

**VALORES COMPOSITIVOS FUNDAMENTALES DEL
JARDÍN PRIVADO CHINO O LA MIRADA URBANA
SOBRE EL PAISAJE A LO LARGO DE SU HISTORIA
HASTA LA REVOLUCIÓN DE 1949**

ANDREA GONZÁLEZ
Doctora Arquitecta

Este documento es un resumen de la tesis doctoral (calific. Sobresaliente Cum Laude) J.A.D.E. Jardín y arquitectura doméstica del este: La casa contemporánea japonesa, el refugio y el jardín. Tokio 1991-2011, dirigida por los profesores José Luis García Grinda y Yasuda Koichi en la Universidad Politécnica de Madrid y en el Instituto Tecnológico de Tokio, leída por su autora el día 12 de Enero de 2016 en el Instituto Tecnológico de Tokio y el 30 de Marzo de 2016 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Mayo / Junio 2017

Director:	José Fariña Tojo
Consejo de Redacción:	
<i>Director</i>	Ester Higuera García
<i>Subdirector</i>	María Cristina García González
<i>Jefe de redacción</i>	María Emilia Román López
<i>Vocales</i>	Isabel Aguirre de Urcola (Escola Galega da Paisaxe Juana de Vega, A Coruña), Pilar Chías Navarro (Univ. Alcalá de Henares, Madrid), José Antonio Corraliza Rodríguez (Univ. Autónoma de Madrid), Alberto Cuchi Burgos (Univ. Politécnica de Cataluña), José Fariña Tojo (Univ. Politécnica de Madrid), Agustín Hernández Aja (Univ. Politécnica de Madrid), Francisco Lamíquiz Daudén (Univ. Politécnica de Madrid), María Asunción Leboreiro Amaro (Univ. Politécnica de Madrid), Rafael Mata Olmo (Univ. Autónoma de Madrid), Luis Andrés Orive (Centro de Estudios Ambientales, Vitoria-Gasteiz), Javier Ruiz Sánchez (Univ. Politécnica de Madrid), Carlos Manuel Valdés (Univ. Carlos III de Madrid)
Consejo Asesor:	José Manuel Atienza Riera (Vicerrector de Estrategia Académica e Internacionalización, Univ. Politécnica de Madrid), Manuel Blanco Lage (Director de la Escuela Superior de Arquitectura, Univ. Politécnica de Madrid), José Miguel Fernández Güell (Director del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, Univ. Politécnica de Madrid), Antonio Elizalde Hevia, Julio García Lanza, Josefina Gómez de Mendoza, José Manuel Naredo, Fernando Roch Peña, Julián Salas Serrano, Fernando de Terán Troyano
Comité Científico:	Antonio Acierno (Univ. Federico II di Napoli, Nápoles, ITALIA), Miguel Ángel Barreto (Univ. Nacional del Nordeste, Resistencia, ARGENTINA), José Luis Carrillo (Univ. Veracruzana, Xalapa, MÉXICO), Luz Alicia Cárdenas Jirón (Univ. de Chile, Santiago de Chile, CHILE), Marta Casares (Univ. Nacional de Tucumán, Tucumán, ARGENTINA), María Castrillo (Univ. de Valladolid, ESPAÑA), Dania Chavarría (Univ. de Costa Rica, COSTA RICA), Mercedes Ferrer (Univ. del Zulia, Maracaibo, VENEZUELA), Fernando Gaja (Univ. Politécnica de Valencia, ESPAÑA), Alberto Gurovich (Univ. de Chile, Santiago de Chile, CHILE), Josué Llanque (Univ. Nacional de S. Agustín, Arequipa, PERÚ), Angelo Mazza (Univ. degli Studi di Napoli, Nápoles, ITALIA), Luis Moya (Univ. Politécnica de Madrid, ESPAÑA), Joan Olmos (Univ. Politécnica de Valencia, ESPAÑA), Ignazia Pinzello (Univ. degli Studi di Palermo, Palermo, ITALIA), Julio Pozueta (Univ. Politécnica de Madrid, ESPAÑA), Alfonso Rivas (Univ. A. Metropolitana Azcapotzalco, Ciudad de México, MÉXICO), Silvia Rossi (Univ. Nacional de Tucumán, ARGENTINA), Adalberto da Silva (Univ. Estadual Paulista, Sao Paulo, BRASIL), Carlos Soberanis (Univ. Francisco Marroquín, Guatemala, GUATEMALA), Carlos A. Torres (Univ. Nacional de Colombia, Bogotá, COLOMBIA), Graziella Trovato (Univ. Politécnica de Madrid, ESPAÑA), Carlos F. Valverde (Univ. Iberoamericana de Puebla, MÉXICO), Fernando N. Winfield (Univ. Veracruzana, Xalapa, MÉXICO), Ana Zazo (Univ. del Bio-Bio, Concepción, CHILE)

