE COMO CUNA, PUENTE Y ENTRAMADO EN EL ARTE PICTÓRICO

“En India encontré una raza de mortales que viven
sobre la tierra, pero que no se adhieren a ella.
Habitan las ciudades, pero no se fijan a ellas,
poseen todo pero no los posee nada.”¹

In Memoriam, Dr. Juan Miguel de Mora (1921-2017)

“Cuando la mente está apaciguada,
las palabras también se aquietan.
Cuando la esencia interior se libera de las ataduras
de la acción, alcanza la emancipación.”²

PLANTEAMIENTO INTRODUCTORIO: UNA CUESTIÓN DE ENFOQUES³

“Humata, Hukhta, Huvarshta
(Buenos pensamientos, buenas palabras, buenos hechos).”⁴

En muchas instancias se habla de que el desarrollo de India representa un puente entre culturas.⁵ En términos históricos, este planteamiento no resulta correcto pues, desde el punto de vista cronológico, lo ocurrido en India también originó distintos acontecimientos que influyeron en el resto del mundo.⁶ Así, en un contexto de acercamiento entre los pueblos de Asia y México,⁷ es necesario establecer un modelo de comunicación acer-

ca de los variados elementos culturales que se originaron en una determinada región.⁸ Uno de estos elementos es el arte, como lenguaje para la transmisión de tradiciones religiosas y valores estéticos, lo que puede aportar ideas para una mejor comprensión de realidades históricas y geográficas distintas a las que estamos acostumbrados.⁹

Por lo anterior, el subcontinente índico¹⁰ puede ser una fuente de inspiración pictórica en diversos rubros,¹¹ según la tradición religiosa que los originó.¹² (El hinduismo,¹³ el budismo, el islamismo y otras tradiciones ejercieron una fuerte influencia como modelos para la creatividad humana).¹⁴ Por desgracia, asomarse a este vastísimo mosaico de culturas y religiones, desperdigado en un área inmensa, resulta una tarea incuestionablemente difícil.¹⁵

CONTEXTO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO

“Solo hay un camino y ese es el camino de la Verdad.”¹⁶

Debido a limitaciones de espacio, el tema histórico geográfico no puede detallarse aquí.¹⁷

FUENTES DE INSPIRACIÓN PARA EL ARTE PICTÓRICO¹⁸

“Realiza la acción correcta, porque lo correcto es lo que debe hacerse; entonces también alcanzarás todos los beneficios.”¹⁹

Antes de abordar la influencia que tuvieron distintas tradiciones religiosas en el desarrollo del arte en el sur de Asia, conviene reflexionar sobre ciertos valores estéticos.²⁰

¿Cómo se genera el gusto artístico en esta zona? ¿Se puede decir que el arte clásico de India nace realmente en la época que denominamos “medieval”, es decir en el periodo Gupta?²¹ Este tipo de aseveración se debe a que, entre los años 300 y 600 EC, surgió un ideal estético excepcionalmente delicado, que permeó en todas las ramas de las artes plásticas y en la literatura. Dicho ideal establece un fino equilibrio entre lo espiritual y lo sensual.²²

Pero si se considera al arte como una manifestación de las inquietudes ontológicas del hombre, entonces tal vez se pueda establecer una correspondencia entre diferentes tradiciones religiosas y la manera en que cada culto se difundió, en el tiempo y en el espacio. De ahí la importancia de los estudios sobre iconografía.²³

En los estudios sobre la historia de las religiones, a las tradiciones nacidas en el subcontinente índico se les califica como “dárnicas”.²⁴ Como ya se ha indicado, se trata del hinduismo, el jainismo, el budismo y el sikhismo.²⁵ Aunque no hay que olvidar que el desarrollo de las tradiciones religiosas está íntimamente ligado al devenir histórico de una región, a lo largo de muchos siglos.²⁶ Después del periodo mesolítico, el culto védico se desarrolla después de la Civilización del Valle del Indo (ca. 2,600-19,00 AEC).²⁷ Los *veda*, cuyo *corpus* filosófico se resume en las *Upanishad*, corresponden al periodo ca. 1750-500 AEC; al conjunto completo se le conoce como as *Vedānta*.²⁸ Luego, entre los años 800 y 200 AEC, ocurrió una separación entre el ritual védico y el puránico.²⁹ A continuación, en el siglo VI AEC, como disidencias heterodoxas del ritual védico tradicional, surgen el budismo y el jainismo.³⁰ Así, la rueda del tiempo seguirá girando, hasta llegar al periodo islámico en India (años 1100-1500 EC), el surgimiento del sikhismo en el siglo XV y del cristianismo en el XVI. Finalmente, la colonización inglesa motivó la reinterpretación del hinduismo, hasta llegar a los acontecimientos político-religiosos del movimiento de Independencia, génesis del nacionalismo contemporáneo.³¹

EL HINDUISMO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

*“Tú eres luz, el origen del día.
Tú eres humildad, la madre de la verdadera sabiduría.
Tú eres deseo, del que nace el amor.
Tú eres satisfacción, de donde se deriva la resignación.
Tú eres inteligencia, la madre del conocimiento.
Tú eres paciencia, el progenitor de la fortaleza.
Tú eres el cielo y tus hijos las estrellas.”*³²

Lo que hoy conocemos como “hinduismo” es lo que practica la mayoría de los habitantes de India, como seguidores de una “religión tan difícil de definir como la forma y la textura de la luz del sol”.³³ En realidad, se trata de un estilo de vida, en el que permea la religiosidad.³⁴ Así, penetrar en estos destellos luminosos también expone al observador a profundas sombras, debidas a la enorme diversidad que hay en esta región. El hinduismo se ajusta al momento, al lugar e, incluso, a la personalidad del practicante.³⁵ Hasta quienes profesan otras tradiciones se han visto afectados por su influencia.³⁶ Es una fe que evoluciona, sin credos, dogmas, prácticas fijas, iglesias, ritos estandarizados, profetas ni libros sagrados.³⁷

Podría argumentarse que todo en el hinduismo está permeado de espíritu devocional, como la veneración al *guru*, el apego al concepto de *dharma* (deber moral, determinado por la casta y el estado en la vida). Para los hinduistas, la vida (e incluso la manera de concebir el tiempo) es una ilusión.³⁸ Por ello, el arte es efímero (incluyendo su preservación, conservación y elementos relativos).³⁹

La tradición que siguen actualmente los adeptos que conocemos como “hinduistas” proviene de los *veda*, donde surge un amplísimo panteón de divinidades (como Brahma, Shiva, Vishnu, Kama, Saraswati y tantos otros). Al enfrentarse con los invasores de los musulmanes, los habitantes locales tuvieron que reafirmar su identidad cultural, lo cual también se hizo en términos religiosos.⁴⁰ Es cuando cobra importancia la difusión de epopeyas como el *Mahābhārata*,⁴¹ el *Rāmāyana* y la *Bhagavad Gītā*.⁴²

EL BUDISMO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN⁴³

“La historia de las religiones permite hacer contacto con aquello que es esencialmente humano: la relación del hombre con lo sagrado.”⁴⁴

El budismo, fundado por Siddhartha Gautama,⁴⁵ es una tradición que se difundió por toda India por medio de misioneros y discípulos de Buddha (alias “el que alcanzó la iluminación”). Como filosofía y también religión, la corriente luego tuvo un declive, pero sobrevivió en Nepal y Sri Lanka. Hoy en día, está muy difundida en el sureste y oriente asiático. Esta co-

riente religiosa predica la posibilidad de alcanzar la iluminación (el estado de *nirvana*), como liberación de los ciclos de renacimiento.⁴⁶ Este objetivo puede perseguirse mediante dos escuelas: el Theravada y el Mahayana.⁴⁷ Esta tradición se difundió por todo el continente indio y luego al resto de Asia, a raíz al patronazgo de Ashoka, del Imperio Maurya (siglo III AEC).⁴⁸

Uno de los ejemplos más tempranos⁴⁹ del arte budista es el de las cuevas de Ajanta.⁵⁰ Además de ser una maravilla arquitectónica, las pinturas murales tienen enorme valor, tanto histórico como plástico.⁵¹ Se representan muchos temas: la vida de Shakiamuni Buddha y de múltiples *bodhi-sattva*, *jaksha*, *gandharva*, *apsara*, escenas de múltiples dioses del panteón budista,⁵² pasajes cotidianos de la corte de la época y otros.⁵³

Cuna del budismo, desde donde se difundió a otras regiones del globo terráqueo, el subcontinente indio también recibió influencias de misioneros y religiosos que venían a estudiar en India, provenientes de lugares remotos.⁵⁴ La transferencia cultural se produciría a través de estos intercambios. Es el caso de los monjes chinos, que tomaron el concepto indio de *stupa*, para convertirlo en las pagodas, que llegarían a evolucionar, por ejemplo, en elementos tradicionales tanto en China como en Japón.⁵⁵ Asimismo, muchos monjes indios viajaron a China: Es el caso de Sanghabhuti, Punyatrata y Gunavarman.⁵⁶ Otros ejemplos son los de Kumarajiva (343-413 EC), Paramartha y Boddhidharma (ambos, del siglo VI).⁵⁷

Como fuente esencial para la difusión de las ideas, no puede soslayarse la importancia de la lengua sánscrita, fundamento de la literatura y base para el registro de los textos religiosos.

EL ISLAMISMO COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

“La superstición primitiva yace justo debajo de la superficie hasta en los individuos de mentalidad más rígida y, quienes más luchan contra ella, son precisamente los primeros en sucumbir a sus efectos sugestivos.”⁵⁸

Los musulmanes llegaron a India en el año 712, o sea menos de cien años después de la muerte del Profeta, cuando comerciantes árabes llegaron a Sind, en lo que hoy es Paquistán.⁵⁹ En términos de lengua, se hace refe-

rencia a la tradición indomusulmana y, en el arte —especialmente en arquitectura— se originan los fabulosos ejemplos de los sultanatos del Decán y del Norte de India.⁶⁰

La fuerza unificadora más fuerte en la vida y el arte islámicos era la propia fe musulmana. Se dice que los musulmanes son “el pueblo del libro”⁶¹ y el islam exige un compromiso con el mensaje revelado en el *Qur’an*,⁶² el libro de Dios, como transportador de la ley, tanto espiritual como social. Los textos sagrados regulan todos los aspectos de la vida de cada musulmán.⁶³ Esta ley divina prescribe una imagen del cosmos, como un orden en que se integran todos los planos de la existencia humana y material, en la que queda incluido el arte.⁶⁴

Como parte de su exquisito refinamiento, junto con la religión, los sultanes musulmanes trajeron a India las artes de la caligrafía y de la iluminación de manuscritos.⁶⁵ Debido a la destrucción de Delhi que ocasionó Timur (el sanguinario líder conocido como Tamerlán en Occidente) a finales del siglo XIV, se ha conservado poco de las dos primeras centurias del régimen musulmán. Lo que sí está claro es que, debido al mecenazgo de los sultanes, la tradición local —tanto hinduista como jaina— de pintar en hojas de palma se sustituyó para utilizar pliegos de papel importado de Irán, como soporte. Así, en los talleres de la corte se empezaron a copiar textos persas y árabes, ilustrándolos en estilo persa, aunque con rasgos autóctonos de los amanuenses indios.⁶⁶

En 1525 inició la invasión de Babur, que fundó la dinastía de los mogoles.⁶⁷ Este poderoso régimen, en que los miembros de una sola familia ocuparán el trono del poder, duraría hasta mediados del siglo XIX. El gran logro del periodo mogol fue, sin duda, la dinámica y efectiva síntesis de las formas islámicas con las autóctonas de India.⁶⁸ Al fusionarse el hinduismo con el islamismo, ambas se influenciaron entre sí.⁶⁹

Además de la caligrafía floreció el paisaje, otro de los géneros que sobresalieron durante el régimen mogol. En los libros autobiográficos escritos por los sultanes Babur y Akbar,⁷⁰ el refinamiento de esta sociedad también se muestra en sus paisajes, flora y fauna;⁷¹ tal pareciera que se pueden oler los perfumes y escuchar los cantos en los idílicos entornos de la corte del Gran Mogol, para describir la gracia real, la grandeza y el poder.⁷²

OTRAS TRADICIONES COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN⁷³*Jainismo*⁷⁴

“Hasta donde podemos discernir, el único propósito de la existencia humana es encender una luz en la oscuridad de la mera existencia.”⁷⁵

El jainismo,⁷⁶ ha permanecido como una tradición desconocida fuera de India debido a que no se expandió por el mundo como una religión organizada.⁷⁷ Surgió debido a las enseñanzas de 24 seres iluminados,⁷⁸ que culminaron con Mahavira (siglo VI AEC). Los preceptos o “votos” fundamentales son los siguientes: no violencia, veracidad, no robar y la falta de apego a todo. Desde hace mucho tiempo se ha reconocido al jainismo como la religión más pacífica, debido a su estricta adherencia al concepto de *ahimsa* (“no violencia”), que ha inspirado a figuras como Alejandro Magno, Mahatma Gandhi y Martin Luther King, Jr. Este precepto tiene consecuencias significativas para los miembros laicos del jainismo, pues limita sus ocupaciones permitidas. Históricamente, los jainistas se han dedicado, sobre todo, al comercio de textiles y joyería, lo que les facilitó convertirse en generosos patrones de templos ricos en ornamentos y extensas bibliotecas religiosas.⁷⁹

Sikhismo

“Dios, el Gran Proveedor, puede abrir todo el universo a nuestra mirada, en el estrecho espacio de una sola tierra.”⁸⁰

El sikhismo se originó durante el siglo XV, en la región del Punjab,⁸¹ durante el Sultanato de Delhi (1206-1526), como intermediario en las pugnas entre la tradición hinduista local y el islamismo de los conquistadores mogoles. Su fundador fue Guru Nanak y luego hubo nueve líderes sucesivos.⁸² Su credo principal es la creencia en un dios único, tolerante con otras creencias, pero con doctrinas directamente relacionadas con la historia, sociedad y cultura de los habitantes del Punjab.⁸³

*Cristianismo*⁸⁴

“Las lenguas son el fundamento para unir al mundo en la paz.”⁸⁵

En su momento, la llegada de Vasco da Gama a Calicut,⁸⁶ en 1498, pareció un evento sin importancia. Lo que en realidad ocurrió fue que se abrió todo el país al comercio europeo directo: portugueses, holandeses, franceses e ingleses pronto se disputaron la supremacía y a los galeones comerciales rápidamente siguieron buques de guerra y ejércitos enteros.⁸⁷ De las costas, los extranjeros gradualmente incursionaron tierra adentro, aportando su cultura y también impusieron sus pretensiones de evangelización. Para la segunda mitad del siglo XVIII, los ingleses habían desplazado a los competidores de otras naciones y adquirieron el dominio sobre los mogoles en India.⁸⁸

Judaísmo

“La Verdad llega como un conquistador, solo porque hemos perdido el arte de recibirla como un invitado.”⁸⁹

El judaísmo también está presente en India, aunque actualmente la comunidad es muy pequeña. Anteriormente existía un mayor número de practicantes, pues había judíos cochín de Kerala, la comunidad Bene Israel de Maharashtra y los Baghdadi de Mumbai.⁹⁰ También estaban las comunidades Bnei Menashe de Mizoram y Manipur, así como los Bene Ephraim, conocidos como los judíos Telegu.⁹¹

Tantrismo

“Sea lo que sea, donde sea,
ya sea el Ser o el No-ser,
todo está en Ti,
Tú, la Energía del Universo.”⁹²

La historia y cronología de esta tradición religiosa resulta difícil de reconstruir.⁹³ Al parecer, se originó en los primeros siglos de nuestra era y se de-

sarrolló gradualmente, hasta que logró articularse. Se dice que forma parte de la “Edad de Oro” del hinduismo (*ca.* 320-650 EC), que floreció durante el periodo Gupta (320-550 EC), hasta la caída del Imperio Harsha (606-647 EC). Tampoco es fácil identificar un conjunto de ideas y prácticas sobre el tantra, debido a su variedad y a la secrecía que siempre le ha rodeado. Algunas características generales incluyen la importancia que se le da a la energía, a lo rituales, a prácticas relacionadas con el yoga,⁹⁴ deidades terroríficas y ritos de tipo sexual. A pesar de sus diferencias filosóficas, está relacionado con otras corrientes, como los seguidores de Shiva, Shakti y el budismo. Se utilizan como apoyo algunos recursos artísticos, como los diagramas conocidos como *yantra* y *mandala*, al igual que diversas representaciones de los *chakra*.⁹⁵

Zoroastrismo

“Para quienes han tenido una experiencia religiosa, toda la naturaleza es capaz de revelarse como una manifestación de sacralidad cósmica.”⁹⁶

Esta tradición religiosa de origen persa, planteada por el profeta Zoroastro (también conocido como Zaratustra) a partir del mazdeísmo, es una de las más doctrinas más antiguas, que ha sobrevivido a lo largo de muchos siglos:⁹⁷ sus raíces se remontan al segundo milenio AEC, aunque los primeros registros históricos datan del siglo V AEC. Fue la religión oficial de los imperios persas preislámicos, entre 600 AEC y 650 EC y se le suprimió durante la conquista musulmana de Persia, en el periodo de 633-654.⁹⁸ En una época, esta tradición tuvo gran difusión y, según los censos,⁹⁹ en la actualidad cuenta con alrededor de dos y medio millones de practicantes, cuya mayoría habita en India e Irán, sin contar con los representantes de la diáspora.¹⁰⁰

El zoroastrismo está relacionado con la tradición védica,¹⁰¹ pues ambas corrientes provienen de un tronco común indo-ario, o sea la religión protoindo-iraniana.¹⁰² En India, esta tradición se convirtió en particularmente importante, pues los parsis son una de las dos comunidades seguidoras del zoroastrismo que se establecieron en el subcontinente asiático (incluyendo Paquistán, tras la partición de 1947).¹⁰³ Los parsis (que literalmen-

te quiere decir “persa” o “habitante de la región de Persia”)¹⁰⁴ emigraron de Irán a Sindh y Gujarat,¹⁰⁵ entre los siglos VIII y X, exiliándose para refugiarse de la conquista de Persia por los árabes, con la subsecuente persecución religiosa de los musulmanes.

*Movimiento Bhakti*¹⁰⁶

“La luz de la unidad es tan ponderosa,
que puede iluminar a toda la tierra.”¹⁰⁷

Esta corriente comenzó para enfatizar el culto a Dios, de manera independiente a la casta a la que se perteneciera. Los ejes de la creencia se enfocan en la devoción a Vishnu (sobre todo en los avatares de Rama y Krishna), así como a Shiva.¹⁰⁸ Las consortes de las diversas manifestaciones quedan incluidas.¹⁰⁹

ALGUNAS IDEAS ACERCA DE LA PINTURA EN INDIA

“La obra del pintor, el poeta o el músico, como los mitos y símbolos de los salvajes, deben ser observados por nosotros, no como una forma superior de conocimiento, sino como lo más fundamental, la única realidad común a todos los hombres.”¹¹⁰

La historia de la pintura en India tiene un larguísimo recorrido.¹¹¹ Después de las obras murales, el fenómeno más conocido es el de los manuscritos ilustrados.¹¹² A partir del siglo XVII, el estilo de las obras del periodo mogol (fusión de las miniaturas persas con antiguas tradiciones indias) se difundió por todas las cortes principescas del país. Luego, con la implantación del Raj británico en el siglo XIX, la situación cambiará.

La pintura de India constituye un elemento estético continuo y uniforme, que se extiende desde las civilizaciones tempranas hasta nuestros días. En un principio, el propósito era esencialmente religioso, pero a lo largo de los años el producto resultó una fusión de culturas y tradiciones diversas.

Alrededor del siglo I AEC, surgieron los cánones que regirían la estética del subcontinente durante el siguiente milenio.¹¹³ En cuanto a géneros,

la pintura en esta región se ha clasificado en murales y miniaturas.¹¹⁴ En el caso de las miniaturas medievales, los temas son tanto religiosos como literarios.¹¹⁵ Con la llegada de los mogoles, se importó el gusto exquisito por los detalles sutiles y el colorido, además de que empezaron a utilizarse con mayor abundancia las figuras humanas, cuyo uso era más limitado hasta entonces. El arte de la ilustración de libros con miniaturas, que floreció en los siglos XVI a XIX, resultó una de las grandes aportaciones a la historia del arte universal.

Desde el punto de vista estilístico, se pueden identificar una mezcla de corrientes provenientes de India, Persia y el mundo islámico.¹¹⁶ Otras escuelas artísticas que florecieron, al margen del mundo mogol son las de Rajput (siglo XVIII), Misore y Tanjore (siglos IX-XVIII), Kangra (siglo XVIII), Bihar y Pattachitra de Orissa, Bengalí (siglo XX) y otras corrientes contemporáneas, como el modernismo, la pintura vernácula (cuyos orígenes se remontan a la pintura tribal), hasta llegar a la pintura contemporánea (a partir de 1947).

Puede decirse que hay tres géneros pictóricos en India (tanto para el caso de miniaturas como para obras en tela): pinturas narrativas, románticas y descriptivas. En cuanto a escuelas, encontramos la siguiente clasificación: Escuela de India Occidental (finales del siglo XIV a inicios de siglo XVI EC), Escuela del Sultanato de Chaurapanchashika (siglos XV y XVI), Escuela del Sultanato Mogol, Escuela de Rajastán (siglos XVII-XIX), Escuela de India Central (desde siglo XVII a principios del siglo XIX), Escuela Pahari (siglos XVII-XIX), Escuela del Decán (siglos XVI a XVIII).¹¹⁷

REFLEXIONES FINALES

“El hombre se hace consciente de lo sagrado porque éste se manifiesta, mostrándose como algo diferente de lo profano (...) algo que pertenece a un orden diferente, como una realidad que no es parte de nuestro mundo y en objetos que sí pertenecen al mundo natural y profano.”¹¹⁸

Resulta incuestionable el paralelismo cultural que existe entre India y México.¹¹⁹ Sin embargo, por desgracia hay una mayor presencia de representantes del subcontinente en nuestro país, que de mexicanos allá.¹²⁰ Si se

pretende un acercamiento entre ambos pueblos, se hace necesario estudiar, desde el punto de vista académico, un modelo de comunicación duradero y eficiente.¹²¹ Dentro del ámbito de las humanidades, tanto el arte como el estudio de religiones comparadas pueden ofrecer punto de vista útiles para entender cómo el subcontinente asiático fue tanto el origen como el destino de una serie de corrientes que llegarían a ejercer una influencia importante en el desarrollo de la cultura universal.¹²²

En suma, se debe insistir en la complejidad de este campo de estudio, en el que la indología es solo un segmento particular.¹²³ Conviene reiterar que, a nivel de divulgación, todo acercamiento que se haga al mundo asiático —incluyendo, desde luego, su historia del arte— es un esfuerzo que bien vale la pena intentarse.¹²⁴

APÉNDICE 1 SELECCIÓN DE IMÁGENES

“India es un término geográfico.
Es una nación tan unificada como el Ecuador.”¹²⁵

(A) PINTURA DEL HINDUISMO — DIOSSES Y DIOSAS:



A-1) Dioses del hinduismo. Estampa popular.



A-2) *Vishnu* y *Garuda*. Estampa popular.



A-3) Ganesha escribiendo el Rig Veda. Estampa popular.



A-4) Batalla de las diosas: La diosa Ambika conduce a las ocho Diosas Madres en la batalla contra el demonio Raktabija. Folio del Devimahatmya (“Gloria de las diosas”), principios del siglo XVIII EC, manuscrito pintado: colores al *guache* y tinta sobre papel, proveniente de Nepal. Obra original en el Los Angeles County Museum of Art.



A-5) *Devi Mahatmya* (“Gloria de las diosas”). Manuscrito con colores y tinta sobre papel. Obra de Los Angeles County Museum of Art.

(B) PINTURA DEL HINDUISMO - LITERATURA ÉPICA Y ROMÁNTICA:



B-1) *Kunti conduce a Gandhari al bosque* (escena de *Vida en el bosque*, traducción del Mahabharata para el *Razmnamah*, 1598). Pintura en miniatura (traducida por Naqib Khan e ilustrada por Dhanu). Obra original en la British Library de Londres.

(El *Razmnamah*, 1761-1763, es una traducción al persa de la épica india *Mahabharata*, encargada por el emperador mogol Akbar).



B-2) *Historia de Babhravahana*. (Escenas de la *Historia de Babhravahana*, folio de las *Guerras del Mahabharata*). “Babhravahana mata a los animales para salvar a Syamakarna” (recto) y “Babhravahana se enfrenta al ejército de Arjuna con Syamakarna” (verso). Manuscrito pintado original en Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California.



B-3) *Los avatares de Vishnu*. Pintura hecha en Jaipur, India (siglo XIX).
Obra original en el Victoria and Albert Museum, Londres. Colores
al *guache* y tinta sobre papel.



B-4) *La batalla de Kurukshetra*.
Manuscrito del *Baghavat Gita* en sánscrito,
en escritura *bhujimol* sobre hoja de palma,
procedente Bihar o Nepal (siglo XI EC)



B-5) *La batalla de Kurukshetra*
(del *Baghavat Gita*, siglo XVI)



B-6) *Gita Govinda*, ilustración en colores al *guache* y tinta sobre papel. Proviene de India (siglo XIX). Obra original en el Honolulu Museum of Art, Hawaii.

(C) PINTURA DEL BUDISMO - MURALES:



C-1) *Pintura mural en las cuevas de Ajanta*
(*Mahajanaka Jataka* o *Escena de la renuncia del rey Mahajanaka*) Cueva núm. 1 de Ajanta, en Aurangabad, distrito de Maharashtra, India (siglos VI o VII EC)

(D) PINTURA DEL BUDISMO - *THANGKA* EN TELA:



D-1) *Mandala de Kalachakra, thangka* pintada con pigmentos minerales sobre tela. Proviene del monasterio Sera, en Tíbet (actualmente en una colección privada).



D-2) *Mandala de Vishnu, thangka* pintada con pigmentos minerales sobre tela de algodón, hecha en Pata o Paubha, Nepal, por Jayateja en 1420. (Proviene de la colección privada de Nasli and Alice Heeramanek Collection y actualmente pertenece al Los Angeles County Museum of Art).



D-3) *Tara Blanca, thangka*
(pigmentos minerales
sobre tela de algodón).



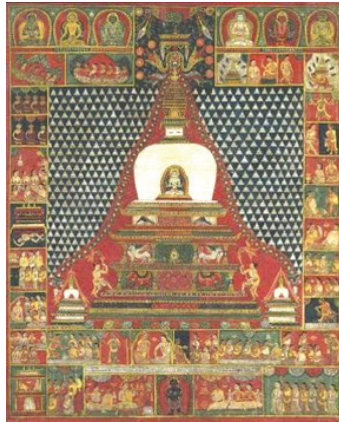
D-4) *Tara Verde, thangka*
(pigmentos minerales
sobre tela de algodón).



D-5) *Bhavachakra*
(“Rueda del devenir”)
Thangka del budismo tibetano
(pigmentos minerales sobre
tela de algodón).



D-6) *Chakrasamvara y Vajravarahi*
(Pareja cósmica realizando un rito
tántrico relacionado con la
fertilidad). *Thangka* del budismo
vajrayana. Pigmentos minerales
sobre tela de algodón.



D-7) *Laksha Chaitya con Buddha Vairochana*
Thangka de la escuela de Nepal.
Pigmentos minerales sobre tela de algodón

(E) PINTURA DEL ISLAMISMO - MINIATURAS:



E-1) *Arte persa en miniatura:*
Manuscrito iluminado con
caligrafía musulmana (colores
al guache y tinta sobre papel)



E-2) *Escena de cacería.* Arte persa en
miniatura Manuscrito iluminado con
caligrafía musulmana, colores al *guache*
y tinta sobre papel, con borde dorado
(copia del siglo XIX, de un
original del siglo XVII).



E-3) *Escena campestre (o Bebiendo en la montaña)*, atrib. Muhammadi, 1590. Arte persa en miniatura: manuscrito iuminado, colores al *guache* y tinta sobre papel.



E-4) *Escena de la vida de Timur (o Tamerlán): La derrota del sultán mameluco Nasir-ad-Din Faraj de Egipto*.

Arte persa en miniatura: manuscrito iuminado con caligrafía musulmana, colores al *guache* y tinta sobre papel.



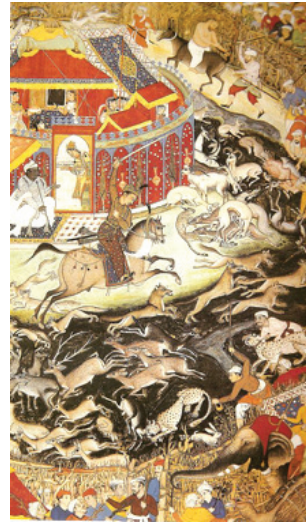
E-5) *Escena de la vida de Babur: Supervisando la construcción del Jardín de la Fidelidad (tomado del texto Babur recibe a un cortesano)*. Autor: Farrukh Baig (1589, dinastía mogola). Arte persa en miniatura: manuscrito iuminado con caligrafía musulmana y empastado, colores al *guache* y tinta sobre papel.



E-6) *Flora y fauna de India* (tomado del texto *Babur-namah*, 1483-1530, prob. ca 1520, dinastía mogola). Arte persa en miniatura: manuscrito iuminado con caligrafía musulmana y empastado, colores al *guache* y tinta sobre papel.



E-7) *Cacería de Akbar con cheetas* (tomado del texto *Akbar Nama*, ca. 1602). Obra original en el Victoria and Albert Museum, Londres.



E-8) *Historia Natural de Jahangir: Grullas*. Autor: Ustad Mansur (ca. 1610, dinastía mogola, Norte de India). Arte persa en miniatura: manuscrito iuminado con caligrafía musulmana y empastado, colores al *guache* y tinta sobre papel

(F) PINTURA DEL ISLAMISMO - CALIGRAFÍA:



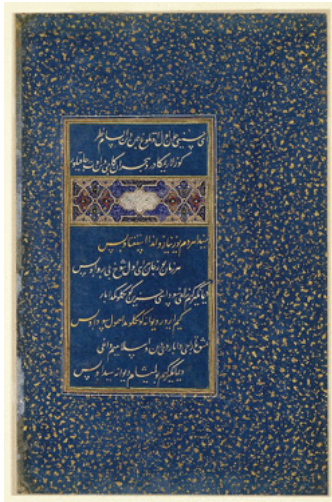
F-1) *Corán*. Manuscrito con caligrafía árabe sobre papel pulido, con escritura tipo Naskh en una sola columna con borde, coloreado en dorado, naranja, verde y azul. Empastado de la misma época, utilizando tapas de laca con motivos florales y de follaje, en oro y dorado. Proviene de Cachemira (siglo XVIII). Actualmente en la colección Schoyen de Londres.



F-2) *Corán*. Manuscrito con caligrafía árabe, colores al *guache*, oro y tinta sobre papel, proveniente de Egipto (siglo XIV, dinastía mameluca).



F-3) *Poema*, Autor: Mir Emad Hassani (1554 - 1615). Manuscrito con caligrafía árabe, colores al *guache*, oro y tinta sobre papel.

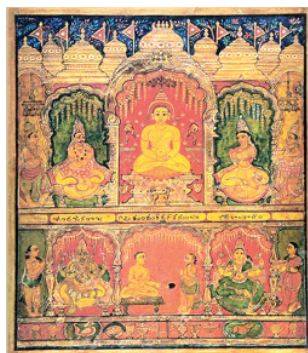


F-4) *Poema*. Autor: Sultán 'Ali Mashhadi de Persia (1442-1519). Folio del libro *Divan of Sultan Husayn Mirza* (ca. 1490), con caligrafía árabe, colores al *guache*, oro y tinta sobre papel con fondo teñido con índigo (Brooklyn Museum de Nueva York).



F-5) *Eruditos abásidas*. Manuscrito anónimo con el retrato de Yahya ibn Vaseti (en la biblioteca, con sus discípulos). Folio del libro *Maqama of Hariri* (siglo XIII). Obra original en la Biblioteca Nacional de Francia.

(G) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES RELIGIOSAS - JAINISMO:

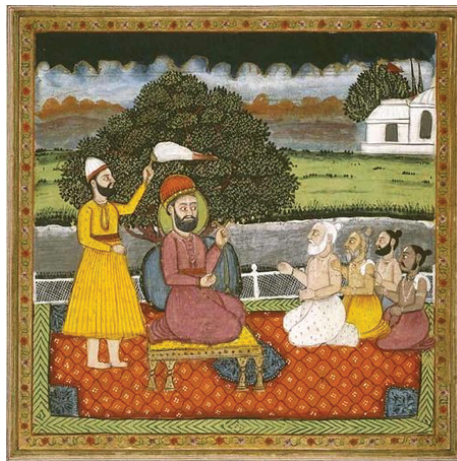


G-1) *Adoración a Kunthunatha, el Tirthankara número 17 y el Chakravartin número 16*. Obra proveniente de un templo en Misore (copia del siglo XIX).

(H) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES
RELIGIOSAS - SIKHISMO:



H-1) *Decoración Sikh*. Colores al *guache* y tinta sobre papel.
Copia (realizada en Lahore, ca. 1880) del diseño tipo *nakashi*, realizado para decorar las paredes del Templo Dorado de Amritsar (Shri Darbar Sahib).



H-2) *Guru Nanak predicando a los saddhus*. Copia
(realizada entre 1828 y 1830).
Obra original en la British Library de Londres.

(I) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES
RELIGIOSAS - CRISTIANISMO:



(J) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES
RELIGIOSAS - JUDAISMO:



J-1) Comunidad Bene Israel en India.

(K) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES
RELIGIOSAS - TANTRISMO:



K-1) *Yantra Mahavidyas* (*Yantra* de las diez *mahavidya*, Shiva, su *shakti* Parvati y la serpiente energética Kundalini).

(L) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES
RELIGIOSAS - ZOROASTRISMO:



L-1) *Clavis Artis*. Manuscrito sobre alquimia atribuido a Zoroastro (Publicado en A. Eleazar, *Uraltis Chymisches Werk*, Dresde-Jena, 1738). Original en la Biblioteca Civica Hortis, Trieste. Colores al *guache* y tinta sobre papel.

APÉNDICE 2

FUENTES DE IMÁGENES

“La manera de vivir en India proporciona una visión de la forma real y natural de vivir. Nos ocultamos con máscaras artificiales, mientras que en la cara de India se muestran expresiones tiernas que portan la marca de la mano del Creador.”¹²⁶

(A) PINTURA DEL HINDUISMO

DIOSES Y DIOSAS:

- A-1) Dioses del hinduismo. Estampa popular. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): <http://salirickandres.altervista.org/wp-content/uploads/2017/03/Hindu-gods-and-goddesses.jpg>
- A- 2) *Vishnu y Garuda*. Estampa popular. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): http://www.bhmpics.com/walls/lord_vishnu_sitting_on_garuda-other.jpg
- A-3) *Ganesha escribiendo el Rig Veda*. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017):
http://www.vostokolyub.info/wp-content/uploads/2015/05/lord-ganesha-reading-veda-HM88_1.jpg
- A-4) *Batalla de las diosas*: La diosa Ambika conduce a las ocho Diosas Madres en la batalla contra el demonio Raktabija. Folio del *Devimahatmya* (“*Gloria de las diosas*”), principios del siglo XVIII EC, manuscrito pintado: colores al *guache* y tinta sobre papel, proveniente de Nepal. Obra original en el Los Angeles County Museum of Art. (Fotografía en el dominio público). Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): <https://www.apsarahgallery.com/collection/hindu-gods-animals/>

A-5) *Devi Mahatmya* (“*Gloria de las diosas*”). Manuscrito con colores y tinta sobre papel. Obra de Los Angeles County Museum of Art. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): <http://kids.baps.org/thingstoknow/scriptures/photo/04vedas.gif>

(B) PINTURA DEL HINDUISMO
LITERATURA ÉPICA Y ROMÁNTICA:

- B-1) *Kunti conduce a Gandhari al bosque* (escena de *Vida en el bosque*, traducción del *Mahabharata* para el *Razmnamah*, 1598). Pintura en miniatura (traducida por Naqib Khan e ilustrada por Dhanu). Obra original en la British Library de Londres. (El *Razmnamah*, 1761-1763, es una traducción al persa de la épica india *Mahabharata*, encargada por el emperador mogol Akbar). Fuentes de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017), en el dominio público: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Totheforest.jpg> y http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00routesdata/bce_299_200/mahabharata/razmnamah/razmnamah.html
- B-2) *Historia de Babhruvahana*. (*Escenas de la Historia de Babhruvahana*, folio de las *Guerras del Mahabharata*). “Babhruvahana mata a los animales para salvar a Syamakarna” (recto) y “Babhruvahana se enfrenta al ejército de Arjuna con Syamakarna” (verso). Manuscrito pintado original en Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/Babhruvahana_Kills_Animals_to_Save_Syamakarna_%28recto%29%2C_Babhruvahana_Faces_Arjuna%27s_Army_with_Syamakarna_%28verso%29%2C_Scenes_from_the_Story_of_Babhruvahana%2C_Folio_from_a_Mahabharata_%28%28War_of_the%29_LACMA_M.80.231.3a-b_%28282_of_2%29.jpg
- B-3) *Los avatares de Vishnu* (Las diez encarnaciones de Vishnu: Pez, Tortuga, jabalí, hombre-león, enano, Rama con un hacha, el dios Rama, Krishna, Buddha y Kalkin). Pintura hecha en Jaipur, India (siglo XIX). Obra original en el Victoria and Albert Museum, Londres. Colores al *guache* y tinta sobre papel. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017), en el dominio público: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avatars.jpg>

- B-4) *La batalla de Kurukshetra*. Manuscrito del *Baghavad Gita* en sánscrito, en escritura *bhujimol* sobre hoja de palma, procedente Bihar o Nepal (siglo XI EC). Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): <https://twitter.com/rarehistorical/status/604314809409011713>
- B-5) *La batalla de Kurukshetra (del Baghavad Gita, siglo XVI)*. Fuentes de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arjuna_BattlesWith_the_Kauravas_At_Kuruksheta_Bhagavad_Gita.jpg y http://www.warfare.altervista.org/Moghul/16thC/Arjuna_vs_Kauravas-Bhagavad_Gita-large.htm
- B-6) *Gita Govinda*, ilustración en colores al *guache* y tinta sobre papel, proveniente de India (siglo XIX).
Obra original en el Honolulu Museum of Art, Hawaii. Fuentes de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Illustration_for_the_Gita_Govinda%27,_19th_century,_Honolulu_Museum_of_Art,_10799.1.JPG

(C) PINTURA DEL BUDISMO - MURALES:

- C-1) *Pintura mural en las cuevas de Ajanta (Mahajanaka Jataka o Escena de la renunciación del rey Mahajanaka)*, en la cueva núm. 1 de Ajanta, en Aurangabad, distrito de Maharashtra, India, siglos VI o VII EC). Fuentes bibliográficas: *The Ajanta Caves*, Londres, Thames & Hudson, 1998, reed. 2005, p. 87; TheYorckProject, *10.000 Meisterwerke der Malerei*, Munich, DIRECTMEDIA Publishing, GmbH, 2002, formato DVD-ROM. Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_des_Mah%C3%A2janaka_J%C3%A2taka_001.jpg

(D) PINTURA DEL BUDISMO - *THANGKA* EN TELA:

- D-1) *Mandala de Kalachakra, thangka* pintada con pigmentos minerales sobre tela. Proviene del monasterio Sera, en Tibet (actualmente en una colección privada). Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:KalachakraSera.jpg>

- D-2) *Mandala de Vishnu, thangka* pintada con pigmentos minerales sobre tela de algodón, hecha en Pata o Paubha, Nepal, por Jayateja en 1420. (Proviene de la colección privada de Nasli and Alice Heeramaneck Collection y actualmente pertenece al Los Angeles County Museum of Art). Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017):
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vishnu_Mandala.jpg
- D-3) *Tara Blanca, thangka* (pigmentos minerales sobre tela de algodón). Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017):
<https://www.pinterest.com.mx/pin/142215300703465768/>
- D-4) *Tara Verde, thangka* (pigmentos minerales sobre tela de algodón). Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017):
<https://www.pinterest.com.mx/pin/298152437815208002/>
- D-5) *Bhavachakra* (“*Rueda del devenir*”), *thangka* del budismo tibetano (pigmentos minerales sobre tela de algodón). Fuentes de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017):
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bhavachakra.jpg> y
<http://probud.narod.ru/symbol/bhavachakra.html>
- D-6) *Chakrasamvara y Vajravarahi, thangka* del budismo vajrayana (pareja cósmica realizando un rito tántrico relacionado con la fertilidad). Pigmentos minerales sobre tela de algodón. Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): <https://owlcation.com/humanities/fertility-symbols-and-fertility-rituals-in-hinduism>
- D-7) *Laksha Chaitya con Buddha Vairochana, thangka* de la escuela de Nepal, Pigmentos minerales sobre tela de algodón. Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): <http://7-img.auctionclub.com/796cb6ce1997342d00ae37bbb3b4e090>

(E) PINTURA DEL ISLAMISMO - MINIATURAS:

- E-1) *Escena de cacería*. Arte persa en miniatura: manuscrito iluminado con caligrafía musulmana, colores al *guache* y tinta sobre papel. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): <https://i.pinimg.com/736x/6b/b0/6f/6bb06f76a0623c15c221c8f45875f4de--iranian-art-classical-art.jpg>
- E-2) *Escena de cacería*. Arte persa en miniatura: manuscrito iluminado con caligrafía musulmana, colores al *guache* y tinta sobre papel, con borde dorado

- (copia del siglo XIX, de un original del siglo XVII). Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): <http://www.artnindia.com/product/persian-miniature-art-illuminated-manuscript-muslim-islamic-calligraphy-painting/>
- E-3) *Escena campestre* (o *Bebiendo en la montaña*), atrib. Muhammadi (1590, dinastía mogola). Arte persa en miniatura: manuscrito iuminado, colores al *guache* y tinta sobre papel. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): https://www.google.com.mx/search?tbs=isz:m&tbm=isch&q=islamic+miniature+painting&chips=q:islamic+miniature+painting,g_2:persian+miniature&sa=X&ved=0ahUKEwix38724PjVAhUaS2MKHSJmA8UQU4IYIKygA&biw=1138&bih=511&dpr=2.25#imgrc=cpBC5DZnbyNoMM
- E-4) *Escena de la vida de Timur* (o *Tamerlán*): *La derrota del sultán mameluco Nasir-ad-Din Faraj de Egipto*. Arte persa en miniatura: manuscrito iuminado con caligrafía musulmana, colores al *guache* y tinta sobre papel. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): http://www.iranvisitor.com/images/content_images/iran-history-223.jpg
- E-5) *Escena de la vida de Babur: Supervisando la construcción del Jardín de la Fidelidad* (tomado del texto *Babur recibe a un cortesano*). Autor: Farrukh Baig (1589, dinastía mogola). Arte persa en miniatura: manuscrito iuminado con caligrafía musulmana y empastado, colores al *guache* y tinta sobre papel. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): <http://www.artnindia.com/product/persian-miniature-art-illuminated-manuscript-muslim-islamic-calligraphy-painting/>
- E-6) *Flora y fauna de India* (tomado del texto *Babur-namah*, 1483-1530, prob. ca 1520, dinastía mogola). Arte persa en miniatura: manuscrito iuminado con caligrafía musulmana y empastado, colores al *guache* y tinta sobre papel. Fuentes de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Illustrations_from_Babur-namah_1.jpg y <http://www.harekrsna.com/sun/features/04-10/features1705.htm>
- E-7) *Cacería de Akbar con cheetas* (tomado del texto *Akbar Nama*, ca. 1602). Fuente bibliográfica: A. S. Kothari y B. F. Chhapgar (eds.), *Treasures of Natural History*, Mumbai Natural History Society y Oxford University Press, Mumbai, 2005, p. 16. Obra original en el Victoria and Albert Museum, Londres. Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AkbarHunt.jpg>

E-8) *Historia Natural de Jahangir: Grullas*. Autor: Ustad Mansur (ca. 1610, dinastía mogola, Norte de India). Arte persa en miniatura: manuscrito iluminado con caligrafía musulmana y empastado, colores al *guache* y tinta sobre papel. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): <https://i.pinimg.com/236x/fe/55/19/fe551979fc5bd024590b6c3353585086--arte-indiana-art-asiatique.jpg>

(F) PINTURA DEL ISLAMISMO - CALIGRAFÍA:

- F-1) *Corán*. Manuscrito con caligrafía árabe, colores al *guache* y tinta sobre papel pulido, con escritura tipo Naskh en una sola columna con borde, coloreado en dorado, naranja, verde y azul. Empastado de la misma época, utilizando tapas de laca con motivos florales y de follaje, en oro y dorado. Proviene de Cachemira (siglo XVIII). Actualmente en la colección particular Schoyen de Londres. Fuentes de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:QUR%27AN_2981b.jpg y http://www.schoyencollection.com/religions_files/ms2981b.jpg
- F-2) *Corán*. Manuscrito con caligrafía árabe, colores al *guache*, oro y tinta sobre papel, proveniente de Egipto (siglo XIV, dinastía mameluca). Fuentes de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Folio_from_a_Qur%27an_\(Mamluk_dynasty\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Folio_from_a_Qur%27an_(Mamluk_dynasty).jpg) y <http://www.asia.si.edu/collections/zoom/F1930.57.jpg>
- F-3) *Poema*, Autor: Mir Emad Hassani (1554 - 1615). Manuscrito con caligrafía árabe, colores al *guache*, oro y tinta sobre papel. Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Miremad-1.jpg>
- F-4) *Poema*. Autor: Sultán 'Alí Mashhadi de Persia (1442-1519). Folio del libro *Divan of Sultan Husayn Mirza* (ca. 1490), con caligrafía árabe, colores al *guache*, oro y tinta sobre papel con fondo teñido con índigo. Obra original en el Brooklyn Museum de Nueva York. Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sultan_%27Ali_Mashhadi_\(Persian,_1442-1519\).Folio_of_Poetry_From_the_Divan_of_Sultan_Husayn_Mirza,_ca._1490.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sultan_%27Ali_Mashhadi_(Persian,_1442-1519).Folio_of_Poetry_From_the_Divan_of_Sultan_Husayn_Mirza,_ca._1490.jpg)

F-5) *Eruditos abásidas*. Manuscrito anónimo con el retrato de Yahya ibn Vaseti (en la biblioteca, con sus discípulos). Folio del libro *Maqama of Hariri* (siglo XIII). Obra original en la Biblioteca Nacional de Francia. Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maqamat_hariri.jpg

(G) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES
RELIGIOSAS - JAINISMO:

G-1) *Adoración a Kunthunatha, el Tirthankara número 17 y el Chakravartin número 16*. Obra proveniente de un templo en Misore (copia del siglo XIX). Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Worship_of_Kunthu.jpg

(H) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES
RELIGIOSAS - SIKHISMO:

H-1) *Decoración Sikh*. Colores al *guache* y tinta sobre papel. Copia (realizada en Lahore, ca. 1880) del diseño tipo *nakashi*, realizado para decorar las paredes del Templo Dorado de Amritsar (Shri Darbar Sahib). Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SikhNakashi.jpg>

H-2) *Guru Nanak predicando a los saddhus*. Copia (realizada entre 1828 y 1830). Obra original en la British Library de Londres. Fuentes de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guru.Nanak.with.Hindu.holymen-b.JPG> y <http://www.imagesonline.bl.uk/britishlibrary/controller/subjectidsearch?id=7793&startid=3219&width=4&height=2&idx=1>

(I) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES
RELIGIOSAS - CRISTIANISMO:

- I-1) *El apóstol santo Tomás en India*. Grabado del siglo XVIII en tinta sobre papel. Obra original en el Santuario de Santo Tomás en Mylapore, India. Fuente bibliográfica: Toynbee, Arnold Joseph CH, *A Study of History* (3 vols.), Oxford, Oxford University Press, 1934, p. 156. Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ShrineOfSaintThomasAtMeliapore18thCentury.jpg>

(J) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES RELIGIOSAS - JUDAISMO:

- J-1) *Comunidad Bene Israel en India*. Fuente de la imagen (consultada el 31 de agosto, 2017): <http://www.jewishvirtuallibrary.org/india-virtual-jewish-history-tour>

(K) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES
RELIGIOSAS - TANTRISMO:

- K-1) *Yantra Mahavidyas* (*Yantra* de las diez *mahavidya*, Shiva, su *shakti* Parvati y la serpiente energética Kundalini). Fuente de la imagen, en el dominio público (consultada el 31 de agosto, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madhubani_Mahavidyas.jpg

(L) PINTURA DE OTRAS TRADICIONES
RELIGIOSAS - ZOROASTRISMO:

- L-1) *Clavis Artis*. Manuscrito sobre alquimia atribuido a Zoroastro o Zarathustra (publ. en Abraham Eleazar, *Uraltes Chymisches Werk*, Dresde-Jena, Alemania, 1738). Obra original en la Biblioteca Civica Attilio Hortis de Trieste. Colores al guache y tinta sobre papel. Fuentes de la imagen, (consultada el 31 de agosto, 2017): <http://bildgeist.com/wp-content/uploads/2014/07/12-clavis-artis-zoroaster.jpg> y <http://bildgeist.com/clavis-artis-zoroaster-alchemy/>

APÉNDICE 3: REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“Tratar de comprender la esencia de los fenómenos religiosos por medio de la fisiología, psicología, sociología, economía, lingüística, arte o cualquier rama del saber, resulta falso. En ese caso, se está ignorando el único elemento único e irreducible: el elemento de lo sagrado.”¹²⁷

Impresos:

- , *The Art of India and Pakistan*, catálogo de exposición, Londres, The Royal Academy of Arts, 1947.
- , *In the Image of Man: The Indian Perception of the Universe Through 2000 Years of Painting and Sculpture*, catálogo de exposición, Londres, Hayward Gallery, 1982.
- , *The Indian Heritage: Court Life and Arts Under Mughal Rule*, catálogo de exposición, Londres, Museo Victoria and Albert, 1982.
- , *Indian Painting: Mughal and Rajput and a Sultanate Manuscript*, catálogo de exposición, Londres, P. & D. Colnaghi & Co., 1978.
- , “Islamic Painting”, *Muetropolitan Museum of Art Bulletin*, 36 (Fall, 1978), p. 39.
- , *Manuscripts from Indian Collections*, Nueva Delhi, 1964.
- , *Paintings from the Muslim Courts of India*, catálogo de exposición, Londres, British Museum (Galería de Grabados y Dibujos), 1976.
- , *Persian and Mughal Art*, catálogo de exposición, Londres, P. & D. Colnaghi & Co., 1976.
- Akiyama, Terufumi (ed.), *Animal in Indian Art: Festival of India in Japan*, catálogo de exposición, Tokyo, Yomiuri Shimbun, Japan Association of Art Museums, 1988

- Allchin, Bridget y Raymond Allchim, *The Rise of Civilization in India*, Cambridge, 1982.
- Archer, W., *Indian Painting in the Panjab Hills*, Londres, 1952 (reed., Delhi, 1973).
- , *The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry*, Londres, 1957.
- Arnold, Thomas, *Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, Oxford, 1928.
- y Adolf Grohmann, *The Islamic Book*, Londres, 1929.
- Auboyer, Jeannine y Roger Goepper, *The Oriental World*, Nueva York, 1967.
- Bakker, Hans, *A Study in Hindu Iconology*, Groningen, Egbert Forsten, 1997.
- Banerjee, J. N., *The Development of Hindu Iconography*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1956 (2a ed., rev., 1975).
- Banerjee, P., *The Life of Krishna in Indian Art*, Nueva Delhi, 1978.
- Barrett, Douglas y Basil Gray, *Painting of India*, Lausanne, 1963.
- , *Indian Painting*, Skira, 1978.
- Beach Milo Cleveland, *The Grand Moghul Imperial Painting in India, 1600-1660*, Massachusetts, 1978.
- Bhattacharya, B., *The Indian Buddhist Iconography*, Calcuta, 1924.
- Bhattacharyya, N. N., *History of the Tantric Religion: An Historical, Ritualistic and Philosophic Study*, Nueva Delhi, Manohar, 1982.
- Birwood, George, *The Arts of India*, Mumbai, 1994 (reed.).
- Boyce, Mary, *The History of Zoroastrianism*, 3 vols., Leiden, Brill, 1975, (reed. 1996).
- , “Ahura Mazdā”, *Encyclopaedia Iranica*, vol. 1, Nueva York, Routledge & Kegan Paul, 1983, pp. 684-687.
- , *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- , *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices*, Londres, Routledge, 2007, p. 33.
- Breck, Joseph, “An Early Mughal Painting”, en *Metropolitan Museum Studies*, 2 (1929-1930), pp. 133-134.
- Bribhushan, Jamila, *The World of Indian Miniatures*, Nueva York, 1979.
- Brown, Perey, *Indian Painting Under the Mughals (1550-1750 A.D.)*, Oxford, 1924.
- , *Indian Painting*, Y. M. C. A. Publishing House, 1960.
- Bussagli, M. y C. Sivaramamurti, *5000 Years of the Art of India*, Nueva York, 1972.

- Chaitanya, Krishna, *A History of Indian Painting: Manuscript, Moghul and Deccani Traditions*, Nueva Delhi, 1979.
- , *A History of Indian Painting: The Modern Period*, Nueva Delhi, Abhinav Publ., 1994.
- Champakalakshmi, R., *Trade, Ideology and Urbanization: South India (30 BC to AD 1300)*, Delhi, Oxford University Press, 1996.
- Chanadra, Moti, *Indian Art*, Bombay, 1964.
- , *Trade and Trade Routes in Ancient India*, Nueva Delhi, Abhinav Publications, 1977.
- Chandra, Pramod y Daniel Ehnborn, *The Cleveland Tuti-nama Manuscript and the Origins of Mughal Painting*, catálogo de exposición, Cleveland Museum of Art, 1976.
- Chatterjee, S. y D. Datta, *An Introduction to Indian Philosophy* (8a. ed.), Calcuta, University of Calcutta, 1984.
- Chattopadhyaya, B. D., *The Making of Early Medieval India*, Delhi, Oxford University Press, 1994.
- Chaudhuri, K. N., *Trade and Civilization in the Indian Ocean: An Economic History from the Rise of the Islam to 1750*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1985.
- Cimi Rosa Maria, *Life at Court in Rajasthan-Indian Miniatures from the 17th-19th Centuries*, Milán, 1985.
- Coomaraswamy, Ananda K., *Vishvakarma: Examples of Indian Architecture, Sculpture, Painting and Handicraft*, Londres, 1914.
- , “Notes on Mughal Painting”, en *Artibus Asiae*, núm. 3 (1927), pp. 202-212.
- Crill Rosemary, *Marwar Paintings*, Mumbai, 1999.
- Czuma, Stanislaw, *Indian Art*, catálogo de exposición, Cleveland Museum of Art, 1975.
- Das, Asok Kumar, *Mughal Painting During Jahangir’s Time*, Calcutta, 1978.
- Das, J. P., *Puri Painting: The Chitrakara and His Work*, Nueva Delhi, 1982.
- Davidson, Ronald M., *Indian Esoteric Buddhism: Social History of the Tantric Movement*, Motilal Banarsidass Publ., 2004.
- Dehejia, Vidya, *Early Buddhist Rock Temples: A Chronological Study*, Londres, Thames and Hudson, 1972.
- , *Devi: The Great Goddess: Female Divinity in Sout Asian Art*, catálogo de exposición, Washington, D. C., Arthur M. Sackler Gallery-Mapin Publ.-Prestel Verlag, 1999.

- Desai, Kalpana, B. V. Shetti, Manisha Nene y Vandana Prapanna (eds.), *Jewels on the Crescent: Masterpieces of the Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya (formerly, Prince of Wales Museum of Western India)*, Ahmedabad, Mapin Publ. Pvt. Ltd., 2002.
- Doniger, Wendy, *The Hindus-An Alternative History*, Nueva York, Penguin Press, 2009.
- Doshi, Saryu, “Illustrated Manuscripts”, en *Heritage of Karnataka*, Benares, 1985.
- Dhalla, Maneckji Nusservanji, *History of Zoroastrianism*, New York, Oxford University Press, 1938.
- Dundas, Paul, *The Jains* (2a. ed.), Londres y Nueva York, Routledge, 2002 (1a. ed.: 1992).
- Eliade, Mircea e Ioan P. Couliano, *The Eliade Guide to World Religions*, Nueva York, Harper Collins, 1991.
- Elisseff, Vadime, ed., *The Silk Roads: Highways of Culture and Commerce*, Nueva York-Oxford, Berghahn Books-UNESCO Publishing, 2000.
- Ettinghausen, Richard, *Paintings of the Sultans and Emperors of India in American Collections*, Delhi, 1961.
- Fabri, Charles, *History of the Art of Orissa*, Nueva Delhi, 1977.
- Flood, Gavin (ed.), *The Blackwell Companion to Hinduism*, Nueva Delhi, Blackwell, 1975.
- , *An Introduction to Hinduism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- y Patrick Olivelle, *The Blackwell Companion to Hinduism*, Malden, Blackwell, 2003.
- Foster, William (ed.), *Early Travelers in India (1583-1968)*, Londres, 1921, reimpr. Nueva Delhi, 1968.
- Fowler, J. D., *Hinduism: Beliefs and Practices*, Sussex, Sussex Academic Press, 1997.
- Frawley, David, *From the River of Heaven: Hindu and Vedic Knowledge for the Modern Age*, Berkeley, Book Passage Press, 1990.
- Gascoigne, Bamber, *The Great Moghuls*, Nueva York, 1971.
- Gethin, Rupert, *The Foundation of Buddhism*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1998.
- Ghosh, D. P., *Medieval Indian Painting: Eastern School*, Nueva Delhi, 1982.
- Gombrich, R. F., “Ancient Indian Cosmology”, en Carmen Blacker y Michael Loewe (eds.), *Ancient Cosmologies*, Londres, George Allen & Unwin, 1975, pp. 110-142.

- Gopinatha Rao, T. K., *Elements of Hindu Iconography* (2 vols.), Madrás, 1914-1916, reimp. (2a. ed.) Nueva York, 1968.
- Gorakshkar, Sadashiv, *Animals in Indian Art*, catálogo de exposición, Mumbai, Prince of Wales Museum of Western India, 1979.
- Government of India (Ministry of Law and Justice), *Constitution of India*, ed. 2007.
- Government of India (Office of the Registrar General), *Census of India 2011: Data on Religion*.
- Granoff, Phyllis (ed.), *Victorious Ones: Jain Images of Perfection*, catálogo de exposición, Nueva York, Rubin Museum of Art-Mapin Publ., 2010
- Grube, Ernst J., *Muslim Miniature Painting from the XIII to the XIX, from Collections in the United States and Canada*, catálogo de exposición, Venecia, Centro di Cultura e Civiltá, 1962.
- , *The Classical Style in Islamic Painting: The Early School of Herat and Its Impact of Islamic Painting of the 15th, the 16th, and 17th Centuries*, Ginebra, 1968.
- Guy, John y D. Swallow, *Arts of India, 1500-1900*, Londres, 1990.
- Gyatso, Gendun (II Dalai Lama), “The Transmission of Dakini’s Wisdom”, en Glenn H. Mullin, *Selected Works of the Dalai Lama II: The Tantric Yogas of Sister Niguma*, Ithaca, Nueva York, Snow Lion Pubs., 1982, pp. 114-146.
- Halbfass, Wilhelm, *Philology and Confrontation: Traditional and Modern Vedānta*, Berkeley, Suny Press, 1995.
- Havell, E. B., *Indian Sculpture and Painting*, Londres, John Murray, 1908.
- , *A Handbook of Indian Art*, Londres, John Murray, 1920.
- Heehs, P., *Indian Religions: A Historical Reader of Spiritual Expression and Experience*, Nueva York, New York University Press, 2002.
- Hiltebeitel, Alf, “Hinduism”, en Joseph Kitagawa (ed.), *The Religious Traditions of Asia: Religion, History, and Culture*, Nueva York, Routledge, 2002.
- Honour, H. y J. Fleming, *A World History of Art*, Londres, Laurence King Publ., 7a. ed., 2005.
- Huntington, Susan, *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*, Nueva York y Tokyo, John Weatherhill, 1985.
- Jain Meubamer Jutta, *The “Ramayana” in Pahari Miniature Painting*, Ahmedabad, 1981.
- Jain, V. K., *Trade and Traders in Western India*, Nueva Delhi, Munshiram Manoharlal, 1990.
- Jayapalan, N., *History of India*, Nueva Delhi, Atlantic Publ., 2001.

- Kalupahana, David J., *A History of Buddhist Philosophy*, Delhi, Motilal Banar-sidass Publ. Priv. Ltd., 1994.
- Karaka, Dosabhai Framjee, *History of the Parsis-Including their manners, customs, religion and present position*, 2 vols. Londres, Macmillan & Co., 1884 (reed. 1976).
- Karant, Shivram, *Karnataka Paintings*, Misore, 1973.
- Karmay, Heather, *Early Sino-Tibetan Art*, Londres, 1975.
- Khandalavala, Karl y Moti Chandra, *New Documents of Indian Paintings: A Reappraisal*, Bombay, 1969.
- Khanna, Meenakshi, *Cultural History of Medieval India*, Delhi, Berghahn Book, 2007.
- Khlopin, I. N., Zoroastrianism-“Location and Time of its Origin”, *Iranica Antiqua*, vol. 27, pp. 96-116, 1992.
- King, Richard, *Orientalism and Religion: Post-Colonial Theory, India and “The Mystic East”*, Nueva York, Routledge, 1999.
- Kitagawa, Joseph, *The Religious Traditions of Asia: Religion, History, and Culture*, Nueva York, Routledge, 2002.
- Kossak, Steven, *Indian Court Painting, 16th-19th Century*, catálogo de exposición, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Kramrisch, Stella, *The Art of India: Traditions of Indian Sculpture, Painting and Architecture*, Londres, 1954.
- Krishnananda, *A Short History of Religious and Philosophic Thought in India*, Delhi, Divine Life Society, 1994.
- Kriwaczek, Paul, *In Search of Zarathustra - Across Iran and Central Asia to Find the World's First Prophet*, Londres, Weidenfe, 2002).
- Kulke, Hermann y Dietmar Rothermund, *A History of India*, Nueva York, Routledge, 2004.
- Kuzmina, Elena Efimovna y James Patrick Mallory (eds.), “The Origin of the Indo-Iranians”, *Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series*, Leiden, Brill, 2007, pp. 82-84.
- Larson, Gerald James, “The Issue of Not Being Different Enough: Some Reflections on Rajiv Malhotra’s Being Different”, *International Journal of Hindu Studies*, vol. 16, núm. 3, pp. 311-322, dic. 2012.
- Leach, Linda, *Paintings from India*, Oxford, 1998.
- Lee, Sherman, *Rajput Painting*, catálogo de exposición, Nueva York, Asia House Gallery, 1960.

- Lipner, Julis, *Hindus: Their Religious Beliefs and Practices*, Nueva York, Routledge, 1998.
- Liu, Xinri, *Ancient India and Ancient China: Trade and Religious Exchanges*, Delhi, Oxford University Press, 1988.
- , *Silk and Religion: An Exploration of Material Life and the Thought of People, AD 600-1200*, Delhi, Oxford University Press, 1996.
- Lorenzen, David N. “Who Invented Hinduism?”, en *Essays on Religion in History*, Nueva Delhi, Yoda Press, 1999.
- Losty, Jeremiah, *The Art of the Book in India*, catálogo de exposición, Londres, British Library, 1982.
- Malandra, William W., *An Introduction to Ancient Iranian Religion. Readings from the Avesta and Achaemenid Inscriptions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- Malhotra, Rajiv, *Being Different: An Indian Challenge to Western Universalism*, Delhi, Harper Collins Publ., 2011.
- Markel, Stephen, *Origins of the Indian Planetary Deities*, Lewiston, Nueva York, Edwin Mellen Press, 1995.
- , “The Use of Flora and Fauna Imagery in Mughal Decorative Arts, en Verma Som Prakash (ed.), *Flora and Fauna in Mughal Art*, Mumbai, 1999.
- (ed.), *Arte antiguo de la India: Obras maestras de la colección del Museo de Arte del Condado de los Ángeles*, catálogo de exposición, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Los Angeles County Museum of Art, 2001.
- , “*Ramayana* and Related Imagery in the Los Angeles County Museum of Art”, en Gauri Parimoo Krishnan (ed.), *Ramayana in Focus: Visual and Performing Arts of Asia*, Singapur, Asian Civilisations Museum, 2010, pp. 102-111.
- Martin, F. R., *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, from the 8th to the 18th Century*, 2 vols., Londres, 1912.
- McArthur, Meher, *Reading Buddhist Art: An Illustrated Guide to Buddhist Signs & Symbols*, Londres, Thames & Hudson, 2a. ed. 2004.
- Mehta, N. C. y Chandra Moti, *The Golden Flute Indian Painting and Poetry*, Nueva Delhi, 1962.
- Metropolitan Museum of Art, *Art Treasures of the Metropolitan*, Nueva York, 1952.
- Michaels, Axel, *Hinduism. Past and Present*, Princeton, Princeton University Press, 2004.
- Mirashi, V., *Studies in Indology* (2 vols.), Nagpur, 1961.

- Mriga, *Animals in Indian Art*, catálogo de la exposición “Festival of India in Japan”, Tokyo, 1988.
- Msra, R. N., *Yaksha Cult and Iconography*, Nueva Delhi, 1981.
- Mittal, Jagdish, *Andhra Paintings of the Ramayana*, Hyderabad, 1969.
- Mora, Juan Miguel de, *Tantrismo hindú y proteico-Penetración en España y la Nueva España de un concepto del mundo nacido en la India*, México, Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- , (traduc. con la colaboración de Marja Ludwika Jarocka), *Rig Veda*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (colec. “Cien del Mundo”), 2010 (1ª. ed., 1989).
- Mueller, Max F., *Sacred Books of the East: Buddhist Mahayana Texts*, Varanasi, 1965 (reed.).
- Muesse, Mark W., *The Hindu Traditions: A Concise Introduction*, Nueva York, Fortress Press, 2011.
- Nagaswamy, R., “Tamil Paintings”, en *Splendours of Tamil Nadu*, Bombay, 1980.
- Nakamura, Hajime, *A History of Early Vedanta Philosophy*, 2 vols., Delhi, Motilal Banarsidass Publ. Priv. Ltd., 2004.
- Naoroji, Dadabhai, *The Parsee Religion*, Londres, University of London, 1861 (reed. 1982).
- Nath, Nardindar y Karl Khandalavala, “Illustrated Islamic Manuscripts”, en *An Age of SplendourÑ Islamic Art in India*, Bombay, 1983, pp. 34-51.
- Nicholson, Andrew J., *Unifying Hinduism: Philosophy and Identity in Indian Intellectual History*, Nueva York, Columbia University Press, 2010.
- Nussbaum, Martha C., *The Clash Within: Democracy, Religious Violence, and India’s Future*, Harvard, Harvard University Press, 2009.
- Pal, Pratapaditya, *Paintings and Iconography in Nepal*, Calcuta, 1970.
- , *Indian Painting (1000-1700)*, vol. I, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art-Nueva York, Harry N. Abrams, 1993.
- Panikkar, K. M., *A History of Kerala*, Annamalainagar, 1960.
- Pollock, Sheldon, *Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia*, Berkeley University of California Press, 2003.
- Puligandla, Ramakrishna, *Fundamentals of Indian Philosophy*, New Delhi, D. K. Printworld, Ltd., 1997.
- Radhakrishnan, S., *A Sourcebook in Indian Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 1967.

- Raju, P. T., *The Philosophical Traditions of India*, Delhi, Motilal Banarsidass Publ. Priv. Ltd., 1992.
- Randhwa, M. S., *Kangra Ragamala Paintings*, Nueva Delhi, 1971.
- Rao, Gopinath, *Elements of Hindu Iconography* (3 vols.), Varanasi, 1971.
- Rawson, Philip S., *Indian Painting*, París, P. Tisné, 1961.
- , *Indian Art*, Londres, 1972.
- Rinehart, R., *Contemporary Hinduism: Ritual, Culture, and Practice*, Berkeley, ABC-Clio, 2004.
- Rizvi Saeyed Akhtar Abbas, *A History of Sufism in India* (2 vols.), Nueva Delhi, 1978.
- Rodrigues, Hillary y John S. Harding, *Introduction to the Study of Religions*, Nueva York, Routledge, 2008.
- Schimmel, Annemarie, *Islam in the Indian Subcontinent*, Leiden, 1980.
- , *Islam in India and Pakistan*, fasc. 9 de sec. 22 en *Iconography of Religions*, Ed. T. P. van Baaren, Leiden, 1982.
- Sen, Tansen, *Buddhism, Diplomacy and Trade: The Realignment of Sino-Indian Relations (600-1400)*, Honolulu, Association for Asian Studies-University of Hawaii Press, 2003.
- Sharma, O. P., *Indian Miniature Painting*, catálogo de exposición, Bruselas, 1979.
- Sharma, Rajesh Kumar, “Shadanga-The Limbs of Art”, *International Journal of All Research Education and Scientific Methods* (IJARESM), Delhi, vol. 4, núm. 5, mayo 2016, pp. 34-38. (Versión electrónica: http://www.ijaresm.com/uploaded_files/document_file/Rajesh_Kumar_SharmakdZf.pdf, consultada el 24 de agosto, 2017).
- Sherma, Rita D. y Aravinda Sarma, *Hermeneutics and Hindu Thought: Toward a Fusion of Horizons*, Berkeley, Springer, 2008.
- Shrestha, Romio, *Galería Celestial*, San Rafael, Calif., Evergreen-Taschen, 2006.
- Singh, Randhawa Mohindar y John Kenneth Galbraith, *Indian Painting: The Scene, Themes, and Legends*, Houghton Mifflin, 1968.
- Singh, Upinder, *A History of Ancient and Early Medieval India: From the Stone Age to the 12th Century*, Delhi, Dorling Kindersley-Pearson, colec. “Always Learning”, 2009.
- Sivaramamurti, Calambur, *The Art of India*, Nueva York, 1974.
- Spear, Percival, *The Twilight of the Mughals*, Cambridge, 1951.
- , *South Indian Paintings*, Nueva Delhi, 1968.