Realización y maquetación:

Maquetación: María Perona Alonso: ciur.urbanismo.arquitectura@upm.es

Distribución: Mairera Libros: distribucion@mairera-libros.com

© COPYRIGHT 2017

ANDREA GONZÁLEZ

I.S.S.N. (edición impresa): 1886-6654

I.S.S.N. (edición digital): 2174-5099

DOI: 10.20868/ciur.2017.112

Año X, Núm. 112, mayo-junio 2017, 74 págs.

Edita: Instituto Juan de Herrera

Imprime: FASTER, San Francisco de Sales 1, Madrid

Valores compositivos fundamentales del jardín privado chino o la mirada urbana sobre el paisaje a lo largo de su historia hasta la Revolución de 1949

Fundamental compositive values of the Chinese private garden or the urban view on landscape in China´s history until the Revolution of 1949

DOI: 10.20868/ciur.2017.112.3545

DESCRIPTORES:

Territorio / Paisaje / Historia / Construcción / Asia / El Jardín / Especies / Yuangming Yuan / Geomancia / Valores Compositivos

KEY WORDS:

Territory / Landscape / History / Construction / Asia / The Garden / Species / Yuangming Yuan / Geomancy / Compositive

RESUMEN:

La historia del jardín en la cultura china se remonta a la historia de las dinastías Shang y Zhou y continúa a lo largo de las dinastías Qin, Han, Tang, Song, Yuan, Ming y Qing hasta la llegada de la República China y la República Popular de China.

Los valores artísticos y paisajísticos del jardín en esta cultura se desarrollaron de forma paralela a la historia de la nación y tuvieron una influencia directa sobre la arquitectura doméstica y sobre el jardín de naciones cercanas como Japón.

Sus influencias se reflejaron en teorías como el Fengshui y las leyes geománticas y generaron a lo largo de los siglos valores compositivos propios del jardín chino.

La conclusión de esta investigación consiste en una asimilación de lo estudiado y en detallar los aspectos compositivos y de diseño, tales como el centro, el límite, el elemento de la montaña, el vacío, el agua, o el teatro, entre otros.

ABSTRACT:

This essay starts with a brief description of the history of the garden in the East and introduces the reader into the Chinese culture starting with the Shang and Zhou Dynasties and continuing with the historical development through the Qin, Han, Tang, Song, Yuan, Ming and Qing dynasties and the arrival of the Republic of China and the People's Republic of China.

In this essay the artistic and landscape values of Chinese culture are described alongside the history of the garden and the influences on the Japanese garden they have had from ancient times until today. These are explained alongside the art of Fengshui, geomantic laws and the main elements that compose the Chinese garden.

The conclusion entails a brief assimilation of what has been deduced from the main study. In this part of the essay the compositive and design aspects of the Chinese garden are described, aspects such as centre, limit, the element of the mountain, emptiness, water, and the theatre, among other.

** Andrea González es Doctora Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
andrea.gonzalez.mar@gmail.com*



Fuente: Andrea González

*“En el pabellón que contempla el lago. Nubes negras como tinta vertida.
No cubren las montañas.
Salta la lluvia blanca.
Sus perlas salpican la barca.
Pero el viento viene, arrolla la tierra.
Y dispersa todo
Y bajo el pabellón que contempla el lago, el agua es como el cielo”
(Su Dong Po, 1992)*

CONSULTA DE NÚMEROS ANTERIORES/ACCESS TO PREVIOUS WORKS:

La presente publicación se puede consultar en color en formato pdf en la dirección:

This document is available in pdf format and full colour in the following web page:

<http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/publicaciones/ciur/>

ÍNDICE

1. Breve historia del jardín chino: la ciudad-jardín y el jardín privado	6
1.1. Breve historia del jardín chino	6
1.2. El jardín de <i>Yuanming Yuan</i>	13
1.3. El <i>Feng Shui</i> y las leyes geománticas.....	15
1.4. Elementos naturales del jardín chino	16
1.5. Elementos construidos del jardín chino	20
1.6. Especies vegetales	24
2. Conclusión: valores compositivos fundamentales del jardín privado chino	27
2.1. El centro en el jardín privado chino	27
2.2. El límite en el jardín privado chino	30
2.3. La montaña y el lleno en el jardín privado chino.....	33
2.4. El agua y el vacío en el jardín privado chino	37
2.5. La mirada en el jardín privado chino.....	40
2.6. El teatro en el jardín privado chino.....	43
3. Bibliografía	46