- Stchoukine, Ivan, *La Peinture Indienne à l'Époque des Grands Moghols*, París, 1929.
- Sweetman, Will, "The Prehistory of Orientalism: Colonialism and the Textual Basis for an Account of Hinduism", *New Zealand Journal of Asian Studies* vol. 6, núm. 2, dic., 2004, pp. 12-38.
- Tandan Raj Kumar, *Indian Miniature Painting: 16th to 19th Centuries*, Bangalore, 1982.
- Thapar, Romila, *Ancient Indian Social History: Some Interpretations*, Londres, Orient Blackswan, 1978.
- Topsfield, A., *An Introduction to Indian Court Painting*, Londres, 1984.
- Toynbee, Arnold Joseph CH, *A Study of History* (3 vols.), Oxford, Oxford University Press, 1934.
- Tucci, G., *Tibetan Painted Scrolls* (3 vols.), Roma, 1949.
- Uchmany, Eva Alexandra, *México-India: Similitudes y encuentros a través de la historia* (coord. y ed. de Eva Alexandra Uchmany), México, Fondo de Cultura Económica-ISPAT (colec. "Historia"), 1998.
- United States Department of State, *International Religious Freedom Report 2006: India*, ed. 2007.
- Valmiki, *Ramayana - Illustré par les miniatures indiennes du XVIIe au XIXe siècle*, (trad. Madeleine Biardeau y Marie-Claude Porcher), París, Diane de Selliers (colec. "Coffret"), 7 vols., 2011.
- Victoria and Albert Museum, *Indian Art*, Londres, 1969.
- Welch, Stuart Cary, *The Art of Mughal India: Painting and Precious Objects*, catálogo de exposición, Nueva York, Asia Society, 1964.
- _____ y Milo Cleveland Beach, *Gods, Thrones, and Peacocks: Northern Indian Painting from Two Traditions (Fifteen to Nineteenth Centuries)*, catálogo de exposición, Nueva York, Asia House Gallery, 1965.
- _____, *Imperial Mughal Painting*, Nueva York, 1978.
- _____, *India. Art and Culture (1300-1900)*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Holt, Rinehart and Winston, 1985.
- White, David Gordon (ed.), *Tantra in Practice*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Wilkinson, J. V. S., *Mughal Painting*, Londres, 1948.
- Zimmer, Heinrich, *Philosophies of India*, Princeton, Princeton University Press, reed. 1989 (1a. ed. 1953).
- _____, *The Art of Indian Asia*, Nueva York, 1955.

Recursos en línea (consultados el 31 de agosto, 2017):

<http://www.zarathushtra.com/z/article/overview.htm> (*Zarathushtra's Philosophy: Basic Overview*)

<https://www.britannica.com/topic/classification-of-religions> (Adams, C. J., "Classification of Religions: Geographical", *Encyclopædia Britannica*)

http://www.adherents.com/misc/rel_by_adh_CSM.html (*Religions by Adherents*)

<http://www.harekrishnatemple.com/chapter21.html> (*Mayavada Philosophy*)

<http://gosai.com/writings/the-self-defeating-philosophy-of-mayavada> (*The Self-Defeating Philosophy of Mayavada*)

<http://gaudiyatouchstone.net/mayavada-and-buddhism-%E2%80%93-are-they-one-and-same> (*Mayavada and Buddhism - Are They One and the Same?*)

http://www.academia.edu/1849132/The_Children_of_Ephraim_being_Jewish_in_Andhra_Pradesh, (Egorova, Yulia y Shahid Perwe, "The Children of Ephraim: Being Jewish in Andhra Pradesh", en *Anthropology Today*, núm. 26, versión electrónica)

NOTAS

¹ Apolonio de Tyana (ca. 15-ca. 100 EC), citado en Kishnor Gandhi y Karan Singh, *The Transition to a Global Society*, Nueva Delhi, Allied Publishers, 1991, p. 17.

² Pdt. Rasik Vihari Joshi, *Satyam*, 503 (tomado de www.sanskrito.org/sanskrito-en-mexico/, consultado el 31 de agosto, 2017).

³ Al empezar a preparar este ensayo, surgió un interrogante que gradualmente fue adquiriendo importancia. La idea inicial era utilizar un título como el siguiente: *La relatividad geográfica: ¿Dónde quedaron los puntos cardinales?* Así, esta duda planteaba dos vertientes: por un lado, el tan conocido como dudoso principio del "orientalismo" (sobre todo visto desde el Occidente); por otro lado, la cuestión de dónde terminan el sur, el sureste o el propio Oriente (desde luego, aplicados todos ellos al mundo asiático) y, obviamente, tomándolos en cuenta como algo "puntual". Sin embargo, si el Sur Asiático se considera a partir de la vertiente meridional de la cordillera de los Himalaya, ello puede aceptarse en calidad de definición arbitraria, aunque los paquistanes tal vez pudieran no estar muy de acuerdo, o si se piensa en el tema de que Tibet sea una Región Autónoma de China, o si se recuerdan las afinidades culturales, religiosas o lingüísticas de Irán (descendientes del antiguo imperio persa), que hasta la fecha ejercen una marcada presencia en India. (El caso particular de Armenia se tratará al analizar el Medio Oriente). Por lo tanto, como se ha venido planteado a lo largo de todo el diplomado que dio origen a este ensayo, "en términos generales, solo se puede pretender describir, sin aspirar a explicar el mundo asiático". Por desgracia, en el caso particular del arte, además hay que enfrentar el problema de la historicidad, pues ¿cómo abordar la iconografía o la idiosincrasia de Asia, si el analista es un observador occidental? Sin duda, con

esta relatividad se comprueba que no es fácil ocuparse del arte oriental, desde un punto de vista ajeno.

⁴ M. Boyce, *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 85. Este es el precepto fundamental para la tradición zoroastra, al que se apegan fielmente los parsis. (Otra forma que se encuentra con frecuencia es “Pensar bien, hablar bien, hacer bien”).

⁵ En este texto, al igual que en otros casos, se han utilizado varias convenciones. Por ejemplo, se emplea la manera de referirse a los periodos históricos como “AEC” (antes de la era común) y “EC” (era común), respectivamente, en apego a tendencias historiográficas contemporáneas, con el fin de evitar referencias a tradiciones religiosas específicas, como es el caso del cristianismo. Asimismo, se ha optado por utilizar una determinada ortografía en términos como los siguientes: Buddha (y sus derivados, con excepción de “budismo”), jainismo, sikhismo, shaktismo, zoroastrismo, pinturas de *thangka* y otros más. Se han decidido utilizar también las formas de transliteración más comunes de la ortografía en nombres de distintos dioses del hinduismo (como Brahma, Shiva, Vishnu, Saraswati, etcétera) y la transliteración de la forma sánscrita original —o sea con marcas diacríticas— en los títulos de los principales textos épicos (*Mahābhārata*, *Rāmāyaṇa* y *Bhagavad Gītā*). En la medida de lo posible, los nombres de los países aparecen con ortografía castellanizada (como “Paquistán”). En el caso particular de “India”, se ha preferido evitar el uso que frecuentemente se hace del artículo determinado femenino, al igual que en el nombre de otros países cuyo nombre empieza con una vocal, de la misma manera que no suele utilizarse la forma de “la Uganda” o “la Irlanda”.

⁶ En realidad, resultaría más correcto hablar de “paralelismos”, siguiendo el planteamiento de la doctora Uchmany (Eva Alexandra Uchmany, *México-India: Similitudes y encuentros a través de la historia*, coord. y ed. de E. A. Uchmany, México, Fondo de Cultura Económica-ISPAT, colec. “Historia”, 1998, pp. 36-82). El desarrollo cultural de India, como originador de muchos logros de la humanidad, ya ha sido ampliamente estudiado. (*Vid.* al respecto los múltiples textos publicados por Juan Miguel de Mora, algunos de cuyos títulos son los siguientes: *Ayurveda: Apuntes para una historia de la ciencia en la India antigua (medicina humana y medicina veterinaria)*, 2002; *El concepto de la divinidad en el hinduismo y otros trabajos indológicos*, 2003; *El último lance de Rama. Bhavabhuti*, s. VIII, 1984, reed. 2003). Desde el punto de vista de “cuna de civilizaciones”, India no solo ha exportado muchas religiones (como el budismo y el jainismo, que son pilares de la diáspora), sino también una infinidad de productos (como por ejemplo, textiles, joyas, especias, té y otros), además de múltiples conocimientos relevantes para la historia de la ciencia en general y de la medicina en particular (como el desarrollo de los “números arábigos”, según se les llegó a conocer en el Occidente, el concepto del cero y otros descubrimientos en el ámbito de la filosofía). Desde la perspectiva de “puente entre civilizaciones”, India ha sido una ruta para muchas transferencias: no solo la “Ruta de la Seda” llevó al mundo sedas y textiles, sino que por ahí pasó la cultura indo-aria (con lenguas como el proto-indo-iranio), distintas religiones (como la védica, el islamismo y el bahá’í), el refinamiento de la cultura persa (que produciría decoraciones de caligrafía, de miniaturas y muchas otras manifestaciones). Desde el punto de vista particular de los “paralelismos” existentes entre las culturas de India y México (hasta la actualidad, después de los sendos periodos coloniales), se pueden contar varios ejemplos, como el maíz, la jamaica, los textiles bordados, el compesúchil (alias *Tagetes erecta*, que es la *marygold* en India, es decir la denominada en México flor de muertos o clavel chino), etcétera.

⁷ Motivo de los Diplomados en Estudios sobre Asia que ha venido organizando lo que ahora se conoce como el Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África (PUEAA) de la UNAM.

⁸ Desde el punto de vista de nomenclatura, esta región recibe varias denominaciones, todas ellas ligadas a algún referente geográfico o histórico, como las siguientes: Sur de Asia o asiático, Subcontinente indio o índico, Indostán (península del Indostán o Indostánica), Civilización del Valle del Indo, etcétera. Cabe recordar que, de acuerdo con la división política contemporánea, se trata de los siguientes países (mencionados en orden alfabético): Bangladesh, Bután, India, Maldivas (Islas), Nepal, Paquistán y Sri Lanka. (De manera laxa, en algunos contextos e ignorando los referentes histórico-geográficos, se llegan a mencionar también como parte de esta región a Afganistán, Tibet e incluso Myanmar (hoy Burma). Cabe recordar la relación con el anterior imperio persa, hoy Irán, que está entretrejida con la historia de India. Para efectos prácticos, el presente ensayo se refiere a la región comprendida al sur de la cordillera de los Himalaya. En esta vastísima región, tan solo en India, la población (con datos del World Bank, United States Census Bureau para 2016) es de 1,324 millones de personas (el segundo país más habitado, después de China), o sea cerca de la cuarta parte de todo el globo terráqueo. Desgraciadamente, también se trata de la región de mayor pobreza en Asia.

⁹ De acuerdo con la opinión de la doctora Wendy Phillips Rodríguez (conferencia inédita, *Geografía y demografía de los países al sur de los Himalayas*, III Diplomado en Estudios sobre Asia, organizado por el anterior Seminario Universitario de Estudios Asiáticos, actualmente Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África, México, UNAM, 1º de agosto, 2017), los rasgos comunes que definen una cultura son los siguientes: Influencia de una religión predominante, en este caso el hinduismo; estructura social que en algún momento estuvo organizada en forma de castas; similitudes en el manejo de sus espacios (arquitecturas de templos, desarrollo urbano, etcétera) y empleo de lenguas derivadas del indoeuropeo (con sistemas de escritura emparentados, con excepción del árabe).

¹⁰ Para los propósitos que aquí se pretenden, se ha tomado como definición de “subcontinente indio” a todos los países comprendidos al sur de la cordillera de los Himalaya (W. Phillips, conferencia inédita, *Geografía y demografía de los países al sur de los Himalayas*, op. cit., 1º de agosto, 2017).

¹¹ Por razones de espacio, resulta evidente que no pueden cubrirse todas las áreas de la historia del arte, lo cual rebasaría por mucho los alcances de este trabajo. Por lo tanto, necesariamente se ha tenido que prescindir de algunas artes plásticas (como arquitectura y escultura), artes aplicadas (artesanías, textiles) y tantas otras más. Aquí se tratará únicamente acerca de la pintura, en distintos soportes (mural, telas, tablas, etcétera). Es preciso subrayar la dificultad de realizar estudios contrastivos, por lo que se hace necesario un planteamiento cualitativo, más que cuantitativo.

¹² Uno de los temas a los que es preciso referirse cuando se habla de interculturalidad es el de las migraciones, que fundamenta todo estudio de influencias étnicas, lingüísticas o culturales (W. Phillips, conferencia inédita, *Lenguas y escrituras del Sur de Asia*, III Diplomado en Estudios sobre Asia, organizado por el anterior Seminario Universitario de Estudios Asiáticos, actualmente Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África, México, UNAM, 1º de agosto, 2017). En el caso del subcontinente índico, entre los años 4000 y 1000 AEC llegó la corriente indoeuropea (específicamente, la migración indoaria se ha datado alrededor del año 1750 AEC), con una lengua madre que hoy denominamos “protoindoeuropeo”. Por ejemplo, como ocurre en la región de Mumbai, hasta la actualidad se encuentra la presencia de los parsis (descendientes de los persas), con sus costumbres, religión, lengua y escritura particulares. Un ejemplo frecuentemente citado por los lingüistas es la similitud entre la lengua avéstica (una forma del persa antiguo) y el sánscrito védico. A diferencia de las lenguas dravídicas (predominantes al Sur de India y Sri Lanka), es lo que ha generado lo que hoy se denominan “lenguas indoiránias modernas” (comunes entre Irán e

India). El mapa lingüístico del subcontinente asiático queda fuera del alcance de este trabajo, por su indudable complejidad (por ejemplo, las corrientes sinotibetanas y tibetobirmanas, las lenguas urdu, mon y khmer, etcétera). En suma, se habla de una región plurilingüe, con muchos tipos de escrituras.

¹³ Es preciso señalar la diferencia entre indio e hinduista. El primer vocablo es un toponímico, es decir que hace referencia a quien vive o pertenece a la cultura del sureste asiático. (A lo que en realidad se refiere el lugar al que Cristóbal Colón pretendía haber llegado por primera vez, descubriendo “las Indias”, es decir lo que podríamos calificar como el “paraíso de las especias”). Sin embargo, como se explicará más adelante, “hinduista” es un neologismo, como cognado de un vocablo del inglés, para referirse a un conjunto de creencias religiosas, en las que hay múltiples dioses y ritos, que se originaron a partir del culto védico. (J. M. de Mora, comunicación personal y notas de cátedra, curso *Literatura sánscrita de la India*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, agosto 10-31, 2009).

¹⁴ Como el cristianismo, el sikhismo, el shaktismo y el zoroastrismo y otras tradiciones.

¹⁵ Para el presente trabajo, en algún momento se pretendió establecer un marco cronológico para el estudio de las diferentes tradiciones religiosas. Lamentablemente, ello resultó imposible, debido al margen tan amplio del periodo de estudio. Por ejemplo, las épocas en que se establecen las corrientes principales son las siguientes: el culto védico en el hinduismo ca. 1750 AEC, el jainismo entre los siglos VIII y VI AEC, el budismo y el zoroastrismo en el siglo VI AEC, el judaísmo desde el siglo II AEC, el islamismo en el siglo VII EC, el sikhismo en el siglo XV y, por último, el cristianismo en el siglo XVI.

¹⁶ M. Eliade e Ioan P. Couliano, *The Eliade Guide to World Religions*, Nueva York, Harper Collins, 1991, p. 37 (trad. del autor).

¹⁷ La característica predominante de India es la espiritualidad. Desde el nacimiento hasta la muerte, la vida está ligada al altar, templo o mezquita, alrededor de la oración, cánticos, ejercicios espirituales y adornada por ritos de iniciación y festivales religiosos. Los artistas y artesanos, criados en la religiosidad, se la infunden a su obra y muchos patronos, independientemente de su religión, impulsaron esta tendencia. Los objetos artísticos ofrecen más que un placer estético y reflejan los valores culturales. Son potentes fuentes de energía espiritual, producto de una tierra habitada por una población integrada por un verdadero tapiz social, cultural, lingüístico y étnico, que se conformó hace tres milenios y medio, cuando las tribus arias del centro de Asia invadieron India y se encontraron con una civilización altamente desarrollada. (Se dice que fueron absorbidos o “indianizados”). La multiplicidad de religiones existentes en India refleja su variedad racial, lingüística y cultural. (Lo que conocemos como “hinduismo”, budismo, jainismo, islam, cristianismo, zoroastrismo y otras, de las cuales muchas de ellas se han dividido en varias sectas y ramas).

El subcontinente indio es una península triangular de tres mil kilómetros de longitud, suspendida al sur de la vasta planicie de Asia Central, a la que han llegado infinidad de hordas invasoras a través de los siglos. Las cordilleras que delimitan el norte de la región —el “techo del mundo”— establecen una formidable barrera que marca la morfología de esta porción territorial, proporcionándole características especiales a la cultura que ahí habita. Lo mismo ocurre con los ríos cuyas cuencas cruzan el territorio indio, como el Indo, el Ganges y el Yamuna. La multiplicidad cultural, étnica y lingüística no está condicionada únicamente por factores geográficos, pues también se ve periódicamente influenciada por fenómenos naturales, como el monzón.

Consecuencia de los extremos que establece su entorno, los sabores del arte de India resultan variadísimos. Así, desde el materialismo hasta los más sofisticados conceptos metafísicos —como

karma o *mayá*— inspiraron objetos de culto para ligar al hombre con el mundo suprasensible. A pesar de su diversidad, la cultura de India está compuesta de células inseparables. En el subcontinente, cada parte separada del todo, cada elemento de la vida, cada idea o cosa, queda relegada a su propio nicho, ya sea en el mundo fenomenológico o en el ámbito del alma y la mente. El sistema se caracteriza, sin embargo, por su flexibilidad, que se manifiesta en muchos aspectos.

Desde luego, el hecho de que India haya sido generadora y también receptora de corrientes filosóficas y religiosas diversas, se debe sin duda al enorme intercambio cultural y artístico que rigió en el ambiente asiático a lo largo de los siglos. No es este lugar apropiado para profundizar en algo que solo puede ser mencionado: la enorme influencia que ejerció en todos sentidos la denominada “Ruta de la Seda”. Sin contar los fragmentos regionales previos, como tal, la “Ruta de la Seda”, inició durante la dinastía Han (207 AEC - 220 EC), en que se establecieron rutas comerciales, en paralelo a las misiones y exploraciones de los enviados imperiales chinos. Como unidad, durante la antigüedad continuará hasta la caída del imperio Safávida, en la década de 1729. (*Vid.*, Boulnois, Luce, *Silk Road: Monks, Warriors & Merchants*, Hong Kong, Odyssey Books, 2005 y Chutiwongs, Nandana, “The Trade Routes and the Diffusion of Artistic Tradition In South and Southeast Asia”, en Elisseff, Vadime, ed., *The Silk Roads: Highways of Culture and Commerce*, Nueva York-Oxford, Berghahn Books-UNESCO Publishing, 2000, pp. 272-286). En el caso particular de India, para citar un solo ejemplo, en los *Viajes de Zheng He* (1405-1433) se reporta que, dentro de los puertos de la costa de India que visitó, siguiendo la ruta marítima de la seda, estaban Ayuthaya, Chitagong, las Islas Maldivas y Conchín (Sun Guangqi, “The development of China’s Navigation Technology: Zhenghe and the Maritime Silk”, en Elisseff, Vadime, ed., *The Silk Roads, op. cit.*, pp. 288-339). Los principales puertos comerciales de la India antigua son los siguientes: Cambay, Seymour (Chaul), Dabhol, Calicut, Quilon, las Islas Maldivas, Kanchipuram, Tamralipti y Satgaon. En cuanto a los productos que se comerciaban, la lista es interminable: artículos de seda, caballos, marfil, piedras preciosas, especias y muchos otros más.

¹⁸ De todas las manifestaciones de temas y técnicas en el arte de la pintura en las que se ha ocupado la humanidad, en todo tiempo y lugar, aquí solo se destacarán dos: el paisaje y la caligrafía.

El paisajismo se genera como consecuencia de la intención del artista por reproducir una búsqueda de todo ser humano: su relación con la naturaleza y todo lo que en ella existe. Placer estético, sensibilidad, aislamiento... los sentimientos que esta comunión inspiran son múltiples. Como género pictórico, se encuentra en miniaturas árabes y persas, en las obras producidas en distintas zonas del subcontinente índico, en China, Corea, Japón, los países del sureste asiático y por doquier. Es por ello que, sin importar dónde ni cuándo se haya producido un paisaje, los elementos que aparecen son comunes: cuerpos de agua (mares, lagos, ríos, cascadas...); montañas o planicies; bosques o desiertos; cielos o nubes u otros. En el caso particular de la flora y fauna, puede observarse una dependencia de tipo geográfico, pues no todas las especies se encuentran en todos los países. Ejemplo de ello es que en India (y sus alrededores) se producen escenas con animales como elefantes, tigres, pavorreales y cobras. (Un caso particular es el de las grullas, que pueden hallarse en paisajes pintados en India, China o Japón). En cuanto a elementos vegetales, la presencia de flores de cerezo o ramas de bambú pueden sugerir el lugar de origen de una obra. Sin duda, el simbolismo y los preceptos filosóficos que permean a cada cultura inspiran la iconografía y la producción de un determinado artista.

Ahora bien, como elemento decorativo, la caligrafía reconoce la presencia que tiene la escritura y su fuerza descriptiva para transmitir la belleza plástica de un texto, no solo en cuanto a su contenido, sino por su forma. Es por ello que, prescindiendo de las diferencias en los estilos de

escritura, la intencionalidad es la misma, en los trazos de los árabes, persas, chinos, coreanos, japoneses u otros pueblos asiáticos.

De acuerdo con todo lo anterior y, a manera de ejemplo, dependiendo de la época o lugar de India en que se hayan elaborado algunas representaciones del *Mahābhārata*, *Rāmāyaṇa*, *Bhagavad Gītā* o del *Gītā Govinda*, se pueden observar elementos caligráficos o paisajes que recuerdan manuscritos árabes o persas, paisajes chinos u otras influencias.

¹⁹ M. Boyce, *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices*, Londres, Routledge, 2007, p. 33 (trad. del autor).

²⁰ A manera de ejemplo, hay tres tradiciones religiosas que comparten entre sus textos sagrados a los *sutra* (palabra que en sánscrito quiere decir “sarta” o “cordón”) que, como género literario, se definen como un conjunto de aforismos, para compilar algún tipo de manual. En el hinduismo, se trata de pequeños teoremas sintetizados, con sentido ritualístico, filosófico o gramatical, con el fin de transmitir cualquier tipo de conocimiento: son guías védicas para ritos de iniciación, campos diversos sobre artes, leyes o conducta social, que han servido como medio de transmisión de generación en generación. En el budismo, los *sutra* se refieren a escrituras canónicas, muchas de las cuales se consideran registros escritos de las enseñanzas orales de Gautama Buddha. En el jainismo, los *sutra* se refieren a los sermones canónicos que pronunció Mahavira. Existe una enorme variedad de *sutra*, muchos de los cuales solo se han conservado como fragmentos.

²¹ El imperio Gupta tuvo su apogeo entre los años de 320 y 550 EC, época en la que se extendió por la mayor parte del subcontinente índico. La prosperidad y paz que lograron los gobernantes de esta dinastía permitieron la obtención de grandes realizaciones en los ámbitos científico y artístico, por lo que a este periodo se le ha llegado a denominar la “Edad de Oro de India” (N. Jayapalan, *History of India*, vol. I, Nueva Delhi, Atlantic Publ., 2001, p. 130).

²² No puede dejar de mencionarse que ésta es precisamente la época de la construcción del fabuloso complejo arquitectónico de Khajuraho, con sus relieves y esculturas denominados “eróticos”. El impacto llegaría a ser tan grande, que sus oleadas aún pueden observarse en el templo de Borobudur en Java, Indonesia, lo cual refleja la influencia de India en esa región del sureste asiático.

²³ La tradición cultural y religiosa de India, a lo largo de los siglos, fue descrita recientemente de manera muy precisa por el doctor Óscar Figueroa (conferencia inédita, *Sistemas religiosos actualmente presentes en el Sur de Asia*, III Diplomado en Estudios sobre Asia, organizado por el anterior Seminario Universitario de Estudios Asiáticos, actualmente Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África, México, UNAM, 1º de agosto, 2017). El planteamiento constituye un tema de reflexión muy serio, pues el panorama es el de un verdadero tapiz (por su diversidad y heterogeneidad), en el que las capas se han ido superponiendo. De manera compleja, las nuevas tendencias absorben y no desplazan a las anteriores por completo: son un conjunto de tradiciones, que perviven desde que van surgiendo, a lo largo del tiempo. Este sincretismo evolutivo es lo que en lingüística se conoce como el fenómeno de *koiné*. (Del vocablo griego que quiere decir “lenguaje común”, se refiere a un proceso de hibridación o “criollización, en el que “se genera un nuevo dialecto como resultado del contacto entre dos variables inteligibles de la misma lengua”. *Vid.*, P. Kerswill, “Koineization and Accommodation”, en P. Trudgill y N. Schilling-Estes, *The Handbook of Language Variation and Change*, Oxford, Blackwell Publishing, 1982, pp. 669-702; J. H. McWhorter, “Identifying the Creole Prototype: Vindicating a Typological Class”, *Language*, vol. 74, núm. 4, pp. 788-818, 1998; R. Mesthrie, “Koinés”, en R. Mesthrie, ed., *Concise Encyclopedia of Sociolinguistics*, Amsterdam, Elsevier, 2001, pp. 485-489; J. Siegel, “Koinés and Koineization”, *Language in Society*, vol. 14, núm. 3, pp. 357-378, 1985; P. Trudgill, *Dialects in Contact*, Oxford, Blackwell Publishing, 1986).

²⁴ Hay que recordar que en el sur asiático nacieron varias religiones (como lo que hoy conocemos como hinduismo, el budismo, el jainismo y el sikhismo, principalmente); en determinados momentos llegarán a la región el islamismo, el cristianismo y otras tradiciones. La religión permea todos los aspectos de una cultura, incluyendo los relatos mitológicos de los dioses, la literatura y la filosofía. (Al respecto, se puede consultar la siguiente bibliografía especializada: S. Chatterjee y D. Datta, *An Introduction to Indian Philosophy*, 8a. ed., Calcuta, University of Calcutta, 1984; M. Khanna, *Cultural History of Medieval India*, Delhi, Berghahn Book, 2007; J. Kitagawa, *The Religious Traditions of Asia: Religion, History, and Culture*, Nueva York, Routledge, 2002; Krishnananda, *A Short History of Religious and Philosophic Thought in India*, Delhi, Divine Life Society, 1994; R. King, *Orientalism and Religion: Post-Colonial Theory, India and "The Mystic East"*, Nueva York, Routledge, 1999; G. J. Larson, "The Issue of Not Being Different Enough: Some Reflections on Rajiv Malhotra's Being Different", *International Journal of Hindu Studies*, vol. 16, núm. 3, pp. 311-322, dic. 2012; R. Malhotra, *Being Different: An Indian Challenge to Western Universalism*, Delhi, Harper Collins Publ., 2011; M. C. Nussbaum, *The Clash Within: Democracy, Religious Violence, and India's Future*, Harvard, Harvard University Press, 2009; R. Puligandla, *Fundamentals of Indian Philosophy*, New Delhi, D. K. Printworld, Ltd., 1997; S. Radhakrishnan, *A Sourcebook in Indian Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 1967; P. T. Raju, *The Philosophical Traditions of India*, Delhi, Motilal Banarsidass Publ. Priv. Ltd., 1992; R. D. Sherma y A. Sarma, *Hermeneutics and Hindu Thought: Toward a Fusion of Horizons*, Berkeley, Springer, 2008; W. Sweetman, "The Prehistory of Orientalism: Colonialism and the Textual Basis for an Account of Hinduism", *New Zealand Journal of Asian Studies* vol. 6, núm. 2, dic., 2004, pp. 12-38; R. Thapar, *Ancient Indian Social History: Some Interpretations*, Londres, Orient Blackswan, 1978.

²⁵ P. Heehs, *Indian Religions: A Historical Reader of Spiritual Expression and Experience*, Nueva York, New York University Press, 2002, p. 35.

²⁶ De acuerdo con el último censo con el que se cuenta (Government of India, Office of the Registrar General, *Census of India 2011: Data on Religion*), los practicantes de las diversas religiones en India tienen la siguiente distribución demográfica: El 79.8% de la población es hinduista, el 14.23% es musulmana, el 2.3% es cristiana, el 1.71% es sikh, el 0.70% es budista, el 0.37% es jaina, el 0.05% sigue el zoroastrismo y hay un 0.9% de otras religiones no especificadas (incluyendo ateos). A nivel global, la población de todo el mundo tiene la siguiente distribución: cristianos 33.06%, musulmanes 20.28%, hinduistas 13.33%, budistas 5.87%, sikhs, 0.39%, judíos 0.23%, jainas 0.7%, zoroastrianos 0.04% y ateos, 2.35%.

²⁷ La religión del periodo védico (también conocida como "bramanismo" era la tradición del pueblo indo ario del norte de India. Históricamente, es el predecesor del hinduismo como tal. (Cabe recordar que la cultura dravídica, incluyendo su lengua y religión, pertenecen al sur de la península índica).

²⁸ De todas las *Upanishad* que se conocen, cinco de las once principales son anteriores a la EC y se compusieron aproximadamente antes del siglo VI AEC. Ahí aparecen las menciones más antiguas que se conocen sobre la forma de vida del *yoga* y del concepto de *moksha* o liberación. (*Vid.*, H. Zimmer, *Philosophies of India*, Princeton, Princeton University Press, reed.1989, 1a. ed. 1953, p. 53; H. Nakamura, *A History of Early Vedanta Philosophy*, 2 vols., Delhi, Motilal Banarsidass Publ. Priv. Ltd., 2004, p. 27). Cabe señalar que, en el periodo 200 AEC-100 EC, se reafirma la autoridad indiscutible de los *Veda*. (La tradición distingue entre *Smriti*, que en sánscrito quiere decir, literalmente, "aquello que es recordado", refiriéndose al corpus de textos hinduistas que pueden atribuirse a un autor, tradicionalmente escritos pero que se transmiten y revisan constantemente, por

contraposición de los textos Śruti, como los textos védicos, que se supone que fueron revelados y que no tienen autor, debiéndose transmitir a través de las generaciones mediante transmisión oral).

²⁹ El vocablo *purana*, en sánscrito literalmente quiere decir “antiguo” y corresponde a un género literario equivalente a los relatos de la mitología en Occidente (escritos tanto en sánscrito como en lenguas vernáculas), en donde se relatan los hechos de un conjunto de deidades del hinduismo, como Vishnu, Shiva, Ganesha, Garuda, Devi, Durga, Kali, Surya, Chandra y los múltiples integrantes del enorme panteón hinduista (*Vid.*, A. Michaels, *Hinduism. Past and Present*, Princeton, Princeton University Press, 2004, p. 12).

³⁰ Que de hecho comparten algunos preceptos, como el *yoga*, el *samsāra* (ciclo de vida, muerte y reencarnación), el *moksha* (liberación), etcétera.

³¹ *Vid.*, United States Department of State, *International Religious Freedom Report 2006: India*, ed. 2007 y Government of India (Ministry of Law and Justice), *Constitution of India*, ed. 2007.

³² Wilson, Horace Hayman, *The Vishnu Purana: A System of Hindu Mythology and Tradition*, (vol. 1: *Introduction to Book 1*, trad. del sánscrito al inglés de H. H. Wilson, traduc. al español del autor), Londres, Read Country Books-Read Books, Ltd. (1864, reed., 2006), pp. 146-162.

³³ Stuart Cary Welch (ed.), *India. Art and Culture (1300-1900)*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Holt, Rinehart and Winston, 1985, p. 24 (trad. del autor).

³⁴ El tema de la religiosidad cae dentro del estudio de las culturas populares. En el caso de India, aparece el concepto de *bhakti*, que se refiere a la devoción, amor, fe, apego, homenaje, amor, culto, piedad y similares. En la tradición multifacética del hinduismo, se refiere al fervor que un devoto le brinda a alguna deidad de su vasto panteón. Este culto tiene como ingredientes las ceremonias (*pūjā* o ritual), el hecho de ver o confrontar a la imagen de la deidad (*daršana*, en el sentido de teofanía o manifestación), la asistencia a los templos, el peregrinaje (*yātrā* o procesión), la presencia del agua (en el sentido de purificación), y otros más.

³⁵ En realidad, referirse al “hinduismo” resulta tan preciso como plantear el inexistente concepto de “aztequismo”. En ambos casos, se refiere a un conjunto de tradiciones religiosas que practicaba un determinado pueblo: los indios, en el primer caso, y los mexicas en el segundo.

³⁶ David Lorenzen argumenta que la identidad hinduista consciente de sí misma emerge durante el periodo de interacción con el islam (*apud.*, U. Singh, *A History of Ancient and Early Medieval India: From the Stone Age to the 12th Century*, Delhi, Dorling Kindersley-Pearson, colec. “Always Learning”, 2009, p. 604).

³⁷ De hecho, el concepto de “hinduismo” penetra desde el léxico, pues aparece por primera vez en el idioma inglés. Esta pretensión de aplicar un calificativo a un fenómeno histórico o artístico se “pone de moda” e intensifica en Europa, durante el siglo XIX. Por ejemplo, es lo mismo que ocurrió cuando se le aplicó el adjetivo de “barroco” (aplicando el descriptor de una “perla irregular”, en idioma portugués) a lo que estaba ocurriendo en la arquitectura europea del siglo XVIII. (*Vid.* la conferencia inédita del autor, “La fábrica de los milagros y el fantasma de una época”, en *Presentación del Museo Internacional del Barroco de Puebla en el Congreso Internacional de Museos*, México, Universidad Iberoamericana de México, 30 de mayo, 2014; además, R. Toman, ed., *El barroco. Arquitectura, escultura, pintura*, Colonia, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1997, pp. 7-11, trad. del alemán A. Berasain Villanueva, Á. Cots Egert y B. Gómez Medina para ed. de Barcelona, LocTeam, S. L.). El hinduismo puede describirse como “... una no-religión que ha absorbido cada fase de las creencias doctrinales y culturales de India, desde el animismo hasta la práctica de los brahmanes védicos (del árabe clásico *barahman*, del persa *barahman* y del sánscrito *brahman*, definido en término de “cuerpo de teólogos”, como miembro de la primera de las cuatro castas

tradicionales de India; *vid.*, Diccionario de la Real Academia Española, <http://dle.rae.es/?id=62FmG8I>, consultado el 16 de agosto, 2017), pasando por el sectarismo de los seguidores de Shiva o Vishnu, para llegar en la actualidad al segmento “reformado”, que pretende amalgamar la metafísica con el patriotismo”. (S. C. Welch, ed., *India... idem*).

³⁸ El fundamento filosófico del tema es suficientemente complejo como para que no pueda abordarse aquí con mayor profundidad. A manera de ejemplo, puede citarse el hecho de que en lengua sánscrita no existe dualismo en cuanto a la presencia de los extranjeros, pues solo se ocupa de verdades atemporales, en las que no intervienen “los otros”.

³⁹ En términos generales, debido a su complejidad, se ha preferido tampoco dedicarse aquí al amplio tema de la iconografía.

⁴⁰ Por razones obvias, el movimiento nacionalista (en donde se genera el “neohinduismo” o “neovedanta”) queda fuera del alcance del presente trabajo.

⁴¹ La amplia colección de mitos y leyendas que conforma el *Mahābhārata* fue probablemente compilada entre los años 200 AEC y 200 EC, aunque hay opiniones que difieren en cuanto a su fecha y autoría. Esta epopeya un gran texto épico, escrito en lengua sánscrita, que contiene gran profusión de tramas principales y secundarias.

⁴² No es ésta la ocasión para referirse a los múltiples géneros de la literatura en India, además de las epopeyas épicas. Es muy vasto el tema del erotismo lírico, los dramas y cuentos... (No puede resistirse la tentación de mencionar, cuando menos, el *Gītā Govinda* o *Canción del vaquero* de Jayadeva, la historia de *Sakuntala* de Kalidasa, las *Saptasati* compiladas por el rey Hala Satavahana, los diversos tratados del *Shāstra* y tantas obras más).

⁴³ Como es bien sabido, el budismo fue fundado a finales del siglo V AEC por Siddhartha Gautama, príncipe de un pequeño reino de Nepal, mejor conocido por su posterior epíteto honorífico de Buddha (el “iluminado”). Después de que un astrólogo predijo su vocación futura, ya fuera como un gran gobernante o como un líder espiritual, el padre del joven Siddhartha decidió encerrarlo para impedirle acceder a la verdadera naturaleza de la vida fuera de su idílico palacio y abandonar sus obligaciones reales. El príncipe se desilusionó de la vida en el palacio y, durante sus escapadas al mundo exterior, fue testigo de los Cuatro Nobles Sucesos: un hombre enfermo, un hombre viejo, un hombre muerto y un hombre santo. A partir de aquí, postuló las Cuatro Nobles Verdades (la vida implica sufrimiento; el sufrimiento es causado por el deseo; el sufrimiento termina cuando el deseo acaba; la vía para acabar con el sufrimiento es seguir el Noble Sendero Óctuple: visión correcta, esfuerzo correcto, consciencia correcta y meditación correcta). Después de alcanzar la iluminación bajo un árbol en Bodh Gaya, Buddha pasó el resto de su larga vida viajando y enseñando a los demás el camino de la salvación, para alcanzar el *nirvana* (la liberación del ciclo de reencarnaciones). Como no dejó ningún escrito, sus seguidores se encargaron de formalizar sus enseñanzas. De las múltiples ramas en que derivó, las principales son el Mahayana (el gran vehículo), que enfatiza las oraciones a los *bodhisattva* (cuya esencia es la compasión), y el Vajrayana el vehículo del diamante), que ofrece otros medios para obtener la iluminación. En la actualidad (con cifras al 2010), la distribución de practicantes por países es la siguiente: Camboya, el 96.9 % de la población (13.7 millones de practicantes); Tailandia, el 93.2% de la población (64.4 millones de practicantes); Burma/Myanmar, 80.1% de la población (38.4 millones de practicantes), Bután, el 74.7% de la población (0.5 millones de practicantes); Sri Lanka, 69.3 % de la población (14.4 millones de practicantes); Laos, 66.0% de la población (4.1 millones de practicantes); Mongolia, 55.1% de la población (1.5 millones de practicantes); Japón, entre 36.2 y 67.0% de la población (entre 45.8 y 84.6 millones de practicantes, dependiendo de la fuente); Singapur, 33.9% de la

población (1.7 millones de practicantes); Taiwán, entre 21.1 y 35.5% de la población (entre 4.9 y 8.0 millones de practicantes, dependiendo de la fuente), China, 15.8 % de la población (más de 185 millones de practicantes).

⁴⁴ Eliade, Mircea, *Patterns in Comparative Religion* (ed. de John Clifford Holt para Bison Books Edition), Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 1963, p. 127 (trad. al inglés por Rosemary Sheed y al español, por el autor).

⁴⁵ El príncipe, de la casta guerrera, luego se convirtió en un asceta.

⁴⁶ El concepto de “alcanzar la liberación” (que es en realidad es un objetivo o estado, como un sustantivo, no como una acción), en el hinduismo se conoce como *moksha*, mientras que en el budismo se denomina *nirvana*.

⁴⁷ El Theravada o “camino de los mayores” se practica mayormente en Sri Lanka, Burma, Tailandia y varios países del sureste de Asia. El Mahayana o “gran camino” es la corriente que se practica en Tibet, China, Japón y otros países. (Vid., D. J. Kalupahana, *A History of Buddhist Philosophy*, Delhi, Motilal Banarsidass Publ. Priv. Ltd., 1994, p. 52; H. Rodriques y J. S. Harding, *Introduction to the Study of Religions*, Nueva York, Routledge, 2008, p. 43).

⁴⁸ El auge de la difusión del budismo resulta independiente de la del hinduismo: la denominada “época clásica del hinduismo” ocurre durante el Imperio Gupta, es decir, entre los años 200 AEC y 1100 EC.

⁴⁹ El tema de la datación en las obras de arte del subcontinente asiático es bastante amplio y complejo. Algunos especialistas (como por ejemplo U. Singh, *A History... , op. cit.*, p. 547) hacen una diferenciación entre “medieval” y “antiguo”, lo cual pretende tejer, o por lo menos juxtaponer, las evidencias con las que se cuentan, provenientes de textos en sánscrito, persa o lenguas vernáculas, monedas o inscripciones epigráficas. La variedad parece deberse a la propia naturaleza de la cultura y civilización india, base de la continuidad y el cambio que se reflejan en su historia. Así, resulta imposible hacer un resumen coherente de los aspectos más relevantes de este tipo.

⁵⁰ Situadas en el distrito de Aurangabad, en el estado de Maharashtra, las cuevas de Ajanta son aproximadamente treinta monumentos budistas, excavados en la roca viva, que se elaboraron entre el siglo II AEC y cerca de 480 ó 650 EC. Las esculturas y en particular las pinturas se han descrito como los mejores ejemplos que se han conservado del arte indio antiguo. En particular, resulta notable la expresividad con la que se ha representado la emoción, por medio de posturas, poses y contornos. El conjunto incluso se ha llegado a describir como “La Capilla Sixtina de Asia”. (Vid., H. Honour y J. Fleming, *A World History of Art*, Londres, Laurence King Publ., 7a. ed., 2005, pp. 228-230).

⁵¹ U. Singh, *A History... , op. cit.* p. 530.

⁵² En relación a las imágenes en el budismo, hay que mencionar a las *thangka*. Normalmente es una pintura hecha con colores vegetales sobre tela de algodón o seda, en la que se representa una deidad budista, una historia de Buddha o algún *bodhisattva* o un mandala. Al igual que los paisajes chinos, las *thangka* solían guardarse enrolladas, sin marco, por lo que algunos ejemplares se han conservado muy bien, a lo largo de varios siglos. En algunos casos, sobre todo las piezas de seda, su grado de fragilidad depende la humedad del medio ambiente. Pueden ser de diversos tamaños. Su uso es normalmente devocional, por lo que se solían exhibir en los muros de los monasterios o en procesiones religiosas. También se utilizan en templos y altares domésticos. Se elaboraban como elementos de apoyo para meditación personal o para instrucción de estudiantes monacales. Su composición puede llegar a ser muy compleja, pues suelen representarse escenas múltiples acerca del personaje representado. Como ejemplo, encontramos la *Rueda de la vida o del tiempo* (*Bhavachakra* o *Kalachakra*), que es una representación virtual de otra dimensión espacial y temporal.

⁵³ En su época original, todas las cuevas de Ajanta tenían pinturas, ya fuera en techos, jambas o pilares. Hoy en día, solo se han conservado en seis de ellas. Las obras se realizaron mediante la técnica del *fresco secco*, es decir, aplicando una capa gruesa de lodo, mezclado con materia vegetal, sobre la superficie de la roca. Encima, se colocaba una capa de yeso y se pintaba con pigmentos mezclados con resina como aglutinante. (Esta técnica es diferente del “verdadero fresco”, en que los pigmentos pulverizados se aplican sobre una capa húmeda de cal que recubre la pared, por lo que los colores fraguan a la vez que la capa de yeso se solidifica). En India, se solía utilizar pinceles hechos con pelo de animales, para aplicar seis colores fundamentales: blanco (hecho con cal, caolín y yeso), rojo y amarillo (hechos a partir de óxidos ferrosos), negro (de hollín), verde (del mineral glauconita, rico en cobre) y azul (del lapis lázuli). Menos el azul, todos los demás materiales se podían obtener en la zona de Ajanta.

⁵⁴ Algunos monasterios budistas adquirieron fama como centros educativos. Uno de los más celebrados fue Nalanda, cuyas referencias literarias más antiguas datan de los siglos VI-V AEC. El sabio Xuanzang pasó ahí algún tiempo. (Este personaje, cuyo periodo de vida abarca ca. 602-664, fue un erudito monje budista chino, que se dedicó a viajar y a traducir textos clásicos de su época. Una de sus contribuciones particulares fue el estudio contrastivo del budismo de China y de India, a principios de la dinastía Tang. Toda su vida la dedicó al estudio de los textos de los sabios de la antigüedad). Otro de los monjes relevantes fue Xuanzang, que estuvo en India en el periodo entre 630 y 644 EC. Cuando regresó al monasterio Tz’u-en, en Ch’ang an, escribió una reseña de sus viajes y múltiples traducciones de textos sánscritos budistas al chino. Sin embargo, algunos de los viajeros chinos que efectuaron el arduo viaje redondo entre China e India, no solo eran monjes, sino también personajes con misiones diplomáticas. Es el caso de Wang Xuance, que llegó al subcontinente indio en tres ocasiones, con encargos de los emperadores de la dinastía Tang, entre los años 643 y 661 EC. Otros monasterios budistas que florecieron en India hasta los siglos XII y XIII fueron los de Sanchi y Amaravati.

⁵⁵ Cabe recordar que, durante las dinastías Sui y Tang (581-618 y 618-907, respectivamente), el budismo en China rápidamente adquirió popularidad y patronazgo por parte de los gobernantes, por lo que es una época en que se construyeron miles de templos y monasterios y emergieron muchos clanes budistas (como por ejemplo el de la “Tierra Pura”), cada uno de ellos con un fundador distinto (lo que se conoce como “linajes”).

⁵⁶ Sanghabhuti es el autor de un comentario sobre el *Sarvastivada Vinaja*, estuvo en China en 381-384 EC. Punyatratra viajó por Asia Central entre 397 y 401 EC y luego residió en China de 424 a 454, donde tradujo varios textos del *Sarvastivada*. Gunavarman era un príncipe de Cachemira que llegó a China en 431 EC.

⁵⁷ Algunos de los sitios budistas de importancia en Asia son los siguientes: Bamiyan (Afganistán), Sanchi (Madhya Pradesh, India), Ajanta (en Aurangabad, en el distrito de Maharashtra, India), Bodh Gaya (en el estado de Bihar, India), Polonnaruwa (Sri Lanka), el Palacio Potala (en Lhasa, Tibet), Pagan (Myanmar), Sukhotai (Tailandia), Angkor Wat (Camboya), Borobudur (Indonesia), Longmen (en Luoyáng, provincia de Hénán, China), Seokkuram (en Gyeongju, Corea del Sur), Todaiji (Nara, Japón) y Ryoanji (Kyoto, Japón). Al respecto, *vid.*, M. McArthur, Meher, *Reading Buddhist Art: An Illustrated Guide to Buddhist Signs & Symbols*, Londres, Thames & Hudson, 2a. ed. 2004, p. 11.

⁵⁸ Jung, Carl G., *Synchronicity: An Acausal Connecting Principle*, Princeton, Princeton University Press, 1960, p. 35 (trad. del autor).

⁵⁹ Durante tres siglos, las enseñanzas de Mahoma se difundieron por Asia Central y los ejércitos del islam fueron gradualmente tomando fuerza. En los siglos XI y XII, hordas turcas y afganas

incursionaron por los pasos montañosos del noroeste de India, destruyendo templos de los brahmanes y budistas, borrando parte de la gran tradición religiosa de la región conquistada. Al desaparecer el budismo ante el embate, los musulmanes solo tuvieron que enfrentarse a los hinduistas (sin contar con los cultos animistas tribales). Para el año 1300, los conquistadores ya se habían adaptado a su nuevo entorno, creando una rica herencia en la que se fusionaban ambas culturas.

⁶⁰ Es preciso hacer un paréntesis cronológico, para no detenerse en el Sultanato de Delhi (1192-1526).

⁶¹ S. C. Welch (ed.), *India...*, *op. cit.*, p. 119.

⁶² Castellanizado como *Corán*.

⁶³ Además del *Corán*, otros textos sagrados son el *Hadith* y los *Refranes del Profeta*.

⁶⁴ Estos preceptos quedan imbuidos en las dos ramas del islam, tanto los ortodoxos sunitas como los chiitas.

⁶⁵ El auge de la caligrafía y de la iluminación de manuscritos ocurrió en Egipto e Irán, durante la centuria de 1200.

⁶⁶ La caligrafía es una de las artes más reverenciadas a lo largo de toda la historia de Irán.

⁶⁷ La dinastía se denomina “mogol”, que proviene de “mongol” en lenguas persa y árabe, para hacer referencia al hecho de que Babur, su fundador en India, era descendiente directo del conquistador turco-mongol Timur (alias Tamerlán), así como de Genghis Khan.

⁶⁸ S. C. Welch (ed.), *India...*, *op. cit.*, p. 120.

⁶⁹ Ejemplo de esta coalescencia o sincretismo es el nacimiento en el siglo XIII de la lengua urdu, que utiliza una combinación de la gramática hindi con vocabulario persa y árabe. Acabó por convertirse en la *lingua franca* del sultanato, lengua de la corte y, hasta la fecha, se le considera como la lengua de los poetas. En el arte, se pueden distinguir formas típicamente persas en las pinturas en miniatura de los siglos XVI y XVII. La presencia musulmana en India tendría etapas más o menos fulgurantes a lo largo de varios siglos. Las principales etapas históricas en India son las siguientes: Sultanato de Delhi (1206-1596), sultanato del Decán (1490-1596), imperio mogol (1526-1858), imperio Maratha (1674-1818) y colonia británica (1858-1947). Los magníficos sultanes musulmanes que rigieron India se enorgullecían por poder atraer el mejor talento artístico y literario a su corte, además de permanecer al tanto de los desarrollos culturales de las tierras islámicas centrales. Había poetas, pintores y arquitectos que llegaban de Irán, Turquía y Arabia, además de calígrafos que trabajaban con escribas y artesanos locales para el diseño de inscripciones en los edificios y la realización de manuscritos iluminados para las bibliotecas reales. (Algunos de los mejores ejemplos están en *thuluth*, que es uno de los diversos estilos de escritura cursiva árabe, que se floreció entre los siglos XII y XIII, llegándose a conocer como el “estilo clásico”. Otros tipos de escritura son las siguientes: *nashki*, *masta’liq*, *mubhaqqaq* y *rihani*. (Vid., S. C. Welch, ed., *India...*, *op. cit.*, p. 123).

⁷⁰ *Babur-nama* y *Akbar-nama*, respectivamente.

⁷¹ Como ejemplo, tenemos las *Pinturas de Historia Natural de Jahangir*, que muestran el gusto que tenía este emperador (que gobernó desde 1605 hasta su muerte, en 1627) por los animales y los pájaros. Se dice que estas obras son “meditaciones transmitidas al papel mediante el pincel”. (Vid., S. C. Welch, ed., *India...*, *op. cit.*, p. 215).

⁷² El paisajismo se presenta no solo en obras pictóricas sobre cualquier soporte (manuscritos iluminados, cuadros, etcétera). Es una característica también de los textiles, tanto para vestimentas como para tapices (por ejemplo, es el caso de los “arabescos”).

⁷³ Es preciso señalar que la fe Bahá’í es una de las tradiciones religiosas que crecen más rápidamente en el mundo (cerca de dos por ciento anual, en 2007, según la Association of Religion Data

Archives, http://www.thearda.com/QL2010/QuickList_40.asp, consultado el 31 de agosto, 2017). Sin embargo, como nace en Irán y se desarrolla sobre todo en los países herederos de la cultura persa, es un tema que resulta más a propósito de los estudios sobre el Medio Oriente. Sin embargo, no puede olvidarse el hecho de que, de los aproximadamente ocho millones de seguidores a este culto, la mayoría vive en India (cerca de 2.5 millones), mientras que actualmente tan solo hay aproximadamente medio millón de creyentes en Irán. (Por ejemplo, el Templo del Loto, dedicado al culto Bahá'í en Nueva Delhi, recibe un promedio de cuatro millones de visitantes al año).

⁷⁴ Los veinticuatro *yina* o iluminados (alias "victoriosos") del jainismo también reciben el nombre de *tirthankara* (o "constructores del vado"), porque se cree que cruzaron el golfo entre el mundo fenoménico y la liberación final; sirven como maestros deificados y modelos para los fieles. El último *yina*, Vardhamana (conocido más tarde por su epíteto de Mahavira o "gran héroe"), vivió en el este de India, desde una fecha cercana al 599, hasta el 527 AEC. Fue un anciano contemporáneo del Buddha histórico. Como su colega, renunció a la religión védica dominante, debido a su sistema de castas y a sus elaborados rituales de sacrificios, que requería de la matanza de animales. Tanto Mahavira como Buddha concebían el ascetismo y la meditación como los medios para liberarse del sufrimiento de la existencia. Sin embargo, el camino del primero fue mucho más austero y riguroso. Con el paso del tiempo, las distintas interpretaciones de las enseñanzas jainistas originales evolucionaron y la tradición religiosa se dividió en dos sectas principales: la más estricta y tradicional (llamada *digambara* o "vestidos de cielo", es decir desnudos, que considera que todas las posesiones, incluyendo la vestimenta, son apegos que distraen hacia el mundo material) y otra más relajada (llamada *shvetambara* o "vestidos de blanco", que permite un uso limitado de ropa, cuyas restricciones son algo más liberales).

⁷⁵ Jung, Carl G., *Memories, Dreams, and Reflections*, Waukegan, Illinois, Fontana Press, 1963, p. 86 (1a. ed., 1962, trad. del alemán al inglés de Richard Wilhelm, trad. del inglés al español por el autor).

⁷⁶ Esta tradición se ha practicado de manera continua, por lo menos desde el siglo VI AEC.

⁷⁷ A diferencia del hinduismo y el budismo.

⁷⁸ Conocidos como los *tirthankara* del jainismo.

⁷⁹ *Vid.*, P. Dundas, *The Jains* (2a. ed.), Londres y Nueva York, Routledge, 2002 (1a. ed., 1992).

⁸⁰ Tagore, Rabindranath, *Jeevan Smitri*, Detroit, University of Michigan-Hinda Pòketa Buksa, reed. 2006, p. 53 (trad. del bengalí al inglés por Amrita Pritam y del inglés al español por el autor).

⁸¹ En áreas que hoy pertenecen tanto a India como a Paquistán.

⁸² El fundador del sikhismo fue Guru Nanak Dev Ji (1469-1539). El *Guru Granth Sahib* (texto sagrado de esta tradición, que actualmente se conserva en el Templo Dorado de Amritsar, en India) lo empezó a compilar el quinto líder, Guru Arjan Dev, a partir de las enseñanzas de sus predecesores, que predicaban el concepto de hermandad universal, incluyendo a los de otros credos, como el hiduismo y el islamismo. Antes de la muerte del Guru Gobind Singh (el último gran maestro, 1666-1708), el *Guru Granth Sahib* fue declarado el maestro eterno, ante la posteridad. El sikhismo considera que todos los seres humanos son iguales, sin importar su color, casta o linaje. Esta tradición rechaza las creencias del ayuno, las supersticiones, la adoración a los ídolos y la circuncisión. (*Vid.*, Krishnananda, *A Short History of Religious and Philosophic Thought in India*, Delhi, Divine Life Society, 1994, p. 87).

⁸³ La pujante tradición religiosa del sikhismo cuenta con cerca de treinta millones de adeptos, muchos de ellos con gran poder político, tecnológico y económico, repartidos por todo el mundo. (*Vid.*, J. Kitagawa, *The Religious Traditions of Asia: Religion, History, and Culture*, Nueva York, Routledge, 2002; H. Kulke, Hermann y D. Rothermund, *A History of India*, Nueva York, Routledge, 2004).

⁸⁴ Algunos especialistas consideran que el cristianismo se introdujo en India con la llegada del apóstol Santo Tomás, que visitó la región de Kerala en el año 52 EC, con el fin de realizar múltiples conversiones de judíos. No hay evidencias históricas concretas, pero se cree que esta tradición ya estaba firmemente arraigada en el subcontinente indio hacia el siglo III EC. (*Vid.*, M. Eliade e Ioan P. Couliano, *The Eliade Guide to World Religions*, Nueva York, Harper Collins, 1991, pp. 58-72).

⁸⁵ Lema de la “Kanda University of International Studies” de Tokyo, Japón (trad. del autor).

⁸⁶ En la costa de Malabar, aproximadamente a 450 kilómetros al norte del extremo sur de India, en la costa occidental, frente al Océano Índico.

⁸⁷ Para el caso de la pintura, el cristianismo en India tuvo su vía de acceso a través de la presencia de los portugueses en Goa. Sin embargo, como suele ocurrir en muchos casos de colonialismo, no florecieron todas las manifestaciones artísticas. La *Basílica do Bom Jesus* (construida entre 1594 y 1605) es un buen ejemplo de la arquitectura barroca regional, en donde se conjugan manifestaciones del arte portugués, mogol e indio (recuérdese que la presencia de los portugueses en India duró desde el siglo XVI hasta 1961). El recinto custodia los restos mortales de san Francisco Javier (el jesuita patrono de los misioneros, que murió el 3 de diciembre de 1552 en la isla de Shangchuan, también conocida como Sancian o de San Juan, por su nombre en portugués, en la costa del Mar del Sur en China). Por ello, la referida basílica cuenta con algunas pinturas barrocas, con el tema de la vida de san Francisco Javier. (Mucha de la decoración se debe a los donativos del último representante de la familia Medici, Cosimo III, el Gran Duque de Toscana).

⁸⁸ A mediados del siglo XIX, los ingleses dominaban toda la península; después del fallido “Motín de 1857”, el control se hizo más estricto y en 1877 la Reina Victoria se autoproclamó emperatriz de India, que se llegó a convertir en la resplandeciente y altamente lucrativa joya del imperio británico.

⁸⁹ Tagore, Rabindranath, “Fourfold Way of India”, *The Modern Review*, Calcuta, vol. XXXVI, núm. 2, agosto de 1924, pp. 129-135, <http://www.southasiaarchive.com/Content/sarf.120016/204548/002>, consultado el 31 de agosto, 2017 (trad. del autor).

⁹⁰ El caso particular de Bene Israel (o sea los “Hijos de Israel”) es representativo de lo ocurrido con los judíos en India. Corresponde a una comunidad que vive en las ciudades de Mumbai, Pune, Karachi (hoy Paquistán) y Ahmedabad. Su lengua madre es el judeo-maratí. Llegaron a India hace aproximadamente 2,100 años, cuando un barco proveniente de Judea naufragó con siete familias, al sur de Mumbai. Pretenden ser descendientes de los judíos que escaparon a la persecución en Galilea, en el siglo II AEC. Su primera sinagoga (“Shaar Rahamim”) se construyó en Mumbai en 1796. En el siglo XIX, floreció una familia poderosa, con varios filántropos, de apellido Sassoon (se les denomina los “Rothschid del Oriente”). A principios de ese siglo, el número de judíos en la comunidad de Bene Israel era como de seis mil personas; para finales de esa centuria eran diez mil y a mediados del siglo XX se contaban veinte mil. Al fundarse el Estado Judío, muchos regresaron a Israel y hoy quedan solo cerca de cinco mil.

⁹¹ De los aproximadamente 95,000 judíos de origen indio, la comunidad actualmente es de solo aproximadamente 20,000 individuos. (*Vid.*, Yulia Egorova and Shahid Perwe “The Children of Ephraim: Being Jewish in Andhra Pradesh”, en *Anthropology Today*, núm. 26, versión electrónica consultada el 24 de agosto, 2017, en http://www.academia.edu/1849132/The_Children_of_Ephraim_being_Jewish_in_Andhra_Pradesh).

⁹² Mora, Juan Miguel de, *Tantrismo hindú y proteico-Penetración en España y la Nueva España de un concepto del mundo nacido en la India*, México, Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 53.

⁹³ U. Singh, *A History of...*, *op. cit.*, p. 511.

⁹⁴ Es preciso considerar al yoga dentro de su contexto original, no como lo que hoy en día se le conoce, como parte de la corriente del “New Age”.

⁹⁵ Al respecto, *vid.* la siguiente bibliografía: J. M. de Mora, *Tantrismo hindú y proteico-Penetración en España y la Nueva España de un concepto del mundo nacido en la India*, México, Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1988; W. Doniger, *The Hindus-An Alternative History*, Nueva York, Penguin Press, 2009; Gendun Gyatso, (II Dalai Lama), *The Transmission of Dakini's Wisdom*, en G. H. Mullin, *Selected Works of the Dalai Lama II: The Tantric Yogas of Sister Niguma*, Ithaca, Nueva York, Snow Lion Publs., 1982, págs. 114-146; R. Shrestha, *Galería Celestial*, San Rafael, Calif., Evergreen-Taschen, 2006.

⁹⁶ Eliade, Mircea, *The Forge and the Crucible, The Origins and Structure of Alchemy*, Chicago, Chicago University Press, 1956, p. 123 (trad. del autor).

⁹⁷ El zoroastrismo exalta como dios supremo a una deidad de la sabiduría (Ahura Mazda o el “Señor Sabio”). Algunos de sus preceptos, como el mesianismo, la existencia de un cielo y un infierno, así como el libre albedrío, ejercieron influencia indudable sobre otras tradiciones religiosas, como el judaísmo, el cristianismo, el islam y el gnosticismo.

⁹⁸ Para mayor información, *vid.* la siguiente bibliografía: Boyce, Mary, *The History of Zoroastrianism*, 3 vols., Leiden, Brill, 1975, (reed. 1996); Boyce, Mary, “Ahura Mazda”, *Encyclopaedia Iranica*, vol. 1, Nueva York, Routledge & Kegan Paul, 1983, pp. 684-687; Dhalla, Maneckji Nusservanji, *History of Zoroastrianism*, Nueva York, Oxford University Press, 1938; Malandra, William W., *An Introduction to Ancient Iranian Religion. Readings from the Avesta and Achaemenid Inscriptions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

⁹⁹ Cabe recordar que, en el Museo de Arte Oriental de Turín, en Italia, se conserva una figurita de barro que proviene de la dinastía Tang en China (conocida como el *Hombre de Sogdian*), que porta la distintiva gorra y el velo facial de los conductores de camellos (lo cual tiene una explicación de tipo etimológica) o un sacerdote zoroastra, que practica una ceremonia en un templo dedicado al fuego. (*Vid.*, *Zarathushtra's Philosophy: Basic Overview*, consultado el 24 de agosto, 2017: <http://www.zarathushtra.com/z/article/overview.htm>). El profeta ha ejercido una influencia importante a lo largo de muchos siglos, en que cabe destacar la novela filosófica con ideas moralizantes de Friedrich Nietzsche (*Así habló Zaratustra*, de 1885), que inspiró el poema tonal del mismo nombre, compuesto por Richard Strauss (1896).

¹⁰⁰ Los textos más importantes son los *Avesta*, que incluyen los escritos del profeta Zoroastro (cuyo nombre es la forma griega de Zaratustra), conocidos como los *Gatha* (poemas enigmáticos que definen los preceptos de la religión) y los *Yasna* o escrituras sagradas. En cuanto a los datos biográficos del profeta, no se conocen con precisión las fechas ni lugares de su nacimiento, ni los detalles de la fundación del zoroastrismo. Al parecer, nació ya sea en el noreste de Irán o el suroeste de Afganistán (entre el segundo milenio y el siglo VI AEC), llegó a tener una serie de visiones sobre el bien y el mal y murió en su séptima década de edad. Algunos especialistas lo consideran contemporáneo de Ciro el Grande o de Darío I, durante el imperio Aqueménida en la Persia antigua. (*Vid.*, *Khlopin, I. N.*, “Zoroastrianism-Location and Time of its Origin”, *Iranica Antiqua*, vol. 27, pp. 96-116, 1992 y Kriwaczek, Paul, *In Search of Zarathustra-Across Iran and Central Asia to Find the World's First Prophet*, Londres, Weidenfe, 2002).

¹⁰¹ Como tantos neologismos, específicamente en el caso de tradiciones religiosas, el término “zoroastrismo” es relativamente moderno. Hasta 1750, debido a Abraham Hyacinthe Anquetil Duperron (1731-1805: fue el primer indólogo profesional francés), el tema se denominaba “parsismo”.

¹⁰² A manera de ejemplos comunes entre el zoroastrismo y la religión védica, tenemos la importancia del culto al fuego o el paralelismo entre el nombre del dios Ahura Mazda, con la palabra del sánscrito védico *asura*, que quiere decir “demonio” o “semidios”. (Vid., Kuz'mina, Elena Efimovna y James Patrick Mallory, eds., “The Origin of the Indo-Iranians”, *Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series*, Leiden, Brill, 2007, pp. 82-84).

¹⁰³ En India, los parsis se encuentran sobre todo en Mumbai y sus alrededores, en Karachi (Paquistán) y Bangalore (en Karnataka, India). También hay algunos núcleos en Pune, Hyderabad, Calcuta y Chennai. Estrictamente hablando, no corresponden a una casta, dado que no son hinduistas, pero sí constituyen una comunidad bien definida, por sus tradiciones étnicas y religiosas.

¹⁰⁴ Dentro de sus prácticas religiosas específicas, los parsis constituyen una comunidad que basa sus preceptos en la pureza (en contra de todo tipo de contaminación), la iniciación, el rezo, los ritos en templos, el matrimonio y, en particular, por sus costumbres funerarias. En este último sentido, se establece que la contaminación asociada con la muerte tiene que manejarse de manera cuidadosa. Ello no solo incluye la manera de tocar y mover los cadáveres, sino su disposición final: No se permiten los entierros y el cuerpo se deja a la intemperie, para ser devorado por los buitres, hasta que los huesos calcinados por el sol se arrojan en una fosa común, en el centro del sitio ritual, la denominada “Torre del Silencio”. (Vid., D. Naoroji, *The Parsee Religion*, Londres, University of London, 1861, reed. 1982).

¹⁰⁵ El término “parsi” aparece por primera vez en el texto de un monje francés, llamado Jordanus, de 1322. A partir de entonces, las referencias son de viajeros europeos (franceses, portugueses e ingleses), que utilizaron una transcripción a su idioma de un vocablo local. Por ejemplo, el médico portugués García de Orta escribía en 1563 que conoció en India “mercaderes conocidos como *Esparcis*”. (Vid., D. F. Karaka, *History of the Parsis-Including their Manners, Customs, Religion and Present Position*, 2 vols. Londres, Macmillan & Co., 1884, reed. 1976).

¹⁰⁶ Existen otras tradiciones religiosas que no se analizarán con detalle. Es el caso del shaktismo, que practica el pueblo “Romani” o “Roma” (en sánscrito, quiere decir “miembro de una casta inferior de músicos y danzantes viajeros”) antes se le denominaba “gitano” (que es una alteración de un vocablo, por un supuesto origen egipcio), pero ellos lo consideran peyorativo. (En Francia se les denomina “bohemos”, no por sus costumbres, sino por provenir aparentemente de la región de Bohemia; los “zínaros” tienen origen húngaro). Hasta la Edad Media (ca. 430 EC), los grupos Romani no llevaban registros escritos, por lo que su origen histórico está basado en teorías lingüística. En conjunto, a su lengua se le denomina “romani”, aunque es un conjunto heterogéneo de dialectos. Descienden de los indoarios y están relacionados con el grupo Doma, del que se separaron ca. siglo VI EC. Los Dom y los Romani salieron de India entre los siglos VI y XI EC. Llegaron a la región de Medio Oriente y Asia occidental, hace aproximadamente mil años. Desde entonces y hasta la fecha, han tenido una considerable diáspora. Es grupo étnico Romani ha sufrido múltiples persecuciones a lo largo de la historia, particularmente durante la época del exterminio nazi, a mediados del siglo XX. Es un grupo étnico nómada, actualmente muy disperso, que se originó en la región al norte del subcontinente índico, aparentemente los estados de Rajastán, Haryana y Punjab. En cuanto a las religiones, practican el cristianismo, islamismo y shaktismo (derivación del hinduismo, que algunos mantienen hasta la fecha, debido a su lugar de origen). Los ancestros de los actuales Romani eran hinduistas, pero fueron adoptando el cristianismo o el islamismo, dependiendo de las regiones en donde se fueron asentando. Hoy en día hay entre 18 y 20 millones, repartidos por todo el mundo (sobre todo en Estados Unidos, Brasil, Turquía, España, Rumania, Francia, Bulgaria, Hungría y otros países europeos). (Vid., R. D. Gray y Q. D.

Atkinson, "Language-Tree Divergence Times Support the Anatolian Theory of Indo-European Origin", *Nature*, vol. 426, 2003, pp. 435-439).