1. BREVE HISTORIA DEL JARDÍN CHINO: LA CIUDAD-JARDÍN Y EL JARDÍN PRIVADO

1.1. Breve historia del jardín chino

Según el artista clásico del siglo XVI, *Francis Bacon*¹ el jardín se concebía en su época como la forma más pura de perfección de la humanidad:

“Dios todopoderoso primero plantó un jardín y, efectivamente, es el más puro de los placeres humanos. Es lo que ensalza al espíritu del hombre sin el que los edificios y los palacios no son más que elementos contruidos. Los hombres, nunca deberían ver, a medida que avanza la civilización y la elegancia, que la construcción supera a la plantación delicada. Como si la jardinería fuese la máxima perfección” (Bacon, 1986).

El arte de la jardinería surgió en China como una expresión de belleza y simbología en relación a la naturaleza y al Cosmos. En China, el arte de la construcción del jardín estuvo influido conceptualmente por la pintura histórica en la que los valores de la perfección en la obra se valoraban según seis conceptos: *soplo, ritmo, pensamiento, paisaje, pincel y tinta* y por tener como finalidad última la expresión de *La Belleza del Paisaje* (López, 2010)

Los paisajes representados del norte del país se caracterizaban por su austeridad y montañas estratificadas mientras que los del sur mostraban paisajes suaves inundados de agua y colinas redondeadas. La visión de este paisaje expresaba una verdad y un universo ordenado por el conocimiento y por el principio supremo de las cosas como marcaban los ideales taoístas.

Esta representación se asociaba al ser humano y a la inmensidad del horizonte y se representaba con diversas metáforas: las nubes como los sueños, las cimas como aspiraciones, las cascadas como la exaltación y el árbol como elemento arraigado a la tierra y en conexión con el cielo (Che Bing Chiu, 1997).

A pesar de la dificultad para encontrar documentos históricos verosímiles que hablen de la existencia de jardines en la antigua China, se conserva el testimonio del historiador *Sima Quan o Hsi Ma Kuang*² que vivió durante el siglo XI en el continente asiático cuando el desarrollo del arte de la construcción de jardines comenzaba a despuntar a finales del reinado de *La Dinastía Song*³ y según varios

¹ Francis Bacon fue un pintor anglo irlandés que vivió entre el 1561 y 1626 se dedicó a la filosofía, a la política, a la abogacía y a la escritura y es considerado actualmente uno de los padres del empirismo y del desarrollo del método científico.

² Sima Quan o Hsi Ma Kuang fue un historiador chino que vivió entre el 1019 y el 1086 y se considera el más importante de la antigua China. Dedicó su vida a completar la obra *Shiji, o Registros Históricos* que comenzó su padre, Sima Tan. Durante su juventud, viajó por China para recopilar la historia del país, y a su vuelta comenzó a trabajar para el emperador Han Wudi.

³ La Dinastía Song fue una de las grandes dinastías de China que gobernó entre los años 960 y 1279, sucediendo al Período de Las Cinco Dinastías y Los Diez Reinos y precediendo a la Dinastía Yuan.

autores poseía un jardín con estanques, bosques, cascadas y una gran biblioteca (Páez de la Cadena, 1998).

También Marco Polo, en sus viajes como enviado del emperador Kubilai Khan entre los siglos XIII y XIV describía las afirmaciones de Hsi Ma Kuang como verídicas con respecto a la construcción de jardines nobles en China:

“En cuanto el Khan recibe la información de un árbol bello creciendo en cualquier lugar, ordena que lo levanten, con las raíces y la tierra que las rodea, y cualquiera que sea la dificultad para su transporte lo llevan con elefantes a su montaña y lo agregan a su verde colección. La vista de la montaña, de los árboles y de los pabellones forma una escena deliciosa y maravillosa al mismo tiempo” (Páez de la Cadena, 1998).

También hubo historiadores posteriores como Sir William Chambers⁴ cuyas investigaciones sobre el paisaje chino revelaban algunos datos poco rigurosos del mundo de Asia y de sus jardines, aunque cierto es que Chambers descubrió el arte del jardín en China durante uno de los períodos de máximo esplendor en la cultura: el reinado del emperador Kao Tsung⁵ entre el 1736 y el 1795 (Chuin Tung, 1936).