¹⁰⁷ Bahá'u'lláh, *Gleanings from the Writings of Bahá'u'lláh*, Wilmette, Illinois, U. S. Bahá'í Publishing Trust, (1935, reed. 1990), p. 33 (trad. del árabe al inglés por Shoghi Effendi y del inglés al español por el autor).

¹⁰⁸ Como ejemplos de este tipo devotos, están los *nayanar* del sur de India. En el caso de los shivaitas, hay un grupo dedicado exclusivamente a la adoración del *lingam*. (Al respecto, consúltese la siguiente bibliografía especializada: G. D. Flood, *An Introduction to Hinduism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996; G. D. Flood y P. Olivelle, *The Blackwell Companion to Hinduism*, Malden, Blackwell, 2003; J. D. Fowler, *Hinduism: Beliefs and Practices*, Sussex, Sussex Academic Press, 1997; A. Hildebeitel, "Hinduism", en Joseph Kitagawa (ed.), *The Religious Traditions of Asia: Religion, History, and Culture*, Nueva York, Routledge, 2002; J. Kitagawa, *The Religious Traditions of Asia: Religion, History, and Culture*, Nueva York, Routledge, 2002; Krishnananda, *A Short History of Religious and Philosophic Thought in India*, Delhi, Divine Life Society, 1994; J. Lipner, *Hindus: Their Religious Beliefs and Practices*, Nueva York, Routledge, 1998; M. W. Muesse, *The Hindu Traditions: A Concise Introduction*, Nueva York, Fortress Press, 2011 A. J. Nicholson, *Unifying Hinduism: Philosophy and Identity in Indian Intellectual History*, Nueva York, Columbia University Press, 2010; P. T. Raju, *The Philosophical Traditions of India*, Delhi, Motilal Banarsidass Publ. Priv. Ltd., 1992; R. Rinehart, *Contemporary Hinduism: Ritual, Culture, and Practice*, Berkeley, ABC-Clio, 2004; R. D. Sharma, y A. Sarma, *Hermeneutics and Hindu Thought: Toward a Fusion of Horizons*, Berkeley, Springer, 2008).

¹⁰⁹ Es decir, Parvati, Durga, Kali, Lakshmi, Saraswati, Sati y Shakti.

¹¹⁰ Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée Sauvage*, París, Librairie Plon, 1962, p. 74. (trad. anónima del francés al inglés, 1966, y del inglés al español por el autor).

¹¹¹ Las pinturas más antiguas son petroglifos con cerca de 30,000 años de antigüedad. Las cuevas budistas de Ajanta son los ejemplos más representativos del periodo antiguo.

¹¹² La práctica de ilustrar manuscritos es muy antigua, aunque los más remotos que se han conservado corresponden al periodo medieval.

¹¹³ En el siglo III EC, en el *Kamasutra*, Vātsyāyana definió lo que se conoce como los "Seis Miembros" de la siguiente forma: El conocimiento de las apariencias; la correcta percepción, medida y estructura; la acción de los sentimientos sobre las formas; la importancia de la gracia y representación artística; la similitud; la manera artística de utilizar los pinceles y colores. (*Vid.*, Sharma, Rajesh Kumar, "Shadanga-The Limbs of Art", *International Journal of All Research Education and Scientific Methods (IJARESM)*, Delhi, vol. 4, núm. 5, mayo 2016, pp. 34-38. (Versión electrónica, consultada el 24 de agosto, 2017: http://www.ijaresm.com/uploaded_files/document_file/Rajesh_Kumar_SharmakdZf.pdf).

¹¹⁴ Los murales se ejecutaban en las paredes estructurales de edificios (normalmente templos). El auge se encuentra entre los siglos II AEC hasta el periodo comprendido entre las centurias VIII y X EC (que corresponde desde el periodo antiguo hasta la Edad Media). En cambio, las miniaturas se realizaban para decorar libros o álbumes, en materiales perecederos, como tela y papel. Esta técnica, que empieza a utilizarse en el área de Bengala alrededor del siglo X EC, alcanzó su pináculo durante el periodo mogol. Las miniaturas más tempranas son escenas budistas realizadas en hoja de palma, además de las cubiertas de madera de los libros. Las miniaturas del periodo medieval son muy fáciles de identificar, pues se caracterizan por una pincelada delicada e intrincada, con colores

hechos a mano, de minerales y vegetales, piedras preciosas, el índigo (nativo de India), conchas marinas, oro y plata.

¹¹⁵ Los temas sánscritos se refieren tanto a textos clásicos como de la literatura popular (escenas de amor, por ejemplo). Como tópicos muy recurrentes se pueden citar el del dios Krishna y las gopis, el *Gita Govinda*, etcétera.

¹¹⁶ Al respecto, puede consultarse la siguiente bibliografía especializada: E. B. Havell, *A Handbook of Indian Art*, Londres, John Murray, 1920; P. Brown, *Indian Painting*, Y. M. C. A. Publishing House, 1960; P. S. Rawson, *Indian Painting*, París, P. Tisné, 1961; R. M. Singh y John Kenneth Galbraith, *Indian Painting: The Scene, Themes, and Legends*, Houghton Mifflin, 1968; D. E. Barrett y Basil Gray, *Indian Painting*, Skira, 1978; S. Kossak, *Indian Court Painting, 16th-19th Century*, catálogo de exposición, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1997; K. Chaitanya.

¹¹⁷ Desde el punto de vista geográfico, los principales centros de producción artística (entre los siglos XIX y XX), de norte a sur de India, son los siguientes: Basohli, Chamba, Kanagra, Kulu, Mandi, Guler, Gaarjwal, Bikaner, Delchi, Jaipur, Agra, Lucknow, Kishanagarh, Jodhour, Deogarh, Bundi, Datia, Jaunpur, Kota, Orcha, Nathadwara, Sirohi, Udaipur, Chawand, Raghavgarh, Mandu, Nagpur, Ahmednagar, Hyderabad, Golconda y Bijapur. (*Vid.*, K. Kalpana, B. V. Shetti, Manisha Nene y Vandana Prapanna, eds., *Jewels on the Crescent: Masterpieces of the Chhatrapati Shivaji Maharaj Vastu Sangrahalaya, formerly, Prince of Wales Museum of Western India*, Ahmedabad, Mapin Publ. Pvt. Ltd., 2002, p. 11).

¹¹⁸ Eliade, Mircea, *The Myth of the Eternal Return*, Nueva York, Harper & Brothers, 1954, p. 85 (reed. como *Cosmos and History*, Chicago, Harper Torch Books, 1959, trad. del francés al inglés por Willard R. Trask y del inglés al español por el autor).

¹¹⁹ El tema se ha abordado desde múltiples ángulos: culinario, textiles, costumbres, etcétera. En México, desde la época colonial, han llegado múltiples influencias, sin duda debidas a la Ruta de la Seda y al Galeón de Manila. (*Vid.*, E. A. Uchmany, *México-India: Similitudes y encuentros a través de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica-ISPAT, colec. "Historia", 1998, pp. 35-42).

¹²⁰ Al respecto, podrían citarse estadísticas relativas al número de estudiantes, investigadores o profesores de cualquiera de los países, que han realizado estancias en el otro. Ni se diga el caso de empresarios o comerciantes. (Un ejemplo muy claro es el número de restaurantes de India o Paquistán que hay en México).

¹²¹ Un caso muy esclarecedor es el que planteó la doctora Aurelia Vargas Valencia, para el caso entre China y México. (*Vid.*, Vargas Valencia Aurelia, "El *Corpus Iuris Civilis*: un puente entre culturas", en A. Girón, A. Vargas y G. Pulido, coords. y eds., *China y México: Un diálogo cultural desde las humanidades y las ciencias sociales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, "Colección Universitaria de Estudios Asiáticos", 2015).

¹²² Desde el punto de vista de metodología para el análisis, resulta muy acertado lo que afirma la doctora Aurelia Vargas: "Muchos piensan que hablar de un hecho histórico es hablar de algo que se ubica solo en el pasado, lo cual es un gran error. Existen fenómenos históricos que, por su importancia, trascienden los tiempos y pueden explicarnos, en buena medida, la cultura que hoy nos rodea. (...) Observar un fenómeno (...) desde una perspectiva histórica, nos sirve también para comprender que en la historia cultural de Occidente, de la cual formamos parte, [permite lograr] un saber socialmente reconocido, que puede trascender barreras de lugar y de tiempo". (Vargas Valencia, Aurelia, "El *Corpus Iuris*: un puente...", *op. cit.*, y G. Pulido, coords. y eds., p. 516).

¹²³ Sin olvidar que los estudios de indología surgieron en las escuelas de "Estudios Orientales", el concepto de heterogénea diversidad que caracteriza la época contemporánea de India, a modo de

“tapiz” (con todo y su entramado), queda muy bien descrito por la frase que empleó el doctor Figueroa: “... en la actualidad, vemos un fenómeno de occidentalización, como renacimiento de la indianidad”. (Óscar Figueroa Castro, conferencia inédita, *Sistemas religiosos actualmente presentes en el Sur de Asia*, III Diplomado en Estudios sobre Asia, organizado por el anterior Seminario Universitario de Estudios Asiáticos, actualmente Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África, México, UNAM, 1º de agosto, 2017).

¹²⁴ A manera de epílogo, valga una reflexión personal, relacionada con la imagen que un individuo puede formarse de India, bajo el influjo de diferentes medios de comunicación. (Esta situación confirma lo expuesto por el doctor Yogendra Sharma en su conferencia inédita *Diásporas, interculturalidad e imagen de la India en los medios de comunicación*, en el citado diplomado, sesión del 29 de agosto, 2017). A principios de 2008, el autor y su esposa tuvieron la oportunidad de realizar un viaje a India, acompañando a un grupo internacional de “viajeros místicos”. Quienes representábamos al mundo occidental no teníamos idea alguna de a lo que nos enfrentábamos en realidad, pero afortunadamente el grupo iba conducido por una guía sikh, nacida en India y luego emigrada a Canadá, con el apoyo de varios guías locales. Ni qué decir que el viaje resultó un éxito (sobre todo por haber logrado un acercamiento de primera mano al ámbito budista, inclusive con la presencia del XIV Dalai Lama). Como reza el dicho popular, “quien viaja a India, o queda prendado para siempre o acaba odiándola irremisiblemente”. Sin embargo, la sed de conocimiento por aspectos auténticos, en lo personal, produjo resultados inesperados: durante una pūjā en un amanecer en el Ganges, sorprendido al observar a un brahmán realizar un ritual védico mientras contestaba su teléfono celular, manifesté la curiosidad y el deseo de adquirir conocimientos sobre filosofía o religión. La respuesta resultó profética de lo que ocurriría después, aunque a la poste equivocada: “no será posible, pues antes habría que aprender pali, o por lo menos sánscrito”. De regreso a México, inicié una búsqueda para aprender lengua sánscrita, bajo el convencimiento personal de que “las lenguas son llaves de acceso a otras culturas”. Primera sorpresa: el sánscrito no es (por lo menos no lo era, en aquél entonces) una lengua que se estudie en el Departamento de Lenguas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Segunda sorpresa: el sánscrito se imparte en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, pero solo para los alumnos de maestría y doctorado, cuyos requisitos de ingreso son ser estudiante de tiempo completo, con menos de cuarenta años de edad. En vista de que se cerraban las posibilidades académicas, un grupo de amigos y entusiastas (sin duda motivados por distintas razones), tomamos varias acciones concretas: por ejemplo, crear grupos de estudio con profesores egresados del CEEA-ColMex (en calidad de clubes de amigos), además de buscar oportunidades y espacios, los cuales temporalmente se obtuvieron a través de la Secretaría de Asuntos Estudiantiles (al margen del Centro de Relaciones Internacionales), en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ni qué decir de asistir a todo tipo de conferencias, exhibiciones en museos o sesiones de cine que se presentaran. Incluso ante la sorpresa de algunos especialistas (como por ejemplo el propio doctor de Mora), en la referida Facultad se llegaron a publicar algunos números de un Boletín de Estudios Sánscritos, así como la traducción de algunos textos clásicos y temas diversos en indología, además de otras pocas actividades. Sin embargo, como se demostró en la discusión motivada por una conferencia inédita del autor (*Arte y poder en la India: Paralelismos entre Oriente y Occidente*, celebrada el 9 de noviembre de 2010, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM), el público que no está familiarizado con temas relativos a India adopta una postura crítica, más acorde con el “New Age”, es decir, fuertemente influenciada por los medios de comunicación. Así, por ejemplo, “tantrismo” suele considerarse como sinónimo de “sexo fácil, con velas y masajes

eróticos”, el “yoga” es un pretexto para que algunas mujeres compren ropa deportiva, tapetes o cojines “para meditación” y vayan a hacer gimnasia. Es obvio que el ateísmo y la falta de espiritualidad están haciendo crisis en el mundo occidental contemporáneo (lo cual es un tema de estudio especializado en Psicología, como por ejemplo el caso del conductismo). Sin embargo, dentro de este falso mundo de misticismo, repleto de sutras impronunciables e incomprensibles, monjes del Hare Krishna vestidos con túnicas coloridas y música de relajación, hay una verdad incuestionable: si no fuera por este “acercamiento”, en nuestro mundo no tendríamos idea alguna de esa “otredad”. Es por ello que resulta una obligación insoslayable del sector académico acercar ambas esferas, para que los individuos no se vayan con la impresión de lo que se les quiera vender. De ahí la importancia de la difusión, con bases sólidas y seriamente informadas, como camino para el conocimiento directo, que brinde una manera responsable y consciente de ponerse en contacto con la realidad de un tema que nos resulta lejano, pero que no por ello carece de profunda riqueza en sabiduría milenaria.

¹²⁵ “India es un término geográfico. Es una nación tan unificada como el Ecuador.” Churchill, Sir Winston, discurso pronunciado ante el Club Constitucional de Londres, en 1931. (Apud., www.lanacion.com.py/2017/02/18/la-india-es-un-pais-o-un-continente/, consultado 5 de marzo, 2017).

¹²⁶ “La manera de vivir en India proporciona una visión de la forma real y natural de vivir. Se ocultan con máscaras artificiales, mientras que en la cara de India se muestran expresiones tiernas que portan la marca de la mano del Creador.” Störig, Hans Joachim, *Historia universal de la filosofía*. (Primera parte: La sabiduría de Oriente, capítulo primero: *La filosofía de la India antigua*), Madrid, Tecnos, 1995, p. 135.

¹²⁷ “Tratar de comprender la esencia de los fenómenos religiosos por medio de la fisiología, psicología, sociología, economía, lingüística, arte o cualquier rama del saber, resulta falso. En ese caso, se está ignorando el único elemento único e irreducible: el elemento de lo sagrado”. Díez de Velasco, Francisco, *Introducción a la historia de las religiones*, Madrid, Trotta, 2002 (3ª. ed., rev. y aumentada; 1995, 1ª. ed.), p. 64.

CAPÍTULO IV

**LA ICONOGRAFÍA
FIGURATIVA EN EL
MEDIO ORIENTE**

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA PINTURA: LA ICONOGRAFÍA FIGURATIVA EN EL MEDIO ORIENTE¹

“Cualquiera que sea la religión de un hombre,
no me corresponde juzgarlo.
Nada hay que yo pueda juzgar,
si no es mi propia obra.”²

IDEAS INTRODUCTORIAS: ENFOCANDO LA CUESTIÓN³

“Ahora turcos y tártaro sacuden su espada ante ti,
con la intención de destrozar todas tus provincias.”⁴

Cualquier intento de presentar el arte pictórico del Medio Oriente, con rigor histórico y dentro de un marco geográfico definido, corre el riesgo de fracasar, pues resulta simplemente imposible dominar todos los aspectos relacionados con tan vasto tema. Para un mero acercamiento al tópico, se pueden ofrecer algunos detalles sobre las épocas tempranas, específicamente del arte islámico, como una semilla para lo que ocurriría en lugares remotos durante siglos venideros. Ahora bien, la definición de “arte islámico” es muy amplia, pues se refiere a las artes visuales producidas a partir del siglo XVII, por aquellos moradores de territorios en donde predominaba la cultura musulmana.⁵ Por lo tanto, cubre muchos territorios, en un periodo de cerca de 1,400 años, sin que sea algo específico para una sola religión, época, lugar o técnica de realización. Además de la arquitectura, encontramos pintura en diversos soportes (frescos en muros, miniaturas, libros decorados), esculturas y relieves, caligrafía, vidrio, cerámica, objetos metálicos,

textiles y otras manifestaciones. En ocasiones, se suele dar relevancia al arte islámico (por encima del árabe, persa e incluso de otras tradiciones religiosas), en vista de que fue el que produjo obras de mayor importancia, tanto histórica como plásticamente.

Por lo tanto, se requieren considerar varios factores: un balance entre lo que se ha conservado y el patrimonio perdido en infinidad de guerras; una cuidadosa selección de las mejores piezas, dentro de un amplísimo conjunto de tesoros artísticos; un conocimiento, por ligero que sea, de las fuerzas religiosas que imperarán en la región y muchos otros temas que demandan profunda reflexión.⁶

Hay formas artísticas que se han producido de forma continua a lo largo de los siglos, como la caligrafía y los textiles. Sin embargo, su importancia no ha sido siempre la misma y menos en todo lugar. Para los efectos de este ensayo, el énfasis se coloca en diversas manifestaciones pictóricas, dejando a propósito de lado otras grandes voces artísticas del mundo árabe, como son la arquitectura, la escultura, trabajos en madera, joyería y muchas más.⁷ Aún en lo que sí se llega a mencionar, se pretenden considerar únicamente los periodos de mayor escala y calidad. Las necesarias omisiones se deben a un intento por evitar el riesgo de crear un texto trivial, intentando decir algo, aunque fuera poco, sobre todos los temas. Resulta preferible un escrutinio más detallado, únicamente sobre lo más relevante.

El *Corán*,⁸ texto sagrado de los musulmanes, no prohíbe la representación de imágenes y no hay iconoclastia en el arte islámico. Aunque no existe una prohibición contra imágenes figurativas en el islam, sí hay una división distintiva y precisa entre las esferas públicas y privadas, lo cual establece el patrón que rige la iconografía de las decoraciones.⁹ El arte figurativo musulmán —que se muestra en incontables objetos y manuscritos ilustrados—,¹⁰ como los encargos que se hacían a los artistas que trabajaban en los talleres reales, eran posesiones altamente apreciadas que dieron prestigio a sus dueños, a lo largo de los siglos.¹¹

Por lo tanto, en este trabajo se pretende mencionar, únicamente como una propuesta interpretativa, el caso del manejo de las representaciones de seres vivos en la iconografía del arte musulmán. Uno de los objetivos que se persiguen es, principalmente, lograr una mejor comprensión del Medio Oriente, como participante de importancia en la historia del arte universal.

IDEAS HISTÓRICO-GEOGRÁFICAS¹²

“Un buen lugar y un buen momento,
porque fue en tiempos del buen
Haroun Alraschid.”¹³

Debido a la extensión del presente estudio, se han pretendido describir las diversas escuelas y tipos de arte en el Medio Oriente, dentro de un contexto histórico resumido, de tal manera que resulte comprensible, sin abordar los detalles que un estudio profundo requeriría.¹⁴ Como ya se indicó, para efectos de simplicidad y consistencia, las fechas se muestran de acuerdo con el calendario gregoriano, con mínimas referencias al calendario musulmán.¹⁵

Antes de empezar, es preciso mencionar un problema temático: ¿Se tratará del Medio Oriente en general...? ¿Mundo islámico o árabe?¹⁶ El asunto de la etnicidad no es fácil de abordar pues, por ejemplo, de los casi treinta y un millones de personas que se han exiliado de India, cerca de diez viven en los actuales países de Arabia Saudita, Emiratos Árabes Unidos, Omán, Kuwait, Qatar y Bahrein.¹⁷ Además, como es bien sabido, el islamismo es una la religión que ocupa el segundo lugar por número de practicantes en todo el mundo.¹⁸ Estamos hablando de aproximadamente sesenta países que tienen una mayoría islámica,¹⁹ en la que los árabes constituyen la quinta parte de todos los musulmanes del mundo.²⁰ En el tiempo, los países preislámicos se extienden desde la época de los primeros faraones egipcios (*ca.* año 3000 AEC) hasta nuestros días. En el espacio, la región cubre desde el Atlántico hasta el Pacífico, pasando por el Mediterráneo, el Océano Índico, el Mar del Sur de China... El contexto es amplísimo.²¹

Desde el punto de vista geopolítico —que en realidad es lo que define al Medio Oriente, como concepto, por eurocentrista y falso que resulte, como es el caso de la así denominada “América Latina”—, los “árabes” no son una nación y no constituyen una nacionalidad, en el sentido legal.²² Hay estados árabes (incluso ligas de estados árabes), pero no hay un solo país del que los árabes sean ciudadanos.²³ Herederos de los antiguos imperios árabe, persa y otomano, sin embargo, hay dos elementos que unen a estos pueblos, desde el punto de vista cultural: la lengua y la religión.²⁴ No obstante, como dijera Disraeli, “Oriente es una carrera”.²⁵

ESBOZO DE LA PINTURA EN
SOPORTES DIVERSOS²⁶

“Has visto... cómo su grandeza surgió del Llamado;
el Llamado se extendió por la religión;
su religión se hizo poderosa por la profecía;
la profecía conquistó la Ley Divina;
la Ley Divina fue respaldada por el Califato;
su Califato prosperó por una política religiosa y mundana.”²⁷

Puede considerarse que el arte islámico nació durante la dinastía de los omeyas.²⁸ Como uno de los ejemplos más tempranos de la pintura, tenemos el caso de las *Imágenes de la otra vida*, que son decoraciones en mosaico policromado con incrustaciones de madreperla (en el Domo de la Roca).²⁹ Además, en esta época florecen las decoraciones de los palacios a base de mosaicos y pinturas al fresco, a la manera de los edificios romanos.³⁰

El arte pictórico de la dinastía abásida fue más rico que el del periodo anterior.³¹ La élite gobernante patrocinó a artistas e intelectuales, por lo que Bagdad se convirtió en un importante centro de ciencia, cultura, filosofía e invención, durante lo que se llegó a conocer como la “Edad de Oro del Islam”.³² Pueden citarse las decoraciones de rica ornamentación fitomórfica geométrica en paneles de estuco, como por ejemplo los de las mezquitas en Samarra, Iraq, y la de Ahmadd Ibn Tulun, en El Cairo, Egipto.³³ En esta época también florecieron los textiles, la orfebrería, la cerámica pintada y la cristalería.³⁴

La pintura en la siguiente dinastía gobernante, la de los fatimidas,³⁵ resultó otro cambio con respecto al periodo anterior. No solo siguió floreciendo el arte del libro —en todos sus aspectos— sino que también se crearon obras que llegarían a tener ecos en Italia y España,³⁶ como es el caso de la Capilla Palatina de Palermo, Sicilia y la Alhambra de Granada.³⁷

El panorama cambiará nuevamente en el año 945, cuando cesó el dominio de los árabes sobre el mundo islámico oriental, al surgir la dinastía de los *saljuq*, de origen turco.³⁸ En esta época, las artes pictóricas se utilizaron profusamente en las decoraciones, como es el caso de diversas obras que se han conservado, como paneles en estuco, esculturas o fechadas en cerámica, platonos decorados y otros.³⁹

El siguiente capítulo en el devenir histórico es surgimiento de la época de los atabegs, que florecieron sobre todo en Siria, Iraq y Anatolia, en el periodo comprendido entre 1100 y 1300.⁴⁰ Es cuando tiene gran auge la literatura,⁴¹ como las diversas versiones que han llegado hasta nosotros del *Kalila wa Dimna*.⁴²

La dinastía de los mamelucos corresponde a un periodo relativamente más conocido en el Occidente,⁴³ por lo que sus representaciones han tenido mayor difusión.⁴⁴ Ocorre lo mismo con el arte del mundo al occidente de Egipto (el *Maghrib*), que se extendió por grandes dominios al norte de África, incluyendo a España (a partir de la invasión árabe de 711).⁴⁵ Por ello, encontramos bellos ejemplos de la influencia del arte pictórico musulmán en la península ibérica.⁴⁶

El siguiente apartado resultó un periodo sangriento: el asalto y asesinato de una caravana de mercaderes mongoles perpetrado por unos oficiales de aduana musulmanes en 1217 trajo como consecuencia que el mundo persa fuera devastado por repetidas invasiones de hordas mongolas, inicialmente comandadas por Genghis Khan y luego por sus descendientes.⁴⁷ Se trata de la presencia de los ilkhanidas y los timúridos.⁴⁸

La llegada de la dinastía safávida provocó el siguiente movimiento pendular, que culminaría con el imperio otomano, de gran trascendencia a lo largo de varios siglos. La dinastía safávida fue una de las principales de Irán y se le considera la fundadora de la historia moderna de ese país, heredero del riquísimo patrimonio del imperio persa. Empieza su influencia en el siglo VII, a partir de la conquista musulmana de Persia, como derivada de una de las órdenes de los sufíes (los safaviyyas). Se encarga de establecer una de las escuelas del islam chiita como religión oficial del imperio, lo cual resultó un parteaguas en la historia de la religión islámica. Su gobierno dura desde 1501 hasta 1722 (con un breve periodo de restauración, de 1729 a 1736) y llegaron a controlar una extensa región del Medio Oriente. Dentro de las muchas medidas políticas y económicas que caracterizaron a esta dinastía, sobresalió su patrocinio por las bellas artes.⁴⁹

En cuanto a los otomanos, fue un imperio fundado por un líder tribal turco llamado Osmán, a finales del siglo XIII. En 1354, los turcos otomanos cruzaron a Europa y conquistaron los Balcanes, con lo que se convirtieron en un imperio que abarcaba ambos continentes. Con la conquista de Constantinopla en 1453, le dieron fin al Imperio Bizantino. Durante los siglos

XVI y XVII, sobre todo en lo más alto de su gloria —bajo el gobierno del sultán Suleimán el Magnífico (que reinó entre 1520 y 1566)—, el Imperio Otomano controlaba el sureste y parte del centro de Europa, Asia occidental, el Cáucaso, el Norte y el Cuerno de África (llegó a tener 32 provincias y numerosos estados vasallos). Desde su capital en Constantinopla y durante cerca de seis siglos, el Imperio Otomano resultó ser un verdadero motor para la historia universal. Como ejemplo, están las conquistas militares de Suleimán en Europa, durante el siglo XVI. Conquistó Belgrado en 1521, la isla de Rodas (sede de los Caballeros Hospitalarios) en 1522, así como Budapest y el resto de Hungría en 1526, 1529 y 1541-1544 (tras varios contrataques de los Habsburgo). Suleimán fracasó en su intento de sitiar Viena en 1532. La fuerza militar y naval de los otomanos continuaría en la segunda mitad del siglo XVI, como lo demuestra la batalla de Lepanto. (El 7 de octubre de 1571, la flota de la Liga Santa, compuesta por fuerzas principalmente del Vaticano y de España —a cargo del almirante don Juan de Austria, hijo natural del emperador Carlos V— triunfó sobre los turcos en el Golfo de Patras. La contienda resultó de suma importancia para la historia, tanto de Europa como del Imperio Otomano, que a partir de ese momento tuvo que ceder en su intento por dominar militarmente el Mediterráneo).

A mediados del siglo XVIII, el poderío militar otomano decayó, con respecto al de sus rivales europeos. Sin embargo, siguió jugando un papel importante hasta después de la Primera Guerra Mundial, en que muchos de sus territorios se repartieron entre Inglaterra y Francia. Cuando en 1923 Turquía se independizó de las fuerzas aliadas que la habían ocupado, se decretó la abolición de la monarquía otomana.⁵⁰

Cabe recordar que uno de los monumentos más valiosos del arte otomano que ha llegado hasta nosotros es la Hagia Sophia.⁵¹ Sin embargo, el capítulo de la influencia del arte pictórico bizantino en Europa es un tema especializado.⁵²

Hay que puntualizar que el arte islámico no está restringido solo al aspecto religioso y a veces incluye elementos seculares. Las inscripciones caligráficas están casi siempre presentes en todo tipo de decoraciones. La pintura figurativa a veces forma parte de las escenas religiosas, pero normalmente es un elemento esencial en los contextos seculares, como en los muros de los palacios o en los libros iluminados de poesía. La decoración

de ejemplares del *Corán* es un importante ejemplo del género pictórico en la historia del arte universal. Sin embargo, encontramos objetos religiosos (como lámparas de mezquitas, azulejos, obras en madera o tapices) que pueden estar decorados con el mismo estilo y diseño que objetos de arte secular de la misma época. En el arte islámico es frecuente el uso de elementos repetitivos, como diseños geométricos, florales o vegetales. Esta repetición es lo que se conoce como “arabescos”, que se utilizan para simbolizar la naturaleza infinita, indivisible y trascendente de Dios. A veces se ha llegado a sugerir que incluso los artistas incorporaban errores intencionales en sus diseños, como muestra de humildad, para indicar que solo Dios puede producir obras perfectas.⁵³

LA CALIGRAFÍA

“¿Qué castillos son aquéllos?

¡Altos son y reluzían!

—El Alhambra era, señor, y la otra la mezquita.”⁵⁴

A partir del califato abásida, la palabra, como tal, se vuelve un ícono que simboliza gran riqueza.⁵⁵ Sin duda, es entonces cuando inicia el arte del libro.⁵⁶ Procedentes de Iraq, se han conservado los ejemplares del *Corán* más tempranos, en pergamino con oro en los folios iniciales,⁵⁷ márgenes y encabezados. Sin embargo, puede decirse que la caligrafía es un arte que floreció en múltiples dinastías. Prueba de ello es el desarrollo a lo largo de los siglos de diversos estilos de escritura, como el cúfico, el nasj y otros.⁵⁸

Cabe recordar que la práctica de inscribir textos con bellas caligrafías no solo aparece en la decoración de libros, manuscritos o miniaturas.⁵⁹ Además de en fachadas y muros de templos y palacios, las inscripciones del *Corán* también se utilizaron para adornar piezas de uso cotidiano y suntuario, como platones, vasos, lámparas, copas, vestimentas, tapices y muchos otros tipos de objetos.

La edad de oro de la pintura persa se inició durante el reinado de la dinastía timúrida. En esta época (como ocurriría más tarde con la Persia de los safávidas), el arte chino ejerció una fuerte influencia (como en paisajes, puntos de fuga en la composición, perspectiva, etcétera). En el periodo

comprendido entre 1370 y 1500, los artistas refinaron el arte persa de la manufactura del libro, que combina el papel, la caligrafía, la iluminación, la ilustración y la encuadernación, como un colorido conjunto.⁶⁰ Ello establecería todo un patrón para todo el arte persa durante la Edad Media.⁶¹

CONSIDERACIONES FINALES

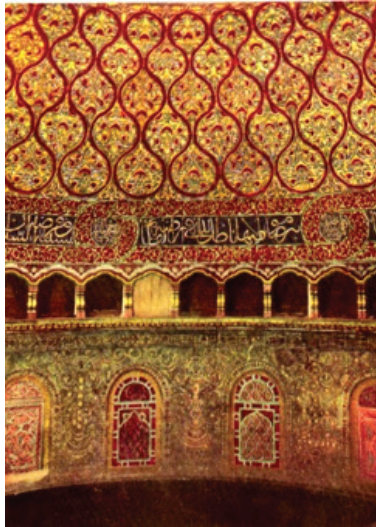
“Nos juzgamos a nosotros mismos por lo que nos sentimos capaces de hacer, mientras que los demás nos juzgan por lo que hemos hecho.”⁶²

Al referirse a la debatida prohibición de que el islam impide la representación de seres animados en pinturas y dibujos, se argumenta que ello disminuye el riesgo del culto a los ídolos. De acuerdo con la religión musulmana, solo se debe adorar a Alá y específicamente se prohíben las imágenes de Mahoma u otros profetas. Así, se evita que otras figuras puedan adorarse en su lugar. Algunos alegan que la representación de seres animados está permitida, siempre y cuando la obra de arte no tenga la intención de estar colocada en un lugar de culto, además de que el artista no intente rivalizar con Dios, como parte de la creación, lo cual se considera una herejía.⁶³

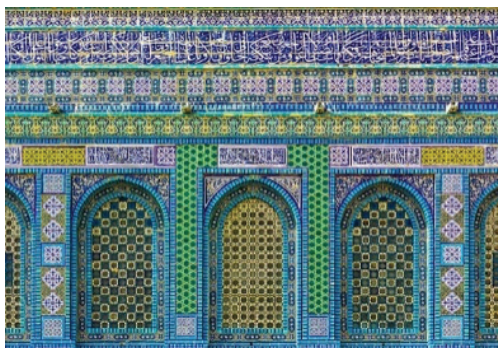
APÉNDICE 1 SELECCIÓN DE IMÁGENES

“Una de las impresiones más fuertes que recibí mientras vivía entre los árabes fue su relación cotidiana con Dios. Él dirige todos sus pensamientos, hora tras hora y es su amigo más cercano, en una manera imposible de entender para la gente en la que Dios está separada de ellos por un culto formal.”⁶⁴

(A) DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA:



A-1) *Decoración policromada en el Templo de la Roca (Mezquita de Omar), en Jerusalén: Mosaicos del domo, con un diseño a base de arabescos, para fines decorativos.*



A-2) *Decoración de azulejos con caligrafía, en el muro exterior del Templo de la Roca (Mezquita de Omar), en Jerusalén.*



A-3) *Mosaico "Árbol de la vida", Salón de Audiencias del Palacio Hisham (Khirbat al-Mafjar), en Jericó, Palestina (735 EC).*



A-4) *Pintura al fresco: Pavimento en Qasr al-Hair al-Gharbi Damasco, Siria (725-735 EC).*



A-5) *Arabescos: Decoración fitomorfa en paneles de estuco Mezquita de Ahmad Ibn Tulun, El Cairo, Egipto (868-884 EC).*



A-6) *Caligrafía y mosaicos en Hagia Sophia, Estambul*
Redondel (placa de madera pintada), añadidos en el siglo XIX.

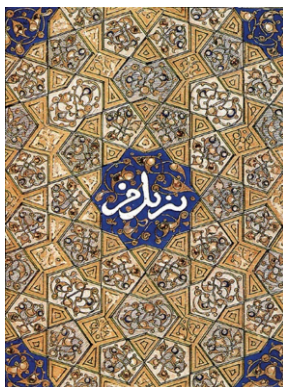


A-7) *Medallón caligráfico en Hagia Sophia: Alá (el nombre de Dios)*
Redondel instalado durante la restauración del sultán Abdulmecid (1846-1849).



A-8) *Caligrafía de redondel en Hagia Sophia*
Autor: Mustafa Issad Effendi (1846-1849).

(B) DECORACIÓN CALIGRÁFICA:



B-1) *Corán: Página inicial. Copia mameluca*
(Principios del siglo XIV).