La riqueza del arte de la jardinería, según Chambers, se hallaba en la complejidad de su composición y en el valor que poseía el jardín para las artes plásticas en la cultura china.

“Los jardineros chinos no son solo botánicos, sino también pintores y filósofos que poseen un profundo conocimiento sobre la mente humana y las artes que estimulan sus sentimientos más poderosos” (Chambers, 1772).

El jardín chino histórico se podía dividir en dos tipos que eran: el jardín imperial y el jardín privado.

En ambos existían características comunes simbólicas que definían su composición como: el valor del *centro* y la *unidad* la imagen del Tao, los elementos del *agua* y la *montaña* que representaban el *lleno* y el *vacío* y la dualidad de opuestos. En China, el arte de la jardinería fue un factor clave del desarrollo de la cultura y se convirtió en un fenómeno a gran escala que poseía una función clave en el entorno urbano en el que se enclavaba. El profesor Mezcúa López señala en cuanto a la influencia del jardín imperial en el trazado urbano chino:

“El paisaje urbano funcionó como elemento orquestador de los jardines privados e imperiales. Fue en el interior urbano y en sus exteriores tanto de la ciudad imperial

⁴ William Chambers fue un arquitecto escocés nacido en Suecia y autor de diferentes obras de gran renombre en Reino Unido. Además de sus obras de arquitectura, destacó por su descripción de los jardines chinos que pudo realizar gracias a los numerosos viajes que hizo al país asiático de la mano de *La Compañía Sueca de Las Indias Orientales*. A su vuelta fue nombrado tutor del Príncipe de Gales y publicó un conocido y polémico tratado sobre el jardín chino conocido como *Disertaciones sobre los jardines Orientales*. Su gran rival en el neoclasicismo británico, Robert Adam también fue distinguido como arquitecto del rey.

⁵ El emperador Kao Tsung o Kin Tsung llegó al poder en China en el año 1126 y trasladó en primer lugar la corte a Nanking y más adelante a Hangzhou.

como de la ciudad exterior en donde se construyeron múltiples jardines que introducían una dimensión dialéctica dentro del espacio urbano” (Mezcúa, 2007).

Así pues, el espacio urbano y el espacio del jardín chino se pueden analizar a una misma escala en el caso de los jardines imperiales, en los que las líneas ortogonales del urbanismo chino se reemplazaban por el trazado irregular del jardín que abarcaba montañas y valles y contraponía la simetría de las antiguas ciudades chinas al trazado isomórfico de la naturaleza.

En el caso del jardín imperial, la inserción de la ciudad dentro de un jardín (como ocurre en ciudades como Hangzhou⁶) estableció una percepción del jardín como un elemento central en el paisaje sobre el que se enfocaban las vistas que los funcionarios del emperador consideraban óptimas alrededor de un centro.

Con respecto a la magnificencia de los jardines imperiales, habla el historiador Pao Teh:

“En lo alto de la montaña que tocaba las nubes, ubicada en la esquina noreste del monasterio, había una vista que miraba sobre el palacio real y el mercado. De hecho, toda la capital estaba bajo la vista. Bajo la vista había una estancia de intelectuales y un aposento para los invitados de retiro. Mientras los rocosos picos salían a la vista a través de los marcos de las ventanas y el agua serpenteante rodeaba los edificios” (Han Pao Teh et al, 1992).

Además de la magnificencia de los jardines imperiales, los jardines privados chinos, de menor escala, utilizaban la técnica del paisaje prestado (*jiejing*) para representar paisajes reales a menor escala. Esta técnica llegó a su máximo esplendor durante las dinastías Ming y Qing y creaba un *centro* en torno a cada una de las vistas que se generaban al recorrer el camino del jardín. Además de la primera catalogación del jardín chino como jardín imperial o jardín privado, varios paisajistas como Zhao Chen añadían a esta ordenación los jardines de templos y los lugares de contemplación del paisaje histórico.