B-2) *Corán: Frontispicio, Siria (890-910 EC).*



B-3) *Corán: Página interior, Irak*
Probable autor: Ali Ibn Hilal, conocido como Ibn al-Bawwad (entre 1001 y 1100 EC).



B-4) *Manuscrito del Romance Varqa va Gulshah*. Escena de la única copia que se conoce (actualmente en Estambul), poema épico compuesto por el poeta persa Ayyuqi (contemporáneo de Mahmud of Ghazni, que vivió en el siglo X). Tal vez proviene de Anatolia (mediados del siglo XIII).



B-5) *Corán en estilo cúfico*. Irán, tinta, color y oro sobre papel (siglo XI) Smithsonian Institution de Washington, D. C. (Altura: 22.8; ancho: 18.2 cm).

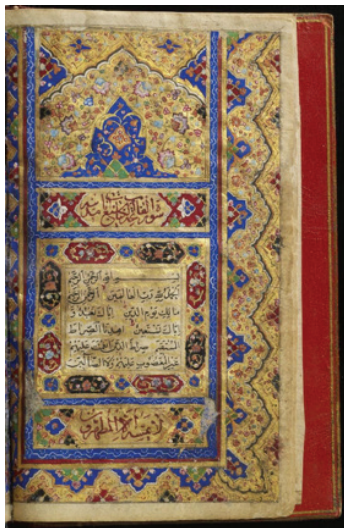
B-6) *Corán en estilo nasj* (copiado e iluminado por Mahmud, nacido al-Husain al-Kirmani, chiíta, en Madaman). Obra de 1164 con revisiones del siglo XVIII y textos en dos estilos, cúfico y *nasj*.





B-7) *Frontispicio de manuscrito ilustrado: Libro de las canciones (Kitab al-Aghani)*
Pintura y oro sobre papel (Imagen del rey en su corte: obra con ecos de arte bizantino)
Autor: Abu al-Faraj al-Isfahani (1218/1219), 20 volúmenes, encargados por Badr al-Din Lu'lu', emir de Mosul. Actualmente en La Biblioteca Nacional de Estambul. (Millet Kütüphanesi), madrasa Feyzullah Efendi.

B-8) *Género de Maqamat (Escenas de grupo: La hora del nacimiento)*
Autor: al-Hariri (1220-1240).



B-9) *Koran estilo Muhhaqqaq Jali. Hoja completa, color, tinta y oro sobre papel)*
Escritura tipo *muhhaqqaq jali*
(siglo XVII-XVIII).



B-10) *Corán Fatíha*. (Versículos: “En el nombre de Alá, el compasivo y misericordioso” Surat al-Falaq, “El alba”, CXIII: 1-5 y Surat al-Nas, “Humanidad”, CXIV: 1-6)
Frontispicio doble del *Corán* donado por el sultán mameluco Barsbay a su madasa en El Cairo. Color, tinta y oro sobre papel (1425).



B-11) *Historia de Bayad y Riyad*.
Manuscrito iluminado del Maghreb (siglo XIII). Color y tinta sobre papel.
Escena: *Canto de laúd para una noble dama dentro de un jardín*. Ubicación actual: Biblioteca Apostólica en El Vaticano. (Altura: 17.5; ancho: 19.2 cm).

B-12) *Soldados mongoles*. Manuscrito iluminado del *Jami' al-Tawarikh* (*Compendio de Crónicas*).
Autor: Rashid al-Din (1305-1306).



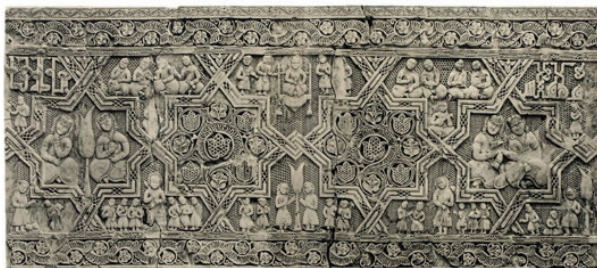


B-13) *Shahnama*. Manuscrito iluminado.
Escena: *Parábola del barco de la fe*.
Autor: Miza 'Ali (1530-1535).
Metropolitan Museum of Art
de Nueva York.

B-14) *Danza de los Derviches Sufies*.
Manuscrito ilustrado, color y tinta sobre papel.
Autor: Behzad (ca. 1480-1490), Metropolitan
Museum of Art de Nueva York.



(C) DECORACIÓN ESCULTÓRICA:



C-1) *Relieve en estuco: Coronación del sultán saljuq Tughril II de Rayy, Irán* (ant. 1194).

C-2) *Escultura en cerámica.* Antiguo *mibrab* para oraciones, reutilizado como fachada en Masjid-I Maidan, Kashan, Irán. (Inscrito con los nombres de los doce imams chiitas). Firmado por al-Hasan ibn 'Aranshah y fechado en 1226.



(D) DECORACIÓN EN ARTES APLICADAS:



D-1) *Ilustración de un libro saljuq extraviado, como decoración de platón.* Escenas metafóricas sufíes, cerámica. Autor: Sayyid Shams al-Din al-Hasani (1210 EC). “Plato de Kashan” (glaseado brillante tipo *fritware*). Freer Gallery of Art, Washington, D. C. (Altura: 3.7 cm; diámetro: 35.2 cm).

D-2) *Platón artúquida de Innsbruck.* Plato esmaltado y dorado (siglo XII).





D-3) *Lámparas de mezquita*. Vidrio esmaltado (ca. 1330-1345)
Hechas para el emir Saif al-Din Tuquztamur of Hama, copero oficial
del sultán Muhammad ibn Qala'un, de Siria. Museo Británico. (Altura: 33 cm).



D-4) *Pulsera*: Madreperla pintada
sobre plata (ca. 1375-1380).
Museo Británico.

D-5) *Platón de cerámica esmaltada, pintada y
dorada*. Imperio persa (siglo XII-XIII).
Metropolitan Museum of Art de Nueva York.
(Diámetro: 21 cm).



(E) INFLUENCIA ÁRABE EN EUROPA:



E-1) *Rey Normandon en estilo árabe.*
Rogelio II de Sicilia, representado en el
techo de *muqarnas*, Capilla Palatina de
Palermo (ca. 1150 EC).



E-2) *Nave de la Capilla Palatina, Palermo, Sicilia.* Mosaicos y techo abovedado tipo *muqarna*, estilo bizantino. Encargo del rey normando Rogelio II de Sicilia (1132).



E-3) *La masacre de los mamelucos o El ataque a la ciudadela.* (Litografía, 1811).



E-4) Escena árabe: Entretenimiento callejero en El Cairo
Óleo sobre tela, Rudolph Weisse, 1859. Colección particular).



E-5) Mosaicos en la Basílica San Vital en Ravena, Italia:
Teodora con sus ayudantes (ca. 547 EC).

APÉNDICE 2

FUENTES DE IMÁGENES

“Para quien trata, hay una recompensa. Si triunfa, recibe una segunda recompensa. Pero si falla, todavía recibe una recompense por intentarlo.”⁶⁵

(A) DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA:

- A-1) *Decoración policromada en el Templo de la Roca (Mezquita de Omar), en Jerusalén*: La imagen muestra los mosaicos del domo, con un diseño a base de arabescos, para fines decorativos. Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MosqueOfOmar1914.jpg>
- A-2) *Decoración de azulejos con caligrafía, en el muro exterior del Templo de la Roca (Mezquita de Omar), en Jerusalén*: Los azulejos se añadieron como parte de la redecoración que ordenó el sultán Suleimán el Magnífico, que envió un grupo de loceros de Estambul a Jerusalén. El artesano mayor fue Abdullah Tabrizi, que firmó y fechó la obra (en dos lugares, pues se han encontrado inscripciones con los años de 1546/1546 y 1551/1552 EC). Se utilizaron diversas técnicas, incluyendo cortado y lijado de ladrillos, la denominada “cuerda seca” para ajustarlos y glaseado a bajas temperaturas para dar lustre. (Fuente bibliográfica: N. Atasoy y J. Raby, *The Pottery of Ottoman Turkey*, Londres, Alexandra Press, 1989, p. 220). Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Israel-2013-Jerusalem-Temple_Mount-Dome_of_the_Rock-Detail_01.jpg
- A-3) *Mosaico “Árbol de la vida”*. Está ubicado en el Salón de Audiencias del Palacio Hisham (Khirbat al-Mafjar), en Jericó, Palestina. Se fabricó entre

- 724 y 743 (la fecha más probable es 735 EC). (Fuente bibliográfica: The Yorck Project, *10,000 Meisterwerke der Malerei*, versión en DVD-ROM, Munich, DIRECTMEDIAPubl. GmbH, 2002). Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arabischer_Mosaizist_um_735_001.jpg
- A-4) *Pintura al fresco: Pavimento en Qasr al-Hair al-Gharbi* (Damasco, Siria). Escena de músicos y un cazador a caballo se pintó entre los años de 725 y 735 EC. Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): [http://www.amolenuvolette.it/root/image/abrupt_clio_team.folder/peinture%20arabe.folder/071\[amolenuvolette.it\]725%20735%20musiciens%20et%20chasseur%20%C3%A0%20cheval%20fresque%20de%20pavement%20de%20qasr%20al-hayr%20al-gharbi%20syrie%20damas.jpg](http://www.amolenuvolette.it/root/image/abrupt_clio_team.folder/peinture%20arabe.folder/071[amolenuvolette.it]725%20735%20musiciens%20et%20chasseur%20%C3%A0%20cheval%20fresque%20de%20pavement%20de%20qasr%20al-hayr%20al-gharbi%20syrie%20damas.jpg)
- A-5) *Arabescos: Decoración fitomorfa en paneles de estuco*: Obra ubicada en El Cairo, Egipto, en la mezquita de Ahmad Ibn Tulun, que fue gobernador abásida en Egipto, en el periodo comprendido entre 868 y 884 EC. Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): <http://www.soniahalliday.com/category-view3.php?pri=EG7122-09JT.jpg> / y <http://www.soniahalliday.com/images/EG7122-09JT.jpg>
- A-6) *Caligrafía y mosaicos en Hagia Sophia, Estambul*. Redondel (placa de madera pintada), añadido en el siglo XIX. (Fuentes bibliográficas: J. D. Alchermes, “Art and Architecture in the Age of Justinian”, en M. Maas (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 343-375; J. P. D. Balfour, *Hagia Sophia*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1972). Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): <https://www.google.com.mx/search?q=hagia+sophia&tbm=isch&source=Int&tbs=isz:l&sa=X&ved=0ahUKEwid6MTF86nWAhWEzIMKHVSUD5oQpwUIHw&biw=1138&bih=511&dpr=2.25#imgrc=abajXO6jLG4JJM:>
- A-7) *Medallón caligráfico en Hagia Sophia: Alá (“el nombre de Dios”)*. Redondel instalado durante la restauración efectuada por el sultán Abdulmecid en los años 1846-1849. Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Istanbul,_Hagia_Sophia,_Allah.jpg y https://en.wikipedia.org/wiki/Islam#/media/File:Istanbul,_Hagia_Sophia,_Allah.jpg

A-8) *Caligrafía de redondel en Hagia Sophia*. Autor: Mustafa Issad Effendi (1846-1849). Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): https://en.wikipedia.org/wiki/Islamic_calligraphy#/media/File:Kalligr%C3%A1fia_Hagia_Sophia.jpg y https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kalligr%C3%A1fia_Hagia_Sophia.jpg

(B) DECORACIÓN CALIGRÁFICA:

B-1) *Corán: Página inicial*. Copia mameluca de un *Corán* de principios del siglo XIV. Fotografía en el dominio público). Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): <https://i.pinimg.com/originals/f1/d8/49/f1d849ebdd3ecc13f498095c761da25.jpg> / y <https://www.pinterest.com.mx/pin/427349452112808047/?lp=true>

B-2) *Corán: Frontispicio*. Pieza proveniente de Siria (890-910 EC). Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): http://www.amolenuvolette.it/root/image/abrupt_clio_team.folder/peinture%20arabe.folder/073%5bamolenuvolette.it%5d890%20910%20coran%20page%20de%20frontispice%20syrie.jpg y [073\[amolenuvolette.it\]890%20910%20coran%20page%20de%20frontispice%20syrie.jpg](http://www.amolenuvolette.it/073[amolenuvolette.it]890%20910%20coran%20page%20de%20frontispice%20syrie.jpg)

B-3) *Corán: Página interior*. Obra proveniente de Irak (probablemente decorada por Ali Ibn Hilal, conocido como Ibn al-Bawwad, entre 1001 y 1100 EC). Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): http://www.amolenuvolette.it/root/image/abrupt_clio_team.folder/peinture%20arabe.folder/001%5bamolenuvolette.it%5d1001%201100%20coran%20page%20d%C3%A9corative%20probablement%20par%20'ali%20ibn%20hil%C3%A2l%20dit%20ibn%20al-baww%C3%A2d%20irak.jpg y [001\[amolenuvolette.it\]1001%201100%20coran%20page%20d%C3%A9corative%20probablement%20par%20'ali%20ibn%20hil%C3%A2l%20dit%20ibn%20al-baww%C3%A2d%20irak.jpg](http://www.amolenuvolette.it/001[amolenuvolette.it]1001%201100%20coran%20page%20d%C3%A9corative%20probablement%20par%20'ali%20ibn%20hil%C3%A2l%20dit%20ibn%20al-baww%C3%A2d%20irak.jpg)

B-4) *Manuscrito Varqa va Gulshah*. Escena de la única copia que se conoce (ubicada actualmente en Estambul) del manuscrito del poema épico *Romance de Varqa y Gulshah*, compuesto por el poeta persa Ayyuqi (un contemporáneo de Mahmud of Ghazni, que vivió durante siglo X). Tal vez proviene de Anatolia, mediados siglo XIII. Según el propio autor, la fuente es el poema árabe *Orwa wa Afra*. Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes

- genes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): <https://www.pinterest.com.mx/pin/187603140705912257/> y https://www.google.com.mx/imgres?imgrefurl=https://www.pinterest.com/pin/453878468674514708/&tbnid=Hlo40mlIhY3LTM:&docid=L9sHb_fDKXH3BM&h=175&w=236 y https://en.wikipedia.org/wiki/Ayyuqi#/media/File:Varka_i_Golshah.jpg y https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Varka_i_Golshah.jpg
- B-5) *Corán en estilo cúfico*, Irán, siglo XI, tinta, color y oro sobre papel, ubicado actualmente en la Smithsonian Institution de Washington, D. C. (Altura: 22.8; ancho: 18.2 cm). Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): https://en.wikipedia.org/wiki/Kufic#/media/File:Qur%27an_folio_11th_century_kufic.jpg y https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Qur%27an_folio_11th_century_kufic.jpg y <http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=9835>
- B-6) Corán en estilo *nasj* (copiado e iluminado por Mahmud, nacido al-Husain al-Kirmani, chiíta, en Madaman). Obra de 1164 con revisiones del siglo XVIII y textos en dos estilos, cúfico y *nasj*. Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): <https://www.google.com.mx/search?q=saljuq+nashki+qur%C2%B4an&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwis072G56fWAhVKrVQKHctZDHcQ7AkIQA&biw=1138&bih=462#imgrc=tbAUdFJD26UpIM:> y <https://i.pinimg.com/736x/1c/01/ee/1c01eefe0a1deaa9bc21cf90b4911a58--islamic-art-islamic-calligraphy.jpg>
- B-7) *Frontispicio de manuscrito ilustrado: Libro de las canciones (Kitab al-Aghani)*. Pintura y oro sobre papel. Imagen del rey en su corte. Obra con ecos de arte bizantino, hecha por Abu al-Faraj al-Isfahani, 1218/1219 (20 volúmenes, encargados por Badr al-Din Lu'lu', emir de Mosul). Ubicado actualmente en La Biblioteca Nacional de Estambul (Millet Kütüphanesi), madrasa Feyzullah Efendi. Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Badr_al-Din_Lu%27lu%27.jpg
- B-8) *Género de Maqamat (Escenas de grupo: La hora del nacimiento)*. Autor: al-Hariri, 1220-1240. Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): <https://i.ytimg.com/vi/aj-gvdcPENI/maxresdefault.jpg>
- B-9) *Corán estilo Muhaqqaq Jali*. Hoja completa, color, tinta y oro sobre papel. Siglo XVII-XVIII. Escritura tipo *muhaqqaq jali*. Fotografía en el dominio

- público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): <https://www.google.com.mx/search?q=muhaqqaq+quran&tbm=isch&source=Int&tbs=isz:l&sa=X&ved=0ahUKEwjChLWBwKjWAhWG8oMKHdGPDzoQpwUIHw&biw=1138&bih=462&dpr=2.25#imgsrc=ik6BA9tZa426mM>:
- B-10) *Corán Fatiha*. (Versículos: “En el nombre de Alá, el compasivo y misericordioso”. Surat al-Falaq, “El alba”, CXIII: 1-5 y Surat al-Nas, “Humanidad”, CXIV: 1-6). Frontispicio doble del *Corán* donado por el sultán mameluco Barsbay a su madasa en El Cairo, 1425. Escritura estilo *nasj*, con encabezados en estilo cúfico. Color, tinta y oro sobre papel. (Fuente bibliográfica: E. Atil, *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1981). Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): <http://www.islamicity.com/Culture/atm/atm.htm>
- B-11) *Historia de Bayad y Riyad*. Manuscrito iluminado del Maghreb, siglo XIII. (Color y tinta sobre papel, 17.5 X 19.2 cm). Escena del *Canto de laúd para una noble dama dentro de un jardín*. Ubicación actual: Biblioteca Apostólica en El Vaticano. (Fuente bibliográfica: The Yorck Project, *10,000 Meisterwerke der Malerei*, versión en DVD-ROM, Munich, DIRECTMEDIAPubl. GmbH, 2002). Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): https://en.wikipedia.org/wiki/Hadith_Bayad_wa_Riyad#/media/File:Maler_der_Geschichte_von_Bay%C3%A2d_und_Riy%C3%A2d_002.jpg y https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maler_der_Geschichte_von_Bay%C3%A2d_und_Riy%C3%A2d_002.jpg
- B-12) *Soldados mongoles*. Manuscrito iluminado del *Jami' al-Tawarikh (Compendio de Crónicas)*, comisionado por Ghazan y elaborado por Rashid al-Din, entre 1305 y 1306, asistido por Bolad, representante del Gran Khan de los mongoles en la corte ilkhánida. Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): https://en.wikipedia.org/wiki/Rashid-al-Din_Hamadani#/media/File:Mongol_soldiers_by_Rashid_al-Din_1305.JPG y https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mongol_soldiers_by_Rashid_al-Din_1305.JPG
- B-13) *Shahnama*. Manuscrito iluminado. (Escena: *Parábola del barco de la fe*). Autor: Miza 'Ali (1530-1535), por encargo del shah Tahmasp I. Ubicación actual: Metropolitan Museum of Art de Nueva York (colecc. Houghton Shahnameh). Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (con-

sultadas el 30 de septiembre, 2017): https://en.wikipedia.org/wiki/Shah_nameh#/media/File:Ship-of-Faith-Houghton-Shahmana-Metropolitan-Museum.jpg y <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ship-of-Faith-Houghton-Shahmana-Metropolitan-Museum.jpg>

B-14) *Danza de los Derviches Sufíes*. Manuscrito ilustrado con color y tinta sobre papel. Autor: Behzad (ca. 1480-1490). Ubicado actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/37/Dance_of_Sufi_Dervishes.jpg/630px-Dance_of_Sufi_Dervishes.jpg y https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dance_of_Sufi_Dervishes.jpg

(C) DECORACIÓN ESCULTÓRICA:

C-1) *Relieve en estuco: Coronación del sultán saljuq Tughril II de Rayy (Irán)*, ant. 1194. Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/a-monumental-royal-seljuk-carved-stucco-panel-5358694-details.aspx> y http://www.christies.com/lotfinderimages/D53586/a_monumental_royal_seljuk_carved_stucco_panel_iran_12th_century_d5358694g.jpg

C-2) *Escultura en cerámica*. Antiguo *mibrab* para oraciones, reutilizado como fachada en Masjid-I Maidan, Kashan, Irán. Inscrito con los nombres de los doce imams chiitas, la obra está firmada por al-Hasan ibn 'Aranshah y fechada en 1226. Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): <https://i.pinimg.com/736x/e9/88/5e/e9885e85bf6af5bb13cd7c232b9b210a--masjid-iranian.jpg> y <https://www.pinterest.com.mx/pin/367184175839683452/>

(D) DECORACIÓN EN ARTES APLICADAS:

D-1) *Ilustración de un libro saljuq extraviado, como decoración de platón*. Imagen de escenas metafóricas sufíes, sobre cerámica pintada por Sayyid Shams al-Din al-Hasani (encargo de un comandante militar, en el año de 1210 EC, durante el denominado “Periodo Islámico Medio”). Pieza conocida como “plato de Kashan” (glaseado brillante tipo *fritware*), ubicada actualmente

en la Freer Gallery of Art, Washington, D. C. (Altura: 3.7 cm; diámetro: 35.2 cm). En la época referida, había una prohibición islámica para la fabricación de recipientes en oro y plata. Sin embargo, para la manufactura de recipientes de cerámica, sí se podían aplicar elementos decorativos en metales preciosos. Por lo tanto, a las vasijas brillantes se les daban tonos que iban desde el rojo rubí, hasta el café. El lustre se aplicaba en platos, platonos, jarras y azulejos, como técnica decorativa típicamente de origen árabe, lo cual luego se extendería hasta Europa y China. Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): www.01.glendale.edu%25252Fceramics%25252Fkashanplate.html&source=iu&pf=m&fir=NEvBjszA3qLmDM%253A%252CfL-iitrW5ZvgeM%252C_&usg=__KF8Dg34-cfaGS2bVvqcE6TGGj8%3D&biw=1138&bih=511&ved=0ahUKEwilo4r81qfWAhUQzWMKHTkqAgsQyjclPw&ei=8gi8WaXiD5CajwO51IhY#imgsrc=NEvBjszA3qLmDM: y <http://www-01.glendale.edu/ceramics/kashanplate.html> y <http://www-01.glendale.edu/ceramics/gif%20resource%20file/kashanlusterplate610.jpg> y www.01.glendale.edu y <https://www.google.com.mx/search?q=sayyid+shams+a.-Din+alHasani&tbm=isch&imgil=NEvBjszA3qLmDM%253A%253BfLiitrW5ZvgeM%253Bhttp%25253A%25252F%25252F>

- D-2) *Platón artúquida de Innsbruck* (siglo XII). Plato esmaltado y dorado. Actualmente ubicado en el Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum de Innsbruck, Austria. Se dice que es una “pieza internacional”, no solo por el tema de las cruzadas, mezclado con iconografía de Alejandro Magno, sino que además contiene inscripciones en árabe y persa, aunque la técnica de fabricación y su iconografía es bizantina, con referentes musulmanes. (Fuentes bibliográficas: S. Redford, “How Islamic Is It? The Innsbruck Plate and Its Setting,” Leiden, Ed. Brill-Aga Khan Program for Islamic Architecture, Harvard University-Massachusetts Institute of Technology, *Muqarnas*, núm. 7, 1990, pp. 119-113; O. Grabar, “The Crusades and the Development of Islamic Art”, en *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, Washington, Dumbarton Oaks Press, 2001, p. 235). Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): <https://www.google.com.mx/search?q=artuqid+art&tbm=isch&imgil=jRduuE60uicWPM%253A%253B8Ea1Vw1zimDDAM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fbeyondborders-mezdievalblog.blogspot.com%25252F2012%25252F09%25252Fthe>

artuqid-plate.html&source=iu&pf=m&fir=jRduuE60uicWPM%253A%252C8Ea1Vw1zimDDAM%252C_&usg=__xulK8F5BrpJpDbX-qBJ3bJLfr-Q%3D&biw=1138&bih=462&ved=0ahUKEwiVzr6M7KfWAhUCr1QKHR9qCdIQyjcIRQ&ei=GR-8WdXdMYLe0gKf1KWQDQ#imgrc=jRduuE60uicWPM y <http://beyondborders-medievalblog.blogspot.mx/2012/09/the-artuqid-plate.html>

- D-3) *Lámparas de mezquita*. Vidrio esmaltado (ca. 1330-1345). Hechas para el emir Saif al-Din Tuquztamur of Hama, copero oficial del sultán Muhammad ibn Qala'un, de Siria. (Altura: 33 cm). Ubicadas actualmente en el Museo Británico. Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=23169001&objectId=239361&partId=1
- D-4) *Pulsera*: Madreperla pintada sobre plata (ca. 1375-1380). Ubicada actualmente en el Museo Británico. Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): https://www.google.com.mx/search?hl=en&biw=1138&bih=511&tbm=isch&sa=1&q=mother+of+pearl+bracelet&oq=mother+of+pearl+bracele&gs_l=psy-ab.1.0.012j0i5i30k1l2.2344.3641.0.5448.8.8.0.0.0.0.165.914.0j7.7.0...0...1.1.64.psy-ab..1.7.907...0i67k1.0.moxboh6MrFk#imgrc=aaywA5ppovLgNM:
- D-5) *Platón de cerámica esmaltada, pintada y dorada*. Imperio persa (siglo XII-XIII). Ubicado actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. (Diámetro: 21 cm). (Fuente bibliográfica: L. Komaroff, "The Robert Lehman Collection", *Decorative Arts*, vol. XV, reprod. en W. Koeppe *et al.*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-Princeton University Press, 2012, p. 353). Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): https://www.google.com.mx/search?q=minai+ware&tbm=isch&imgil=WOa3B95yoaKRMM%253A%253BB0lwD2Wkv3aslM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fwww.metmuseum.org%25252Fart%25252Fcollection%25252Fsearch%25252F460722&source=iu&pf=m&fir=WOa3B95yoaKRMM%253A%252CB0lwD2Wkv3aslM%252C_&usg=__e_10FHnuzAP7wXNVsrF8qSG2px4%3D&biw=1138&bih=462&ved=0ahUKEwj9mLnXvazWAhUlxoMKHbEiDEgQyjcIPQ&ei=hY2-Wb3CDqWMjwSxxbDABA#imgrc=WOa3B95yoaKRMM: y <http://images.metmuseum.org/CRDImages/rl/web-large/SLP1639-1.jpg>

(E) INFLUENCIA ÁRABE EN EUROPA:

- E-1) *Rey Normando Estilo Árabe*. Rogelio II de Sicilia, representado en el techo de *muqarnas*, en estilo árabe, en la Capilla Palatina de Palermo, ca. 1150 EC. (Fuente bibliográfica: The Yorck Project, *10,000 Meisterwerke der Malerei*, versión en DVD-ROM, Munich, DIRECTMEDIAPubl. GmbH, 2002). Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arabischer_Maler_der_Palastkapelle_in_Palermo_002.jpg; http://www.amolenuvolette.it/root/image/abrupt_clio_team.folder/peinture%20arabe.folder/006%5bamolenuvolette.it%5d1145%201165%20un%20monarque%20et%20sa%20suite%20peinture%20sur%20bois%20palerme%20plafond%20de%20la%20chapelle%20palatine.jpg
- E-2) *Nave de la Capilla Palatina en Palermo, Sicilia*. Encargada por el rey Rogelio II de Sicilia en 1132, para conmemorar la conquista de Sicilia por los normandos. La dinastía gobernante era católica apostólica romana, pero la capilla se construyó con mosaicos estilo bizantino, con un techo abovedado tipo *muqarna* (elemento característico de la arquitectura árabe), realizado por artesanos musulmanes. El monumento representa un conjunto multiétnico y multirreligioso del siglo XII. Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): https://68.media.tumblr.com/95b24ef391ee9ed4effb491399c26691/tumblr_o1ogenVUW81s1s3vzo1_1280.jpg y <https://www.tumblr.com/search/capella%20palatina>
- E-3) *La masacre de los mamelucos o El ataque a la ciudadela*. Litografía, 1811. Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): <http://c8.alamy.com/comp/CW8F3E/the-massacre-of-the-citadel-mamluks-1811-CW8F3E.jpg>
- E-4) *Escena árabe: Entretenimiento callejero en El Cairo*. Óleo sobre tela, firmado y fechado: Rudolph Weisse, 1859. Colección particular (110.5 X 80 cm). Fotografía en el dominio público. Fuente de la imagen (consultada el 30 de septiembre, 2017): https://www.google.com.mx/search?q=lithograph+mamluk&tbs=isch&source=Int&tbs=isz:l&sa=X&ved=0ahUKEwi8h4uIs6jWAhUIzoMKHaa1C1IQpwUIHw&biw=1138&bih=511&dpr=2.25#imgdii=Uhd3HoQosgESIM:&imgsrc=S8kpoNg2RS_-cM

E-5) *Mosaicos en la Basílica San Vital en Ravena, Italia.* (Escena: *Teodora con sus ayudantes*). Presencia del arte pictórico bizantino desde épocas tempranas en Europa (ca. 547 EC). Fotografía en el dominio público. Fuente de las imágenes (consultadas el 30 de septiembre, 2017): <https://klimtlover.wordpress.com/9-byzantium/324-ce-726-early-byzantine/> y https://www.google.com.mx/search?q=ravenna+italy+byzantine+mosaics&tbm=isch&source=ln&tbs=isz:l&sa=X&ved=0ahUKEwi_7f3fgKrWAhWkyoMKHbAzC94QpwUIHw&biw=1138&bih=511&dpr=2.25#imgrc=tvYRCmRzcSezqM:

APÉNDICE 3

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“Buena salud y completa alegría
para el dueño de esta pieza,
que esté a salvo de todo mal.”⁶⁶

Impresos:

- , *The Arts of Islam*, catálogo de exposición, Londres, Hayward Gallery, 1976.
- al-Nadim, Muhammad Ibn Ishaq, *The Fihrist: A Tenth Century AD Survey of Islamic Culture* (trad. Bayard Dodge), Chicago, Kazi Publs., 1998.
- Alchermes, Joseph D., “Art and Architecture in the Age of Justinian”, en Maas, Michael (ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 343-375.
- Adamec, Ludwig W., *Historical Dictionary of Islam*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publ. Grp.-Scarecrow Press, 2009.
- Adamova, Adel y Manijeh Bayani, *Persian Painting: The Art of the Book and Portraiture in the al-Sabah Collection*, Londres, Thames & Hudson, 2015.
- Allen, Roger, *The Arabic Literary Heritage: The Development of its Genres and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- , *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction*, Syracuse, Syracuse University Press, 1995 (2a. ed.).
- Arnold, Thomas W., *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in the Muslim Culture*, Oxford, Dover Publs., 1928 (reed. Nueva York, 1965).
- Atasoy, Nurhan y Julián Raby, *The Pottery of Ottoman Turkey*, Londres, Alexandra Press, 1989,

- Atil, Esin (ed.), *Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait*, Nueva York, Rizzoli, 1990.
- , *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks*, Washington, D. C., Smithsonian Institution Press, 1981.
- Atwood, Christopher P., *The Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire*, Nueva York, Infobase Publishing-Facts on File, 2004.
- Applied History Research Group, *The Islamic World to 1600*, Calgary, University of Calgary, 2008.
- Auchterlonie, Paul, *Arabic Biographical Dictionaries: A Summary Guide and Bibliography*, Terán, Middle East Librarian Association (Middle East Libraries Committee), 1987.
- Baker, Colin F., *Qur'an Manuscripts: Calligraphy, Illumination, and Design*, Londres, British Library, 2007.
- Balfour, John Patrick Douglas, *Hagia Sophia*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1972.
- Balius, Andreu, *Tipografia árabe. La escritura como dibujo, la palabra como imagen*, Valencia, EME Experimental Illustration, Art & Design-Universidad Politécnica de Valencia, núm. 1, 2013.
- Balta, Paul (comp.), *Islam: Civilizaciones y sociedades* (trad. Juana Salabert), Madrid, Siglo XXI de España Editores (colec. "Historia"), 1991.
- Bayani, Manijfeh, *The Decorated Word: Qur'ans of the 17th to the 19th Centuries*, Londres, Khalili Collections, 2009.
- Binyon, Laurence, John V. S. Wilkinson y Basil Gray, *Persian Miniatura Painting*, Londres, Oxford University Press, 1933 (reed., 1971).
- Blair, Sheila S., *Islamic Calligraphy*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2006.
- Blair, Sheila S. y Jonathan M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam, 1250-1800*, New Haven, Yale University (colec. Press Pelican History of Art), 1995.
- Bloom, Jonathan M. y Sheila Blair, *The Grove Encyclopedia of Islamic Art & Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Bly, Robert, *Kabir: Ecstatic Poems*, Boston, Massachusetts, Beacon Press, 2007 (1a. ed., 1977).
- Bosch, Gulnar, John Carswell y Guy Petherbridge, *Islamic Bindings and Book-making*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.
- Bosworth, C., E. Van Donzel, B. Lewis, y Ch. Pellat, *Encycloplédie de l'Islam*, Leiden, Ed. Brill (ed. cor. y aum., en francés), 1983.

- Canby, Sheila R. (ed.), *Shah Abbas: The Remaking of Iran*, Londres, British Museum Press, 2009.
- , *Persian Painting*, Northampton-Massachusetts, Interlink Publishing Grp. y Londres, British Museum Press, 1993.
- Canfield, Robert L., *Turko-Persia in Historical Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Carey, Moya, *Illustrated History of Islamic Art and Design*, Londres, Lorenz Book, 2001.
- Chittick, William, *Sufism: A Beginner's Guide*, Londres, Oneworld Publications, 2007.
- Chopra, R. M., *Sufism: Origin, Growth, Eclipse, Resurgence*, Nueva Delhi, Anuradha Prakashan, 2016.
- Cook, Michael, *The Koran, A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, colecc. "Very Short Introductions", 2000.
- Cotterell, Arthur (ed.), *The Penguin Encyclopedia of Classical Civilizations*, Barcelona, Penguin Random House, 1993.
- Curatola, Giovanni y Salam Kaoukji, *Arts of Islamic Lands: Selections from the al-Sabah Collection, Kuwait*, catálogo de exposición, Houston, Museum of Fine Arts, 2016.
- Curtis, John y Nigel Tallis (eds.), *Forgotten Empire - The World of Ancient Persia*, catálogo de exposición, Londres, Museo Británico-University of California Press, 2005.
- Déroche, François, *Qur'ans of the Umayyads: A First Overview*, Leiden, Ed. Brill, 2014.
- , *The Abbasid Tradition: Qur'ans of the 8th to the 10th Centuries*, Londres, Khalili Collections, 2006.
- , *Islamic Codicology: An Introduction to the Study of Manuscripts in Arabic Script*, Londres, Al-Furqan Heritage Foundation, 2005.
- Dimand, Maurice S., "Islamic Painting", en Myers, Bernard S. y Shirley D. Myers (eds.), *McGraw-Hill Dictionary of Art* (vol. 3), Nueva York, McGraw-Hill Book Co., 1969.
- , "Islamic Pottery and Tiles", en Myers, Bernard S. y Shirley D. Myers (eds.), *McGraw-Hill Dictionary of Art* (vol. 3), Nueva York, McGraw-Hill Book Co., 1969.
- Doods, Jerrilynn (ed.), *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, Nueva York, Abrams, 1992.

- Downey, S. B., "Art in Iran-Part IV, Parthian Art", *Encyclopaedia Iranica* (ed. 1986-2011), versión en línea (<http://www.iranicaonline.org/articles/central-asia-v>, consultada el 30 de septiembre, 2017).
- El-Hibri, Tayeb, "The Empire in Iraq: 763-861", en Robinson, Chase F. (ed.), *The New Cambridge History of Islam* (vol. 1, *The Formation of the Islamic World: Sixth to Eleventh Centuries*), Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Ettinghausen, Richard, Oleg Grabar y Marilyn Jenkins, *Islamic Art and Architecture: 650-1250*, New Haven, Yale University Press, 2001.
- Ettinghausen, Richard, *Arab Painting*, Milán, Ed. Rizzoli-Mondadori, 1977 (1a. ed., 1962).
- Faroqhi, Suraiya, *The Ottoman Empire: A Short History*, 2009. (Versión en línea, <http://www.naher-osten.uni-muenchen.de/personen/ehemalige/faroqhi/index.html>, consultada el 30 de septiembre, 2017).
- Ferrier, R. W. (ed.), *The Arts of Persia*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- Finer, S. E., *The History of Government from the Earliest Times* (Vol. II: *The Intermediate Ages*), Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Fitzpatrick, Coeli y Hani Walker, *Muhammad in History, Theory, and Culture*. Santa Bárbara, California, ABC-Clio, 2014.
- Frankfort, Henri, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Barcelona, Penguin Random House (colec. Pelican History of Art-Yale History of Art, 4a. ed.), 1970.
- Gamard, Ibrahim, *Rumi and Islam: Selections from His Stories, Poems, and Discourses* (comentados y explicados), Nashville, Tennessee, SkyLight Paths Publ., 2004.
- George, Alain, *The Rise of Islamic Calligraphy*, Londres, Saqi Books, 2010.
- Gibb, Hamilton, Alexander Rosskeen, Stanford J. Shaw y William R. Polk (eds.), *Studies on the Civilization of Islam*, Princeton, Princeton University Press, 1982 (1a. ed., 1962).
- Giles, Herbert Allen, *A Glossary of Reference on Subjects Connected with the Far East*, Hong Kong, Lane, Crasford & Co., (2a. ed.) 1886.
- Glassé, Cyril, *The New Encyclopedia of Islam*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publ., 2008.
- Glassé, Cyril y Huston Smith, *The New Encyclopedia of Islam*, Walnut Creek, California, Altamira Press, 2002.

- Goldschmidt, Arthur Jr., *A Concise History of the Middle East*, Nueva York, Westview Press, 1999.
- Grabar, Oleg, *Masterpieces of Islamic Art: The Decorated Page from the 8th to the 17th Century*, (trad. del francés al inglés, Alayne Pullen), Munich-Berlín-Londres-Nueva York, Prestel Publ., 2009.
- , “The Crusades and the Development of Islamic Art”, en *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, Washington, Dumbarton Oaks Press, 2001.
- , *The Illustrations of Maqamat*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984.
- Gray, Basil, *Persian Painting*, Nueva York, Macmillan, 1977 (1a. ed., 1930).
- Grube, Ernst J., *The World of Islam*, Londres, London, Paul Hamlyn Ed., 1967.
- Gruber, Christiane, “Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting”, en Gulru Necipoglu y Karen Leal (eds.), *Muqarnas*, vol. 26, Leiden, Ed. Brill, 2009.
- Haldane, Duncan, *Islamic Bookbinding in the Victoria & Albert Museum*, Londres, World of Islam Festival Trust, 1983.
- Harper, P. O., “History of Art in Iran - Part V, Sasanian”, *Encyclopedia Iranica*, (ed. 1986-2011), versión en línea (<http://www.iranicaonline.org/articles/central-asia-v>, consultada el 30 de septiembre, 2017).
- Hillenbrand, Robert (ed.), *Image and Meaning in Islamic Art*, Londres, Altajir World of Islam Trust, 2005.
- , *Islamic Art and Architecture*, Londres-Nueva York, Thames & Hudson, coleccion. “World of Art”, 1999.
- Jackson, Peter y Laurence Lockhart (eds.), “The Timurid and Safavid Periods”, en *The Cambridge History of Iran*, vol. 6, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- James, David Lewis, *The Master Scribes: Qur’ans of the 11th to the 14th Centuries AD*, Londres, Khalili Collections, 2006.
- , *After Timur: Qur’ans of the 15th and 16th Centuries AD*, Londres, Nour Foundation-Oxford University Press, 1992.
- , *Mamluk Qur’ans*, Londres, Thames & Hudson, 1988.
- Jenkins, Everett Allo, *The Muslim Diaspora: A Comprehensive Reference to the Spread of Islam in Asia, Africa, Europe, and the Americas*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 1999.

- Jones, Dalu y George Michell (eds.), *The Arts of Islam*, Londres, Arts Council of Great Britain, 1976.
- Kitagawa, Joseph Mitsuo, *The Religious Traditions of Asia: Religion, History, and Culture*, Nueva York, Macmillan Publ. Co., 19989.
- Lane-Poole, Stanley, *The Mohammedan Dynasties: Chronological and Genealogical Tables with Historical Introductions*, Whitefish, Montana, Kessinger Publishing, 2004 (1a. ed., 1894).
- Lapidus, Ira, *A History of Islamic Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Leaman, Oliver, "Islamic Philosophy", en *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Routledge, Routledge University Press, 1998.
- Lentz, Thomas y Glenn Lowry, *Timur and the Princely. Persian Art and Culture in the XV Century*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1989.
- Lewis, Bernard, "The Middle East", en Holt, Peter M., Ann K. S. Lambton y Bernard Lewis (eds.), *The Cambridge History of Iran*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- , *The Arabs in History*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (1a. ed., 1947).
- Lings, Martin, *The Qur'anic Art of Calligraphy*, Londres, Ed. Martin Lings, 1976.
- Mansour, Nassar, *Sacred Script: Muhaqqaq in Islamic Calligraphy and Illumination*, Londres, I. B. Tauris, 2011.
- Manz, B. F., "Timur Lang", en *Encyclopædia Iranica*, versión en línea: (<http://www.iranicaonline.org/articles/central-asia-vi>, consultada el 30 de septiembre, 2017).
- Meisami, Julie Scott, *Persian Historiography: To the End of the Twelfth Century*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1999.
- Moreh, Shmuel, *Studies in Modern Arabic Prose and Poetry*, Leiden, Holanda, Eds. Brill, 1988.
- Nicolle, David, *Armies of the Ottoman Turks: 1300-1774*, Oxford, Osprey Publishing, 1983.
- Ochsenwald, William y Sydney Nettleton Fisher, *The Middle East: A History*, Boston, McGraw Hill, 6a. ed., 2004.
- Onians, John, *Atlas of World Art from Prehistoric Times to the Present*, Londres, Laurence King Publ., 2004.
- Palmer, Alan, *The Decline and Fall of the Ottoman Empire*, Nueva York, Barnes and Noble, 1992.

- Pedersen, Johannes (trad. por Geoffrey French, ed. por Robert Hillenbrand), *The Arabic Book*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- Piotrovsky M. B. y J. M. Rogers (eds.), *Heaven on Earth: Art from Islamic Lands*, Munich-Berlín-Londres-Nueva York, Prestel Publ., 2004.
- Pope, Arthur Upham, *A Survey of Persian Art*, 6 vols., Londres, Arthur Upham Pope y Phyllis Ackerman Eds., 1938-1939.
- Porada, Edith, “Art in Iran-Part I, Neolithic to Median”, *Encyclopedia Iranica* (ed. 1986-2011), versión en línea (<http://www.iranicaonline.org/articles/central-asia-v>, consultada el 30 de septiembre, 2017).
- Puerta Vílchez, José Miguel, *La aventura del cálamo: historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*, Granada, Edilux, 2007.
- Rawson, Jessica, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, Londres, British Museum Publications, 1984.
- Redford, Scott, “How Islamic Is It? The Innsbruck Plate and Its Setting,” Leiden, Ed. Brill-Aga Khan Program for Islamic Architecture, Harvard University-Massachusetts Institute of Technology, *Muqarnas*, núm. 7, 1990, pp. 119-113.
- Robinson, B. W., “A Survey of Persian Painting (1350-1896)”, en *Art et Société dans le Monde Iranienne*, París, Ed. C. Adle, 1982.
- Rogers, J. M., *Islamic Art and Design: 1500-1700*, catálogo de exposición, Londres, British Museum, 1983.
- , *The Spread of Islam*, Oxford, Elsevier-Phaidon, 1976.
- Ruthven, Malise, *Islam, A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, colecc. “Very Short Introductions”, 3a. ed., 2012 (1a. ed. 1997).
- Sadeq, Rahimi, “Intimate Exteriority: Sufi Space as Sanctuary for Injured Subjectivities in Turkey”, en *Journal of Religion and Health*. Berlín, Springer, vol. 46, núm. 3, septiembre, 2007.
- Said, Edward W., *Orientalismo* (trad. María Luisa Fuentes), Barcelona, Penguin Random House Grupo Ed., colec. DEBOLSILLO-Ensayo, 7ª. ed., 2016 (1ª. ed. 1978).
- Safadi, Yasin H., *Islamic Calligraphy*, Londres, Ed. Yasin Hamid Safadi, 1978.
- Sakisian, Armenag Bey, *La Miniature Persane du XII^e au XVII^e siècle*, París y Bruselas, Eds. G. Van Oest, 1929.
- Savory, Roger, *Iran under the Safavids*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- , “Carpets. Cap. I. Introductory Survey: The History of Persian Carpet Manufacture”, *Encyclopedia Iranica*, versión en línea, www.iranicaonline.org (consultada el 30 de septiembre, 2017).

- Scarce, J.M., “Art in Iran - Part X.1, Art and Architecture of the Qajar Period”, (ed. 1986-2011), versión en línea (<http://www.iranicaonline.org/articles/central-asia-v>, consultada el 30 de septiembre, 2017).
- Schimmel, Annemarie, *Mystical Dimension of Islam*, Jakarta, Noura Books, 2013 (1a. ed. 1975).
- , *Calligraphy and Islamic Culture*, Londres, I. B. Tauris, 1984.
- , *Islamic Calligraphy*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1970.
- Schuon, Frithjof, *Understanding Islam*, Londres, Mandela Books, 1965.
- Sells, Michael, *Early Islamic Mysticism: Sufi, Qur'an, Miraj, Poetic and Theological Writings*, Nueva York, Paulist Press, 1996.
- Sims, Eleanor, “The Illustrated Manuscripts of Firdaus’s *Shahnama*, Commissioned by Princes of the House of Timur”, en *Ars Orientalis*, vol. 22, Washington, The Smithsonian Institution, 1992, pp. 43-68.
- Small, Keith E. y Francesca Leoni, *Qur’ans: Books of Divine Encounter*, Oxford, Bodleian Library of the University of Oxford, 2015.
- , *Textual Criticism and Qur’an Manuscripts*, Portsmouth, Lexington Books, 2012.
- Somel, Selcuk Aksin, *Historical Dictionary of the Ottoman Empire*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publ. Grp.-Scarecrow Press, 2003.
- Soucek, Priscilla P., “Art in Iran-Part VII, Islamic Pre-Safavid”, *Encyclopedia Iranica* (ed. 1986-2011), versión en línea (<http://www.iranicaonline.org/articles/central-asia-v>, consultada el 30 de septiembre, 2017).
- , *Persian Artists in Mughal India: Influences and Transformations*, Leiden, Ed. Brill (colecc. *Muqarnas*, 4), 1987.
- Spuler, Bertold, “Geschichte Mittelasiens seit dem Auftreten der Turken” en *HO 1/5: Geschichte Mittelasiens*, pp. 123-310. (Trad. del alemán al inglés por F. R. C. Bagley en *The Muslim World. A Historical Survey*, Detroit, Ed. Bagley, vol. III: *The Last Great Muslim Empires*, Leiden, 1969, pp. 219-59 y IV/1: *Modern Times*, Leiden, 1981, cap. IV).
- , *The Muslim World: A Historical Survey* (vol. I: *The Age of the Caliphs*, trad. del holandés al inglés por F. R. C. Bagley), Leiden, Ed. Brill, 1960.
- , “Central Asia in the Mongol and Timurid Periods”, en *Encyclopædia Iranica*, versión en línea (<http://www.iranicaonline.org/articles/central-asia-v>, consultada el 30 de septiembre, 2017).
- Stanley, Tim, Mariam Rosser-Oewn y Stephen Vernoit, *Palace and Mosque: Islamic Art from the Middle East*, Londres, Victoria & Albert Publications, 2004.

- The Editors of Encyclopædia Britannica, “Timurids”, en The Columbia Encyclopedia, Nueva York, Columbia University (6a. ed.), 1963.
- Titley, Norah M., *Persian Miniature Painting, and its Influence on the Art of Turkey and India*, Austin, The University of Texas Press, 1983.
- Vaudeville, Charlotte, *A Weaver Named Kabir: Selected Verses with a Biographical and Historical Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- , *Kabir*, Oxford, Oxford University Press, 1957.
- Wakefield, Colin, “The Arabic Collections in the Bodleian Library”, en Emilie Savage-Smith, *A New Catalogue of Arabic Manuscripts in the Bodleian Library*, vol. 1, *Medicine*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Welch, Anthony, *Calligraphy in the Arts of the Islamic World*, Austin, The University of Texas Press, 1979.
- , “Art in Iran-Part VI, Safavid to Qajar Periods”, *Encyclopedia Iranica* (ed. 1986-2011), versión en línea (<http://www.iranicaonline.org/articles/central-asia-v>, consultada el 30 de septiembre, 2017).
- Welch, Stuart C., *Royal Persian Manuscripts*, Londres, Thames & Hudson, 1976.
- Yarshater, Ehsan, *Encyclopedia Iranica*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 2001.
- Zarrabi-Zadeh, Saeed, *Practical Mysticism in Islam and Christianity: A Comparative Study of Jalal al-Din Rumi and Meister Eckhart*, Abingdon, Reino Unido, Routledge (colec. “Routledge Sufi Series”), 2016.
- Ziauddin, M., *Monograph on Moslem Calligraphy*, Calcuta, Ed. al-Biruni, 1936.

Recursos en línea (consultados el 30 de septiembre, 2017):

<http://www.zarathushtra.com/z/article/overview.htm> (*Zarathushtra's Philosophy: Basic Overview*)

Encyclopaedia Iranica, www.iranicaonline.org
<http://www.britannica.com/topic/Islamic-history>

NOTAS

¹ En este trabajo se han transliterado al español las palabras en árabe. Además, para efectos de simplificación, las fechas se indican de acuerdo con el calendario occidental. (Es decir, sin considerar la cuenta a partir del año 622 EC, que corresponde al inicio del calendario musulmán, que se identifica como AH, por sus siglas en latín, de *Anno Hijra* o Hégira, que es cuando el profeta Mahoma se trasladó de La Meca a Medina).

² Amadu Hampaté Ba (ca. 1901-1991), poema citado por Gilbert Cotteau y Hélène Heckmann, “A. H. Ba: Memoria viva de África”, en Balta, Paul (comp.), *Islam: Civilizaciones y sociedades* (trad. Juana Salabert), Madrid, Siglo XXI de España Editores (colec. “Historia”), 1991, p. 188.

³ Más que una “historia sobre los árabes”, es preciso realizar un ensayo interpretativo. Debido a la complejidad del tema, solo se puede pretender examinar algunos aspectos del Medio Oriente en la historia de la humanidad, su identidad, logros y características de algunos de los principales eventos en su devenir.

⁴ Marlowe, Christopher (1564-1593), *Tamburlaine the Great*, citado en B. Lewis, *The Arabs in History*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (1a. ed., 1947), p. 157 (trad. del autor).

⁵ Como “arte islámico” se entiende el conjunto de distintas manifestaciones, como las siguientes: arquitectura, decoraciones arquitectónicas, cerámica, azulejos, vajillas, esculturas en relieve, tallas en madera y marfil, frisos, pinturas, dibujos, caligrafía, decoraciones de libros, iluminación de manuscritos, encuadernaciones laqueadas, diseño textil, trabajos de metal, orfebrería, joyería y otras más. El arte islámico no se refiere a la producción de ningún país o etnia en particular: es el resultado de una civilización que se formó como producto de diversas circunstancias históricas, como la conquista del mundo antiguo por los árabes, la unificación de un extenso territorio bajo la religión del islam, la extensión territorial y otros factores. Desde tiempos muy remotos, el arte islámico es el resultado de un conjunto de consecuencias políticas, a través de tierras y culturas muy diversas: el origen va desde tradiciones preislámicas, pasando por imperios como el árabe, el persa y el turco, hasta llegar a las vastas conquistas de los musulmanes en Asia y Europa.

⁶ A título de único ejemplo, puede citarse el caso del devenir histórico ocurrido en India: las conquistas de los musulmanes en el subcontinente indio ocurrieron entre los siglos XII y XVI EC, aunque desde el siglo VIII había habido algunas incursiones en Afganistán y lo que hoy es Paquistán. El islam se situó en forma definitiva a partir del establecimiento del sultanato de Delhi (1206-1526). India quedó en la mira de los sultanes musulmanes a partir de la dinastía omeya (lo que se conoce como la “expansión Al Hind”), que se inició entre 663-665 EC y duró hasta el año 738. Sin embargo, la influencia del califato en India se prolongó hasta el 871. Entre 1010 y 1187, la dinastía de los ghanzávidas se afincó en India, como consecuencia de la conquista inicial que logró Mahmud de Ghazni. Otras regiones del subcontinente indio fueron conquistadas subsecuentemente por Mu‘izz al-Din (también conocido como Shahab-ud-Din Muhammad Ghori), hasta que los mamelucos se hicieron cargo del poder, estableciendo en 1211 el sultanato de Dehli. El siguiente conquistador, en orden cronológico, fue Timur bin Tarqhay Barlas (conocido en Occidente como Tamerlán o “Timur el sanguinario”), conquistador de una gran parte de Asia y fundador de la dinastía mogola de India, que durará hasta la llegada de los ingleses, a mediados del siglo XIX. Este imperio fue de enorme trascendencia para la historia de la humanidad, pues trajo a India y sus regiones aledañas no solo una nueva religión —el islamismo—, sino nuevos estilos de vida y una rica cultura —con todo lo que ello implica: lengua, literatura, música, estilos artísticos, refinamiento, etcétera—, cuyo efecto llegaría hasta nuestros días. Sin contar la enorme variedad de ejemplos, sobre todo en arquitectura —como el Taj Mahal, gran joya del arte islámico, Patrimonio de la Humanidad—, la presencia musulmana en India se podría ejemplificar de muchísimas maneras. Un caso es el de la caligrafía, que tuvo un desarrollo local como fusión de dos culturas, como ocurre con la escritura *bihari*, que se desarrolló a principios del siglo XV en India, y que se utilizó para realizar muchos ejemplares del *Corán*. En suma, se trata de casi mil años de presencia musulmana en el subcontinente indio. (Vid., P. P. Soucek, *Persian Artists in Mughal India: Influences and Transformations*, Leiden, Ed. Brill, coleccion. *Muqarnas*, 4, 1987, p. 86; N. M. Titley, *Persian Minia-*

ture Painting, and its Influence on the Art of Turkey and India, Austin, The University of Texas Press, 1983, p. 123).

⁷ Si se comentan en este ensayo algunos ejemplos de decoraciones arquitectónicas, en las que se emplearon motivos caligráficos.

⁸ En cuestiones de idioma, en lo posible se ha pretendido traducir algunos vocablos al español, con la transliteración de las palabras árabigas, sin utilizar marcas diacríticas.

⁹ Al considerarse el arte islámico, en todo momento debe tomarse en cuenta la división en el tipo de patronazgo: en el caso público (que prevaleció para los monumentos religiosos, como mezquitas e instituciones de enseñanza), la ornamentación estaba restringida a formas decorativas consistentes en caligrafía y elementos vegetales o geométricos; en cambio, en el caso del patronazgo privado, no solo no se prohibían las representaciones figurativas, sino que se impulsaban. (Vid., G. Curatola y S. Kaoukji, *Arts of Islamic Lands: Selections from the al-Sabah Collection, Kuwait*, catálogo de exposición, Houston, Museum of Fine Arts, 2016, p. 43).

¹⁰ Tradicionalmente, el arte público no es representacional, con excepción de los arabescos que utilizan gran variedad de motivos vegetales, con formas en espiral. La caligrafía y los patrones geométricos se mezclan en variedades de estilos en múltiples medios, tanto en papel, cerámica, metales o decoraciones en exteriores o interiores de todo tipo de edificios. Las representaciones de figuras humanas y animales son parte de los esquemas decorativos del medio Oriente, desde tiempos muy antiguos.

¹¹ El arte islámico tiene una riquísima tradición pictórica e iconográfica. Desde hace más de medio siglo se ha roto ya el paradigma de que, por razones iconoclastas (o sea, por rechazo a las imágenes), la representación de seres humanos o figuras vivas estaba prohibida. Sin embargo, la profusión de imágenes de este tipo que se encuentran, por ejemplo, en la pintura persa, contradicen esta idea, pues no existe ninguna prohibición específica en contra de la representación de seres vivos en el islam, además de que ello no se menciona en el *Corán*. Algunas ideas del Profeta, que permearon hasta los *hadith* (colección tradicional de lo dicho por el Profeta), se han llegado a malinterpretar como prohibiciones para la actividad artística, pero el sentido real es puramente religioso. Sea cual fuere la razón, el hecho es que en ningún periodo de la cultura musulmana se restringieron ni las artes pictóricas ni las representaciones de seres vivos. La única excepción es en la esfera estrictamente religiosa, en donde se temía el riesgo de la idolatría, por lo que mezquitas y mausoleos carecen de representaciones figurativas. En todos los demás ámbitos, las imágenes de seres vivos —personas y animales— constituye un elemento importante del arte pictórico en general, como una tradición que forma parte de la compleja historia del arte islámico. (Vid., G. Curatola y S. Kaoukji, *Arts of Islamic Lands*, *op. cit.*, pp. 115-132).

¹² La traducción al español de los nombres de las principales dinastías en inglés, normalmente aceptada en el ambiente académico, es la siguiente: Umayyads-Omeyas; Abbasids-Abasíes; Fatimids-Fatimidias; Atabegsands-Atabegs; Ayyubids-Ayubíes; Mamluks-Mamelucos; Ottomans-Otomanos; Muslim West-Occidente Musulmán. (Refs.: www.universityandheritage.net y <http://www.linguee.com/english-spanish/translation/ayyubids.html>, consultadas el 30 de septiembre, 2017).

¹³ Tennyson, Alfred Lord 1809-1892), *Recollection of the Arabian Nights*, citado en B. Lewis, *The Arabs in History*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (1a. ed., 1947), p. 84 (trad. del autor). El califa abásida Haroun Alraschid nació ca. 760 y murió en 809.

¹⁴ El Medio Oriente es una región que abarca varios continentes, desde Asia Occidental hasta el norte de África. Dicho término se puso de moda entre 1850 y 1902, al sustituir al de “Cercano Oriente”, que se oponía al de “Lejano Oriente”. Entre otros, los grupos étnicos que habitan esta

extensa región incluyen a los árabes, turcos, persas, curdos, judíos, arameos, bereberes, coptos, cristianos, samaritanos y muchos otros más, sin contar múltiples inmigrantes del sudcontinente indio y el sureste de Asia. La importancia geopolítica que tiene esta región desde hace milenios queda demostrada, entre otras razones, por ser el sitio donde se originan varias religiones, como el cristianismo, islamismo, judaísmo, mazdeísmo, la tradición Bah'ái, mitraísmo, zoroastrianismo, maniqueísmo y otras más. (Solo por poner algunos ejemplos sobre la importancia del Medio Oriente como cuna de diversas tradiciones religiosas: En el caso de la fe Bah'ái, que proclama el valor de todas las religiones como un valor de unidad e igualdad entre todos los pueblos, es un credo que nació en 1863, se propagó por toda la región y, en la actualidad, cuenta con entre 5 y 7 millones de adeptos, de los cuales la mayoría está establecida en Irán. Para el caso del mazdeísmo, en la actualidad hay más practicantes en India que en Irán, pues el primer país es el único en el que todavía hoy en día se utilizan las “Torres del Silencio” para la descomposición de cadáveres). En cuanto a las lenguas, las principales que se hablan en la región son el árabe, el persa, el turco, el kurdo y el hebreo. En términos generales, los países que actualmente conforman esta región (en orden alfabético) son los siguientes: Bahrein, Chipre, Egipto, Emiratos Árabes Unidos, Irán, Irak, Israel, Jordania, Kuwait, Líbano, Omán, Palestina, Qatar, Arabia Saudita, Siria, Turquía y Yemen. La historia moderna del Medio Oriente se produce a partir de la Primera Guerra Mundial, con el desmembramiento del Imperio Otomano. Otros eventos importantes fueron la creación del estado israelí en 1948 y la retirada de Francia e Inglaterra de la mayoría de los países de la región, en la década de 1960. A partir de 1970, la región cobró una gran importancia económica, debido a sus reservas de petróleo. (Vid., A. Goldschmidt Jr., *A Concise History of the Middle East*, Nueva York, Westview Press, 1999, pp. 158-326).

¹⁵ En el calendario musulmán, los años se calculan a partir de la *hijra* (castellanizado como “hégira”), que se cuenta a partir de julio del año 622 en el calendario gregoriano, correspondiente a la fecha en que el profeta Mahoma huyó de La Meca a Medina. (La era de los musulmanes se compone de años lunares de 354 días, intercalando 11 de 355 en cada período de 30).

¹⁶ “Al tratar un tema tan complejo como el de la expresión artística islámica, se deben considerar dos factores fundamentales: el inmenso tamaño del mundo musulmán, desde el punto de vista geográfico, y la estatura de su ampliación (que incorpora países tan alejados entre sí como España y China), que incluye su desarrollo histórico, en un marco de mil cuatrocientos años; todo ello produjo la formación de una civilización multifacética, que integra varios niveles de expresión artística”. (G. Curatola y S. Kaoukji, *Arts of Islamic Lands*, *op. cit.*, p. 15, trad. del autor).

¹⁷ Existe un grupo de personas de origen indio que no residen en India (denominados “Non-resident Indian and Person of Indian Origin” o NRI-PIO, por sus siglas en inglés), también conocidos como “indios de ultramar” o pertenecientes a la Diáspora de India. Se trata de personas que nacieron en India pero que salieron del país y luego tuvieron descendencia. India tiene la población de emigrantes más grande del mundo. De acuerdo con el Departamento de Estudios Económicos y Asuntos Sociales de las Naciones Unidas, el número asciende a casi dieciséis millones de personas. (Datos tomados de United Nations, Department of Economic and Social Affairs, Population Division, *International Migrant Stock, 2015: Twenty Countries or Areas of Origin with the Largest Diaspora Populations*, versión en línea, <https://www.un.org/en/development/desa/population/migration/data/estimates2/estimatesgraphs.shtml?4g4>, consultada el 30 de septiembre, 2017).

¹⁸ Según el censo de 2015, hay mil ochocientos millones de musulmanes en el mundo, o sea cerca del veinticuatro por ciento de la población mundial. El islamismo es la religión dominante en Asia Central, Indonesia, Medio Oriente, el sur de Asia y el norte de África. La tercera parte de los mu-

musulmanes están en Paquistán, Bangladesh, Afganistán e India, por lo que el Subcontinente Asiático tiene la mayor población de musulmanes de todo el mundo. (En India, solo los sobrepasa el número de hinduistas, pero son la mayoría en Paquistán y Bangladesh.) En Asia viven más del 60% de los musulmanes del mundo. El país con mayor concentración de musulmanes en el mundo es Indonesia, que contiene al 13% de todos los islámicos del mundo. Asimismo, hay grandes concentraciones en el Archipiélago Malayo (o sea Brunei, Singapur, Malasia, Indonesia, Filipinas y Timor Oriental), en el Sureste Asiático. Entre los pueblos semíticos del Medio Oriente (como árabes, bereberes, turcos y persas), exceptuando a Israel, se encuentra el 23% de todos los musulmanes del mundo. Otro 15% de los musulmanes está repartido entre el sur del Sahara, en África, Norteamérica, el Cáucaso, China, Europa, el Cuerno de África, Rusia y la costa swahili (considerando tanto inmigrantes como conversos). En el Medio Oriente, los países no árabes como Irán y Turquía son los que tienen la mayoría de musulmanes; en África, las comunidades musulmanas más numerosas están en Egipto y Nigeria. Del total de la población musulmana, del 10 al 20% son chiitas y el resto son sunitas. (Datos tomados de Pew Research Center, *Mapping the Global Muslim Population: A Report on the Size and Distribution of the World's Muslim Population*, versión en línea, <http://www.pewforum.org/2009/10/07/mapping-the-global-muslim-population/>, consultada el 30 de septiembre, 2017).

¹⁹ Dentro del tema del islamismo, es preciso referirse a su “corriente mística”, es decir al sufismo, que la versión introspectiva de esa tradición religiosa, cuyo auge se produjo desde la época del califato omeya (661-750). Se caracteriza por tener valores particulares, doctrinas e instituciones específicas. La mayoría de los sufíes son parte de la corriente sunita del islam, aunque también algunos pertenecen al ámbito chfita, sobre todo a partir del periodo medieval. Se supone que las diferentes congregaciones sufíes descienden de una cadena de profetas que trazan su origen hasta el propio Mahoma y, en particular, su yerno Alí; se reúnen para realizar sesiones espirituales y procuran alcanzar la “perfección del culto”. Uno de los representantes del sufismo más conocidos es el poeta místico Rumi (1207-1273), que se caracterizó por su ascetismo. Cabe notar que el misticismo islámico permeó profundamente en el subcontinente indio, no solo a través del sufismo. Ejemplo de ello es el caso de Kabir (1440-1518) que fue un poeta ascético y místico en India (influenciado tanto por el movimiento *bhakti* del hinduismo como por el sikhismo). Aunque este personaje había nacido en una familia musulmana, su cuestionamiento de los preceptos del *Corán* lo llevaron a dudar también de la doctrina védica. Por ello, toda su vida lo persiguieron tanto los hindúes como los musulmanes. Cuando murió, sus adeptos musulmanes pretendían enterrar su cadáver, mientras que los hinduistas querían incinerar sus restos. Al descubrir el cuerpo, encontraron que se había convertido en flores, por lo que la mitad de los capullos se quemó y la otra mitad se enterró. (Vid., W. Chittick, *Sufism: A Beginner's Guide*, Londres, Oneworld Publications, 2007, p. 58; I. Gamard, *Rumi and Islam: Selections from His Stories, Poems, and Discourses*, Nashville, Tennessee, SkyLight Paths Publ., 2004, p. 21; A. Schimmel, *Mystical Dimension of Islam*, Jakarta, Noura Books, 2013, pp. 132-139; M. Sells, *Early Islamic Mysticism: Sufi, Qur'an, Miraj, Poetic and Theological Writings*, Nueva York, Paulist Press, 1996, p. 234; R. M. Chopra, *Sufism: Origin, Growth, Eclipse, Resurgence*, Nueva Delhi, Anuradha Prakashan, 2016, p. 134; R. Bly, *Kabir: Ecstatic Poems*, Boston, Massachusetts, Beacon Press, 2007, 1a. ed., 1977, p. 132; C. Vaudeville, *Kabir*, Oxford, Oxford University Press, 1957, p. 223; C. Vaudeville, *A Weaver Named Kabir: Selected Verses with a Biographical and Historical Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 58).

²⁰ No hay que perder de vista que todo es relativo, pues en la actualidad suele considerarse al Medio Oriente como cuna y sede del islam. Sin embargo, dicha tradición religiosa se practica por un

mayor número de habitantes en el sur y sureste de Asia, que en el Medio Oriente. Por ejemplo, de aproximadamente un total de 60 millones de habitantes musulmanes en todo el mundo, menos de la mitad se encuentran en Irán, Turquía y el norte de África, mientras que la mayoría está en India, Paquistán e Indonesia. De igual manera, hay países del Medio Oriente que siempre han tenido una fuerte presencia budista, como por ejemplo Afganistán. (Ref.: Óscar Figueroa Castro, *Sistemas religiosos actualmente presentes en el Sur de Asia*, conferencia inédita, III Diplomado en Estudios sobre Asia, organizado por el anterior Seminario Universitario de Estudios Asiáticos, actualmente Programa Universitario de Estudios sobre Asia y África, México, UNAM, 1º de agosto, 2017). En otro tenor de ideas, el concepto de “Medio Oriente” también es relativo desde el punto de vista geográfico, pues surgen preguntas como las siguientes: ¿Dónde empieza y en qué parte termina ese “Medio”?; ¿Acaso “Medio” es sinónimo de “Cercano”, como en alguna época se consideraba?; ¿Si hay regiones denominadas “Eurasia”, cómo quedan con respecto a Asia los países que pertenecen a esa región (como por ejemplo el caso de la República de Armenia, que antes pertenecía al Imperio Otomano y posteriormente a la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas): Están entonces “en medio del Medio Oriente”? Los motivos de confusión abundan.

²¹ El asunto de la diversidad geopolítica de la región es un tema que demanda una reflexión académica seria. Considerando varios aspectos que resultan relativos entre sí, en realidad se está tratando de un tema de pluralidad, en donde existe gran diversidad cultural, religiosa, lingüística y social, producto de un contexto tanto histórico como geográfico. Sin embargo, es preciso evitar sobresimplificaciones y arquetipos, para no aceptar ideas como la que “en la región siempre ha habido conflictos y la época contemporánea no es una excepción”. Las guerras y las conquistas con partes inherentes a la historia de la humanidad y, por lo tanto, no son algo específico del Medio Oriente. En este contexto, las luchas por la independencia ante el colonialismo podrían justificar muchísimos conflictos armados.

²² La presencia de los musulmanes representa un verdadero hito en la historia de la cultura universal. Hubo gran cantidad de viajeros y geógrafos, que dejaron diarios y memorias de viaje, que resultaron de extrema importancia para el desarrollo del comercio, como Al-Masudi (ca. 896-956), Abu Zayd Hassan (nacido en 850) y Muhhamad Abu'l Qasim Ibn Hawqal (ant. 943-969). Además, puede decirse que no hay rama del conocimiento en la que no aparezcan figuras señeras del Medio Oriente: A partir de lo que se denomina la “Edad de Oro Islámica”, es lo que ocurre con la educación, leyes, filosofía (metafísica y epistemología), matemáticas (álgebra, geometría, trigonometría, cálculo), ciencias naturales (desarrollo del método científico, astronomía, física, química, geodesia, biología, ingeniería), ciencias sociales (sociología, historiografía, demografía, economía), ciencias de la salud (creación de los primeros hospitales, medicina, farmacia, cirugía), arte y literatura (poesía, arquitectura, pintura, escultura) y tantos rubros más. No puede olvidarse que, sin la cultura musulmana y el afán de conservar y profundizar en el conocimiento, no habría llegado hasta nosotros mucho de la antigüedad grecorromana. (En la “Casa de la sabiduría del califa abásida Harun al-Rashid, 786-809, se convocaron intelectuales provenientes de distintas partes del mundo, con antecedentes culturales diversos, para compilar y traducir todo tipo de documento relativo al conocimiento clásico, para crear versiones en lengua árabe). (Vid., M. I. I. al-Nadim, *A Tenth Century AD Survey of Islamic Culture*, trad. Bayard Dodge, Chicago, Kazi Publs., 1998, pp. 125-152; L. W. Adamec, *Historical Dictionary of Islam*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publ. Grp.-Scarecrow Press, 2009, p. 137).

²³ Incluso algunos países han adoptado el calificativo de “árabe” en su nombre oficial, como es el caso de Arabia Saudita, la Unión de Emiratos Árabes y la República Árabe de Egipto.

²⁴ A pesar de las diferencias, regionales, los pueblos son conscientes de su realidad histórica, en la que múltiples imperios y dinastías sucesivamente han conquistado y liberado lo que hoy conforman un mosaico político constantemente cambiante: Así, los imperios persa u otomano, sucesivamente, fueron en distintas épocas los dueños de muchos de los países que hoy conocemos. En cuanto a la religión, el Medio Oriente es el crisol de las tres grandes religiones monoteístas de la humanidad. No es de extrañar que, por ejemplo, en Jerusalén convivan las comunidades católica, musulmana y judía. No obstante todo lo anterior, en este mosaico de diversidad las lenguas semíticas (como el árabe, el persa, el arameo, el asirio y otras, que hablan cerca de 330 millones de personas), así como el islamismo, constituyen un indiscutible eslabón que “unifica” al así llamado “mundo árabe”.

²⁵ Benjamin Disraeli (1804-1881), *Tancred*, citado en E. W. Said, *Orientalismo* (trad. María Luisa Fuentes), Barcelona, Penguin Random House Grupo Ed., colec. DEBOLSILLO-Ensayo, 7ª. ed., 2016 (1ª. ed. 1978), p. 17.

²⁶ “El repertorio artístico islámico se compone principalmente de tres elementos: caligrafía, geometría y arabescos”. (G. Curatola y S. Kaoukji, *Arts of Islamic Lands*, *op. cit.*, p. 15, trad. del autor). El “arabesco”, también denominado “ataurique”, que en árabe quiere decir “follaje”, se refiere a un adorno de figuras fitomórficas que imitan hojas, flores, frutos, roleos, etcétera. Aparecen como elementos decorativos y se les considera un género específico, en el arte pictórico. Históricamente, son anteriores al mundo islámico, pues se encuentran ejemplos en el arte egipcio y asirio, así como en la antigüedad clásica. Fue un recurso muy utilizado en la Edad Media europea y, sobre todo, durante el Renacimiento y el Barroco.

²⁷ Abu Hayyan at-Tawhidí (923-1023), *Kitab al-Imta wa'l-Mu'anasa*, citado en B. Lewis, *The Arabs in History*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (1a. ed., 1947), p. 47 (trad. del autor).

²⁸ Los omeyyas (alias “Banu Umayya” o dinastía Umayyad), son descendientes de un clan de la tribu Quraysh, localizados cerca de La Meca, cuyo primer líder fue Umayya ibn Abd Shams. Es la primer gran dinastía musulmana que gobernó el imperio del califato, en el periodo entre 661 y 750 EC. A veces, se les denomina el “Reino Árabe”, para manifestar la desaprobación que tienen los musulmanes por el hecho de que los omeyyas fueran un estado secular. (Ref.: The Editors of Encyclopædia Britannica, “Umayyad Dynasty”, *Encyclopædia Britannica*, versión electrónica, www.britannica.com/topic/Umayyad-dynasty-Islamic-history, consultada el 30 de septiembre, 2017).

²⁹ El edificio islámico del Templo de la Roca está situado en el Monte del Templo, en la Ciudad Antigua de Jerusalén. Se terminó de construir en el año 691 EC, por órdenes del Segundo califa omeya Abd al-Malik, en el mismo sitio en donde había estado ubicado el Segundo Templo de Jerusalén. El domo original se colapsó en 1015 y se reconstruyó entre 1022 y 1023.

³⁰ La representación de figuras humanas en la pintura islámica es un tema delicado. Por ejemplo, hace tiempos remotos en el arte antiguo de Persia se ejecutaban escenas con personas (prácticamente siempre hombres y frecuentemente de la realeza o noble) y animales. Al parecer, sobre todo en esculturas y decoraciones de templos, por razones religiosas, en general en el arte persa se solían plasmar figuras humanas con mayor frecuencia que en el arte islámico. Sin embargo, las profusas decoraciones geométricas que luego florecerían en el arte islámico tuvieron su origen en el arte persa. Es aquí donde incluso motivos chinos de vegetales se fusionarán con el gusto local, para generar un nuevo estilo. Las figuras humanas nunca estuvieron completamente prohibidas en el arte persa durante el periodo islámico; por ejemplo, en la tradición de las miniaturas, la representación de personas (tanto en forma aislada como en multitudes), fue un objetivo central. Ello se debe a que este tipo de obras eran algo privado, guardado en álbumes o libros que solo se mostraban a quien el dueño lo deseaba. Por lo tanto, las escenas podían ser más libres que las

representadas en pinturas murales o en obras que podían ver públicos más numerosos. El *Corán* y las obras puramente religiosas no se ilustraban con figuras humanas. Otros tipos de obras, como las literarias, aunque incluyeran escenas religiosas, sí podían incluir formas humanas. Cabe señalar que, aproximadamente desde el año 1500, cuando se representaba al profeta Mahoma, era sin mostrar su cara. Además de las escenas figurativas en miniaturas, había desde luego otro tipo de decoración ornamental no decorativa, que se hacía en márgenes o determinadas páginas de miniaturas, en los inicios o finales de una sección o, como una página completa de frontispicio. A esto es a lo que específicamente se le denomina “iluminación” o “páginas iluminadas”, que se encuentra de manera muy abundante en ejemplares del *Corán* y libros de contenido religioso. Este tipo de diseño ha perdurado a lo largo de muchos siglos, en obras de muy diversa índole, incluyendo tapices y alfombras. En cuanto a la retratística como género específico (es decir, no mediante la representación de figuras humanas como parte de una composición más compleja), el surgimiento del fenómeno es más tardío. Ejemplo de ello es lo que ocurrió durante el periodo conocido como arte de la dinastía qajar (o sea una de las últimas etapas del Imperio Persa, que duró entre 1781 y 1925). Ello resultó una consecuencia de la influencia del arte europeo, especialmente a partir de la pintura academicista y del romanticismo. (La imagen exótica del denominado “orientalismo”, el auge de la pintura de retrato y la influencia artística entre ambos mundos, propiciaron este nuevo género en el Medio Oriente). En términos de técnica pictórica, durante esta época la pintura al fresco se ve desplazada por pinturas al óleo. Para representar imágenes oficiales de la realeza o personajes nobles, predominan las imágenes realizadas con colores planos y ricos, contrastando con áreas oscuras y de fuertes emplastes. Los personajes suelen ser idealizados, con poco realismo. Evidentemente, el panorama cambiará en el siglo XIX, con el advenimiento de la fotografía. En otras palabras, en el arte islámico predominan las representaciones de motivos repetitivos (ya sea como elementos geométricos, florales o caligráficos), más que las figuras, pues muchos musulmanes consideraban que la representación de la forma humana es una idolatría, por lo tanto un pecado contra Dios, como algo expresamente prohibido por el *Corán*. (En algunas interpretaciones de la *Sharia* o ley islámica, se considera que las representaciones humanas están prohibidas, específicamente cuando están destinadas a propósitos de culto, en cuyo caso se habla de idolatría). No obstante, hay figuras humanas provenientes de todas las épocas del arte islámico, sobre todo en obras de arte para uso privado, como las miniaturas, en que su ausencia es algo inaudito. No se diga las múltiples representaciones que existen de la figura del Profeta Mahoma. Las figuras de animales y personas, con fines decorativos, se encuentran en todo tipo de piezas seculares de múltiples periodos históricos, aunque el género del retrato tardó en aparecer. (Para lo anterior, *vid.*, S. Canby, *Persian Painting*, Northampton-Massachusetts, Interlink Publishing Grp. y Londres, British Museum Press, 1993. pp. 58-62; C. Gruber, “Representations of the Prophet Muhammad in Islamic Painting”, en Gulru Necipoglu y Karen Leal (eds.), *Muqarnas*, vol. 26, Leiden, Ed. Brill, 2009, pp. 13-18).

³¹ El califato abásida fue el tercero en la sucesión del profeta Mahoma. Toma el nombre de su fundador, Al-Abbas ibn Abd al-Muttalib (566-653 EC), tío del Profeta. Los abásidas ejercieron el poder desde Bagdad, Iraq, a partir de la caída del imperio omeya, en el año 750. Su influencia terminó en el año 1258, debido al saqueo de Bagdad por los mongoles, dirigidos por Hulagu Khan. Sin embargo, la cultura abásida se refugió en El Cairo, capital de los mamelucos, en el año 1261, en donde permaneció (aunque de manera poco relevante), hasta la conquista de Egipto por los otomanos, en 1517. (*Vid.*, H. Gibb, A. Rosskeen, S. J. Shaw, W. R. Polk (eds.) *Studies on the Civilization of Islam*, Princeton, Princeton University Press, 1982, 1a. ed., 1962).

³² R. Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, Londres-Nueva York, Thames & Hudson, coleccion.

“World of Art”, 1999, p. 38.

³³ Ahmad Ibn Tulun fue un gobernador abásida en El Cairo, durante el periodo 868-884 EC. Durante su gestión, se construyó la rica mezquita que lleva su nombre.

³⁴ Las principales escuelas de la pintura islámica se desarrollaron en Irán, a partir de una necesidad de ilustrar la riquísima producción de literatura persa. Es a finales del siglo XIV y durante el siglo XV que se crea una imaginería iconográfica específica, de tipo abstracto e índole poética, que no llegó a superarse en ningún otro momento o lugar durante el mundo islámico.

³⁵ Se refiere a los descendientes de Fátima, la hija de Mahoma. El término de fatimidas o fatimies se refiere a los súbditos, no a los gobernantes. Era un califato ismailí chiíta, que llegó a abarcar prácticamente todo el norte de África, gobernando desde El Cairo, como su sede principal. Su apogeo se dio a partir del año 909. El califato fatimida declinó a partir de los siglos XI y XII y Saladino invadió su territorio en el año 1171, para fundar la dinastía de los ayyubíes, con lo que el califato fatimida se incorporó al abásida.

³⁶ Aunque estuvieron durante distintas duraciones de tiempo en las diferentes regiones, la presencia de los musulmanes en España abarca 781 años (desde el 711 hasta la Conquista de Granada por los Reyes Católicos, en 1492). Esta circunstancia tuvo ecos muy diversos, inclusive transatlánticos. Como dijera el doctor Francisco de la Maza al estudiar el exconvento de San Francisco, hoy catedral de Tlaxcala (que se construyó entre 1530 y 1536): “... el estilo mudéjar vino a morir a la Nueva España”. (F. de la Maza y Cuadra, *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Humanidades, colec. “75 Aniversario”, 20013, 1ª. ed., p. 225). No solo los artesonados de los techos y las formas de los arcos son claramente identificables; hasta la fecha, el barroco del centro de México se distingue por cúpulas de cerámica vidriada (indebidamente denominada “talavera”), heredera de los azulejos que llegaron a España, procedentes de la tradición árabe.

³⁷ La Capilla Palatina, en Palermo (Sicilia) era la capilla real de los reyes normandos de Sicilia. La arquitectura tiene elementos bizantinos y normandos, pero la decoración es del estilo árabe-normanda. La construcción data del año 1080, pero los mosaicos se terminaron casi en su totalidad en el 1143. Las *muqarnas* son de especial belleza. (Se refiere a una forma de bóveda ornamentada característica de la arquitectura islámica, tradicionalmente persa, con subdivisiones geométricas que permiten múltiples detalles decorativos, con una disposición de “estructura celular”, como si fuera un panal de abejas; al influenciar el arte español, también aparecen en el estilo mozárabe, en el que asemejan estalactitas, como en la Alhambra de Granada. También se presentan en la arquitectura de Armenia). *Vid.*, J. M. Bloom y S. Blair, *The Grove Encyclopedia of Islamic Art & Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 223; también, R. Ettinghausen, O. Grabar y M. Jenkins, *Islamic Art and Architecture: 650-1250*, Yale, Yale University Press, 2001, p. 185.

³⁸ Tristemente célebres, pues fueron el objetivo a vencer por parte de la cristiandad, durante la Primera Cruzada (1095-1099).

³⁹ Las técnicas para la fabricación de recipientes tienen milenios de antigüedad. Los de barro (denominados *earthenware* en inglés) se refieren a un cuerpo de tierra cocida, sin recubierta artificial para decoración (que se conoce como *frit*). Los recipientes conocidos como *fritware* (también denominados “pasta de piedra” o *stonepaste*) tienen un cuerpo hecho con cerámica blanca a base de cuarzo, arcilla, silicatos y otros materiales, finamente molidos y esparcidos. Las vasijas tipo *slip* se fabrican a base de arcilla semi fluida, es decir, hechas con cerámica recubierta con arcilla muy diluida, para enmascarar el tono rojo del barro. En cuanto a acabados con fines decorativos, también se utilizaban esmaltes (colores pulverizados, a base de lacas, que se cocinaban en el fuego a bajas tem-

peraturas, para dar un brillo característico), el glaseado (que consiste en recubrir la superficie del recipiente con una sustancia rica en silicatos, para dar una apariencia cristalina; el objetivo no solo es estético, sino que el recipiente se convierte en impermeable) y el lustre (que se produce por la incorporación de óxidos metálicos, sobre todo de cobre y plata, mezclados con los pigmentos, que se aplican sobre objetos glaseados, antes de hornearlos en una atmósfera con poco oxígeno).

⁴⁰ En los manuscritos realizados en la zona de Bagdad, en las décadas entre 1220 y 1250, se representaron múltiples escenas, denominadas *maqamat*, en las que se representan grupos, tanto de tipo secular como religioso —por ejemplo, sabios predicando o maestros dando clase a conjuntos de alumnos—, lo cual se llega a convertir en un género de moda durante esa época.

⁴¹ Algunos intelectuales de importancia durante la época antigua son Al-Biruni (973-1048), Al-Idrisi (1100-1165), Muhammad Ufi (1171-1242) e Ibn Battuta (1304-1368/1369). Sin lugar a dudas, el más prominente es el sabio Omar Khayyam (1048- 1131), cuya obra cumbre son las *Rubaiyat* o sea, cuartetos de poemas. (Vid., S. Moreh, *Studies in Modern Arabic Prose and Poetry*, Leiden, Holanda, Eds. Brill, 1988, p. 167).

⁴² Existen infinidad de versiones ilustradas de este cuento. La idea original viene de la historia india del *Panchatantra* (ca. 300 EC), que luego se traduce al *pahlavi* y al siríaco (en el 570 EC), Ibn al-Muqaffa' lo traduce al árabe en el siglo VIII y es un texto que llegará a tener gran influencia en la literatura hispánica, pues a partir de la traducción que ordenó Alfonso X (1251), será la fuente de inspiración para el *Príncipe Lucanor* (escrito en 1335). (Vid., R. Allen, *The Arabic Literary Heritage: The Development of its Genres and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006; R. Allen, *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction*, Syracuse, Syracuse University Press, 2da. ed., 1995; S. Moreh, *Studies in Modern Arabic Prose and Poetry*, Leiden, Holanda, Eds. Brill, 1988; P. Auchterlonie, *Arabic Biographical Dictionaries: A Summary Guide and Bibliography*, Terán, Middle East Librarian Association, Middle East Libraries Committee, 1987).

⁴³ El sultanato mameluco cubría una amplia región, cuya sede del poder estaba en Egipto. Duró desde al final de la dinastía ayyubida (1341), hasta que los otomanos conquistaron Egipto (1517). El auge inicial del gobierno turco sobre la cultura árabe fue decayendo gradualmente. La casta gobernante —de donde proviene el nombre de “mameluco”— estaba compuesta predominantemente de soldados de Crimea y otras zonas de origen eslavo. En realidad eran mercenarios, que originalmente habían sido esclavos, pero una vez que se les había comprado, eran libertos, aunque no estaban autorizados para portar armas ni realizar ciertos tipos de actividades. En algunos casos, se les consideraba “verdaderos señores”, con un nivel social superior al de los ciudadanos egipcios. En su mejor momento, este sultanato representó la parte más sublime de la era musulmana, tanto en lo político, como en lo económico y cultural. (Vid., S. Lane-Poole, *The Mohammedan Dynasties: Chronological and Genealogical Tables with Historical Introductions*, Whitefish, Montana, Kessinger Publishing, reed. 2004, 1a. ed., 1894, p. 85).

⁴⁴ Los mamelucos fueron profusamente representados durante el romanticismo, en la que el orientalismo jugó un papel muy importante. Es el caso de varias pinturas inglesas del siglo XIX. Así, se conservan múltiples litografías y acuarelas con temas como delegaciones de embajadores, personajes vestidos de manera exótica (con túnicas y turbantes), guerreros con armamentos orientales, mercados, escenas domésticas y otros. Como ejemplos, pueden citarse el famoso *Retrato de Lord Byron* que Thomas Phillips pintó en 1813, que actualmente se encuentra en la Mansión Venizelos, en Atenas, residencia oficial del embajador de Inglaterra en Atenas. (En realidad es una de las muchas versiones que existen sobre el mismo tema). Otro caso es *La carga de los mamelucos o el dos de mayo*, que Francisco de Goya y Lucientes pintó en 1814.

⁴⁵ El arte de lo que se denomina el Occidente Musulmán (o el *Maghreb*) no se puede entender sin el referente a la dinastía omeya, que se originó en Siria.

⁴⁶ Como ejemplo está la balada de amor cortesano en el cuento *Qissat Bayad wa Reyad*, de la cual existe un manuscrito iluminado, realizado en Córdoba, a finales del siglo XII.

⁴⁷ La violencia de la invasión mongola se extendió a todo lo largo del siglo XIII. En 1303 se efectuó la batalla de Marj al-Saffar, en la que los mongoles fueron finalmente derrotados, lo cual puso fin a las invasiones de Ghazan Khan en Siria. La influencia de los mongoles es enorme y se ha llegado a considerar que la destrucción que causó el imperio mongol fue uno de los conflictos más sangrientos en toda la historia de la humanidad. (Además del furor de los “bárbaros”, las expediciones mongolas ocasionaron la expansión de la peste bubónica por Asia y Europa). A partir del siglo XIV, los mongoles concentraron sus esfuerzos en invadir China (estableciendo ahí la dinastía Yuan). Desde los descendientes de Timur (o Tamerlán), los mongoles también hicieron presencia en India a partir del siglo XV y se puede decir que, a través del imperio mogol, dicha permanencia duró hasta el siglo XIX.

⁴⁸ El ilkhanato era una rama del gobierno mongol de los “khanes”, que establece Hulagu a partir de 1219-1224, con el fin de poder gobernar los territorios conquistados por su abuelo, Genghis Khan, en el occidente (la región actual de Azerbaiján y Turquía). A partir de 1295, los gobernantes de una extensa región se convirtieron al islam. (Vid., C. P. Atwood, *The Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire*, Nueva York, Infobase Publishing-Facts on File, 2004, p. 135). En cuanto a la dinastía timúrida, se puede mencionar lo siguiente: también denominados gurkaní, eran un clan de linaje turco-mongol y musulmán sunita, que descendían del caudillo guerrero Timur o Tamerlán, que a su vez estaba emparentado con Genghis Khan, el fundador del imperio mongol. Fuertemente influenciados por la cultura persa, establecieron el imperio timúrida (1370 y 1507) en Persia y Asia Central, y luego el imperio mogol (1526-1857) en el subcontinente indio. (Vid., B. Spuler, “Central Asia in the Mongol and Timurid Periods”, *Encyclopædia Iranica*, versión en línea, <http://www.iranicaonline.org/articles/central-asia-v>, consultado 30 de septiembre, 2017).

⁴⁹ Vid., P. Jackson y L. Lockhart, eds., “The Timurid and Safavid Periods” en *The Cambridge History of Iran*, vol. 6, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 153-162; R. Savory, *Iran under the Safavids*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 253; E. Yarshater, *Encyclopædia Iranica*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 2001, p. 219.

⁵⁰ Los detalles relativos al Imperio Romano de Oriente y los cristianos ortodoxos y coptos, así como las manifestaciones del arte bizantino, no pueden cubrirse detalladamente en este texto. (Vid., S. Faroqhi, *The Ottoman Empire: A Short History*, 2009, versión en línea, <http://www.naher-osten.uni-muenchen.de/personen/ehemalige/faroqhi/index.html>, consultada el 30 de septiembre, 2017; D. Nicolle, *Armies of the Ottoman Turks: 1300-1774*, Oxford, Osprey Publishing, 1983; A. Palmer, *The Decline and Fall of the Ottoman Empire*, Nueva York, Barnes and Noble, 1992; S. A. Somel, *Historical Dictionary of the Ottoman Empire*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publ. Grp.-Scarecrow Press, 2003).

⁵¹ Hagia Sophia (que en griego quiere decir “Santa Sabiduría”) en Estambul, Turquía, fue la gran basílica patriarcal de la iglesia ortodoxa griega, luego mezquita imperial (es decir, únicamente para uso personal del sultán) y actualmente es un museo. Cuando se construyó (entre 532 y año 537 EC), por orden del emperador bizantino Justiniano I, era la primera catedral del Imperio de Constantinopla. (En el mismo sitio, hubo dos edificios anteriores, que se destruyeron por fuego y revueltas populares). Luego funcionó como catedral ortodoxa, hasta 1453. Entre 1204 y 1261, los integrantes de la Cuarta Cruzada la convirtieron en una catedral católica romana, bajo las órdenes

del Imperio de Roma. Fue mezquita otomana entre 1453 y 1931, cuando se secularizó. Se abrió al público como museo en 1935. Hagia Sophia es famosa por su gigantesco domo, que se considera como una de las mejores obras de la arquitectura bizantina. (Incluso se dice que “cambió el curso de la historia de la arquitectura”: *Vid.*, J. D. Alchermes, “Art and Architecture in the Age of Justinian”, en Maas, Michael, ed., *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 343-375). Hasta 1520 (o sea durante casi diez siglos), en que se construyó la catedral de Sevilla, Hagia Sophia fue la catedral más grande del mundo. La decoración del templo es muy profusa, incluyendo muchas reliquias y un iconostasio de quince metros de altura, de plata pura. Los redondeles epigráficos llevan los nombres de Alá, Mahoma y los cuatro califas que siguieron el “Camino Correcto”; los diseñó Ahmad Karahisari, el calígrafo más importante de su época (*Vid.*, J. P. D. Balfour, *Hagia Sophia*, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1972, pp. 57-178).

⁵² Recuérdese, como ejemplo, el caso de los mosaicos del ábside, en la basílica de San Vital de Ravena, Italia.

⁵³ *Vid.*, P. Balta (comp.), *Islam: Civilizaciones y sociedades*, trad. Juana Salabert, Madrid, Siglo XXI de España Eds., colec. “Historia”, 1991, pp. 63-175.

⁵⁴ *Romance de Abenamar* (relata hechos históricos ocurridos en 1431), citado en B. Lewis, *The Arabs in History*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (1a. ed., 1947), p. 125 (trad. del autor).

⁵⁵ Al referirse a la transición del pergamino al papel, Ya’qub (nacido Ishaq al-Kindi, que murió ca. 873) se expresó de la siguiente manera: *No conozco ninguna forma de escritura en que las letras tengan tanta belleza y refinamiento como en la caligrafía árabe*. También refiriéndose a la emotividad que produce la escritura, al-’Attabi (que muere ca. 823) dijo: *Los libros sonríen cuando las plumas derraman lágrimas*. (Citado en K. E. Small, y Francesca Leoni, *Qur’ans: Books of Divine Encounter*, Oxford, Bodleian Library of the University of Oxford, 2015, pp. 39 y 61, trads. del autor).

⁵⁶ El arte del libro llegó a convertirse en la verdadera fuerza motora para todas las artes. El *ketab khaneh* (taller de la biblioteca real) era el lugar en donde se generaban los patrones para la decoración de todo tipo de objetos, incluyendo alfombras, cerámica o enseres metálicos. Ahí también se copiaban muchos libros, tanto empastados como en hojas sueltas con iluminaciones, libros religiosos (como el *Corán*, comentarios de textos sagrados, obras teológicas), obras de literatura (como *Shahnameh* —el *Libro de los Reyes*—, *Nizami’s Khamsa*, *Jami al-Tawarikh* de Rashid-al-Din Hamadani, versiones de los *Viajes* nocturnos del Profeta) y muchas otras más. (*Vid.*, H. Frankfort, Henri, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Barcelona, Penguin Random House, colec. Pelican History of Art-Yale History of Art, 4a. ed., 1970, pp. 256-258).

⁵⁷ En el ámbito de la biblioteconomía, el frontispicio o página inicial se suele denominar en inglés *Carpet Page*, por su similitud con la decoración de un tapiz. Recuérdese que el papel, que se inventó en China, se introdujo en el mundo musulmán aproximadamente en el siglo VIII EC, siendo rápidamente adoptado por los escribas. Por ejemplo, a partir del siglo XIII en Irán, se puso de moda el uso del papel coloreado. Hacia 1540, se utilizaba un papel de diseño marmoleado y desde entonces las encuadernaciones de los libros se hicieron cada vez más lujosas (era frecuente el empleo de piel de Marruecos, de finísima calidad). Los diseños incluían decoraciones con oro, en patrones sobre todo geométricos o con motivos vegetales. A partir de la segunda mitad del XVI, se empezó a utilizar papel de seda y, gradualmente, decoraciones laqueadas y márgenes cada vez más lujosos. Es preciso señalar que los estilos varían mucho según la época y el lugar de producción de las obras.

⁵⁸ La caligrafía árabe tradicional (cuya traducción del nombre en lengua árabe quiere decir “el arte de la línea” o “escritura bella”, en persa) es un arte decorativo propio de los pueblos que utili-

zan el alfabeto árabe y sus variantes, llegándose a considerar como una de las principales manifestaciones del arte islámico). En ella, hay dos tipos de escrituras principales: el estilo cúfico (así denominado porque se desarrolló en Kufa, Irak, que en inglés se llama *kufic*), que tiene formas angulares y con trazos muy verticales, y el estilo *nasj* (que quiere decir “copia”, que en inglés se llama *naskhi*), que es de tipo cursivo; su nombre se debe a que se desarrolló con la intención de ser un tipo de escritura a la vez clara y rápida, que se podía utilizar para realizar copias de documentos. Es la tipografía que en la actualidad aún se utiliza para las imprentas, máquinas de escribir y computadores, como fuente para la mayoría de los estilos caligráficos que utilizan el alfabeto arábigo. Del estilo cúfico existen ocho variantes, de las cuales las tres más importantes son el simple, el foliado (que apareció en Egipto en el siglo IX AEC) y el foliado con motivos florales (cuyo mayor desarrollo ocurrió durante la dinastía fatimida, 969-1171 EC). A partir del siglo XI, el estilo *nasj* gradualmente reemplazó al cúfico. Aunque ya se conocía un estilo cursivo desde el siglo VII AEC, el principal desarrollo se dio a partir del siglo X EC, en el que también apareció otro estilo de escritura cursiva, el *thuluth* o *thulth*, que es parecido al *nasj*. Posteriormente, en el imperio persa luego aparecieron otros estilos de letra cursiva, como el *taliq*, a partir del cual evolucionó el *nastaliq*. Estos últimos acontecimientos ocurrieron durante los siglos XV y XVI. Hay otras muchas formas, como la *ruq’ a* (que quiere decir “fragmento”), porque se desarrolló para poder escribir en trozos pequeños de papel, de manera que se pudiera incluir la mayor cantidad de texto en el menor espacio posible (es el estilo más utilizado en la escritura manuscrita de hoy en día). Otros estilos son el *farsi* (o “persa”) y el *diwani*, que proceden del *nasj*. En el caso del denominado andalusí o magrebí, es diferente de los demás, pues no deriva del *nasj*, sino del cúfico antiguo. (Para este vasto tema, puede consultarse la siguiente bibliografía: A. Welch, *Calligraphy in the Arts of the Islamic World*, Austin, University of Texas Press, 1979, p. 43; J. M. Puerta Vilchez, *La aventura del cálamo: historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*, Granada, Edilux, 2007, pp. 123-137; A. Balius, *Tipografía árabe. La escritura como dibujo, la palabra como imagen*, Valencia, EME Experimental Illustration, Art & Design-Universidad Politécnica de Valencia, núm. 1, 2013, pp. 27-62).

⁵⁹ Por definición, una “miniatura” es una pintura de dimensiones reducidas, tanto para decorar un libro (a manera de “ilustración”) o como una obra de arte independiente, cuyo conjunto se coleccionaba a manera de álbum, denominado *muragga*. Las obras persas utilizaban técnicas similares a los manuscritos miniados, tanto europeos como bizantinos. (Cabe recordar que el adjetivo de “miniado” no se refiere a las dimensiones, como en el caso de las miniaturas, sino al empleo del “minio” que se utilizaba en la técnica de la ilustración, que es un mineral a base de plomo, que produce tonalidades desde el rojo hasta el amarillo-café). La tradición de las pinturas en miniatura abrevia en técnicas más antiguas de pinturas al fresco; el auge se da, sobre todo a partir del siglo XIII, aunque hubo fuertes influencias del Lejano Oriente (tanto directamente de China como a través de los mongoles), durante los siglos XV y XVI. La tradición de pintar miniaturas surge a partir del deseo de ilustrar libros con escenas narrativas, en las que frecuentemente aparecen múltiples figuras. El concepto de perspectiva es diferente al occidental, pues las figuras más importantes siempre se representan de un tamaño mayor al de las demás y en las escenas de batallas suele haber una infinidad de personajes. La profundidad espacial se indica colocando las figuras más alejadas en un plano más elevado. Se suele detallar muy cuidadosamente el fondo de la escena, ya sea con paisajes naturales o urbanos, incluyendo plantas, animales, alfombras, tiendas, ladrillos decorados u otros elementos, que hacen que las miniaturas sean generalmente muy atractivas. Las vestimentas de los personajes también suelen estar muy decoradas. Los animales, especialmente los caballos, se suelen representar de perfil y hay muchas escenas con personajes montados en todo tipo de corceles. Los

paisajes representados suelen ser de tipo montañoso con un horizonte ondulado, con rocas y nubes que se asemejan mucho a los paisajes chinos. El punto de fuga y las escenas representadas suelen ser siempre bastante elevados. (Vid., N. M. Tittley, *Persian Miniature Painting, and its Influence on the Art of Turkey and India*, Austin, The University of Texas Press, 1983, p. 84; J. Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, Londres, British Museum Publications, 1984, p. 152; R. Savory, “Carpets. Cap. I. Introductory Survey: The History of Persian Carpet Manufacture”, *Encyclopædia Iranica*, versión en línea, www.iranicaonline.org, consultada el 30 de septiembre, 2017).

⁶⁰ A manera de ejemplo, puede citarse el gran poema *Shahnameh* (o *Shahnama*, alias el *Libro de los reyes*), escrito por el poeta persa Ferdowsi, entre los años de ca. 977 y 1010 EC. Es la obra épica nacional de Irán (al igual que otros países) y es el poema épico más largo que ha compuesto un solo poeta (consiste en cincuenta mil duplas de versos). En forma en parte mítica y en parte histórica, narra desde la creación del mundo hasta la conquista islámica de Persia en el siglo VII. Es una obra central para comprender la cultura persa, no solo como obra de arte literaria, sino en la definición de la identidad cultural de Irán, Afganistán y Takikistán. También es importante para los practicantes del zoroastrismo, pues se ocupa de los hechos históricos ocurridos entre los inicios de esa religión y la muerte del último gobernante sasánida de Persia durante la conquista musulmana, lo cual provocó el final de la influencia del zoroastrismo en Irán. (Vid., E. Sims, “The Illustrated Manuscripts of Firdaus’s *Shāhnāma*, Commissioned by Princes of the House of Timur”, en *Arts Orientalis*, vol. 22, Washington, The Smithsonian Institution, 1992, pp. 43-68).

⁶¹ Vid., J. Onians, *Atlas of World Art*, Londres, Laurence King Publ., 2004, pp. 57-92; The Editors of *Encyclopædia Britannica*, “Timurids”, *The Columbia Encyclopedia*, Nueva York, Columbia University (6a. ed.), 1963, p. 353; B. F. Manz, “Timur Lang”, en *Encyclopædia Iranica*, versión en línea (www.iranicaonline.org/articles/central-asia-vi), consultada el 30 de septiembre, 2017).

⁶² Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), *Kavanaugh: A Tale* (1849), citado en Robert L. Gale, *A Henry Wadsworth Longfellow Companion*, Westport, Connecticut, Greenwood Publ. Grp., 2003, p. 130 (trad. del autor).

⁶³ Al respecto, hay un texto en que el Profeta en una ocasión le pidió a su esposa que moviera un cuadro con dos pájaros, retirándolo de su lugar de oración, pero sin destruirlo: Este tipo de referencias indica que los cuadros de seres animados no se consideran prohibidos, siempre y cuando sean solo obras suntuarias de tipo decorativo, que no estén destinadas al culto. (Vid., G. Curatola y S. Kaoukji, *Arts of Islamic Lands*, op. cit., p. 135).

⁶⁴ Ronald Bodley (1892-1970), *World Faith*, Londres, Ayer Co. Publ., 1949, p. 171 (traduc. del autor).

⁶⁵ Proverbio árabe, citado en *The Looming Tower: Al-Qaeda and the Road to 9/11*, cap. 2, p. 58 (traducc. del autor).

⁶⁶ Inscripción con letras en estilo *nasj*, en el borde un platón de loza tipo “Futstat”. Anónimo, fabricado en Egipto, a principios del siglo XII. (Altura: 7; diámetro: 38 cm). Actualmente en el Museo de Arte Islámico de El Cairo. (Ref.: R. Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, Londres-Nueva York, Thames & Hudson, colecc. “World of Art”, 1999, fig. 60, p. 81).