Así pues, a la magnificencia de los jardines imperiales como *El Jardín de Yuanming Yuan*, *El Palacio de Verano* de Beijing, *El parque de Beihai*, *El Templo del Cielo*, *El Jardín Imperial del Museo del Palacio* o *El Estanque de la Pureza Gloriosa de Lintong*, se añadían jardines privados como *El jardín del Administrador Humilde* en Suzhou, *El Jardín del Maestro de las Redes* en la misma ciudad, *El Jardín de Bambú* de Yangzhou, *El Jardín de la Familia He* en Yangzhou, *El Jardín de Zhanyuan* en Nanjing, *El Jardín de La Paz y los Placeres* de Shanghai, o *El Jardín de Keyuan* en Guangdong. De entre los jardines asociados a templos, destacaban en la antigua China: *El Jardín del templo de La Gran Luminosidad* en Yangzhou, *El Jardín del templo del dios del monte Tai* en Shandong, *El Jardín del Templo de Confucio en QuFu* o *El Jardín del Templo DuFu* en Chengdu.

⁶ Hangzhou es la capital de la provincia de Zhejiang y se encuentra ubicada a orillas del río Qiantang en el delta del río Yangtsé. Según Marco Polo que la visitó en el siglo XIII, la ciudad era *La más suntuosa y más elegante del mundo* Su importancia y fama gracias a la belleza del Gran Lago del Oeste que hay en su interior y que alcanza una extensión urbana, fue creciendo a lo largo de la historia hasta la dinastía Ming.

Por último, de entre los lugares de contemplación escénica, destacaban tanto por su ubicación como por su ubicación, *El Lago del Oeste* de Hangzhou (también considerado jardín imperial) *El Lago del Oeste* de Yangzhou, *El Río Lijiang* en Guilin, *La montaña HuangShang* en Anhui o *El estanque del Dragón Negro* en Lijiang (Zhao Chen, 2006). Tanto en el caso de los jardines privados como en los jardines imperiales chinos, su origen se remonta a la figura del jardinero, el poeta, el pintor o el monje cuyo trabajo se podría traducir como lo que en occidente se conoce como *paisajista*, concepto desconocido en China hasta la era contemporánea.

Según el historiador Chuin Tung:

“Por encima de todo, para ser un buen arquitecto de jardines, uno debía ser un gran pintor” (Chuin Tung, 1936).

Históricamente, por tanto, el arte del jardín se asoció al arte sin una estructura determinada o una geometría predispuesta más allá de las pautas que marcaba el pensamiento trascendental taoísta, al contrario que los jardines japoneses, cuyo trazado se clasificaba de acuerdo a sus características formales y a la tipología del terreno en que se asentaba (Chuin Tung, 1936).

Según los historiadores Susan y Geoffrey Jellicoe, uno de los primeros jardines construidos en China y del que se guardan fuentes documentadas, fue el jardín del emperador de Wei ⁷ que ocupó el poder tras derrotar a la dinastía Han (Jellicoe, 1995). No obstante, otros historiadores como Zhao Chen afirman que el origen del jardín chino se remonta al final de *La Dinastía Zhou* que reinó del 1050 al 256 AC.

En el 260 AC nacería el emperador Qin Shi Huang bajo cuyo mandato se construiría un jardín que se decía *era similar al paraíso en la tierra*, *El Jardín de Shanglinyuan*⁸ y *El Palacio de Efanggong*⁹ en la capital del reino de Qin, Xianyang. La construcción del *Jardín de Shanglinyuan* sería continuado por el emperador Wudi ¹⁰ de la dinastía Han, según las referencias históricas de la obra *Crónicas de la Dinastía Han* (Zhao Chen, 2006). El profesor Zhao y los historiadores Susan y Geoffrey Jellicoe coinciden en la descripción de un gran jardín que existió en la dinastía Han, cuya construcción fue concluida por el emperador Wei. Además,

⁷ Aunque hubo varios emperadores de Wei, el más conocido fue el fundador Cao Cao que fue el último primer ministro de La Dinastía Han. Su hijo Cao Pi fue el primer emperador oficial del reino de Wei entre el 220 y el 226 DC dando comienzo así a la etapa de Los Tres Reinos que duró hasta el 283 DC.

⁸ Shanglinyuan es el nombre chino de uno de los primeros jardines imperiales construidos durante la dinastía Qin entre el 221 y el 206 AC. Hoy en día, este espacio se conserva como *El Parque forestal Imperial de la Ciudad de Xian* y en él se encuentra la montaña Cuihuashan, de dos mil seiscientos metros de altura.

⁹ El palacio de Efanggong o *Ebang Gong* del Primer Emperador del reino de Qin (Qin shi Huang) empleó cerca de setecientos mil obreros para su construcción. Se decía que su edificio principal ocupaba ochenta mil metros cuadrados y podía albergar a diez mil personas. Su nombre significaba *El Antiguo Palacio*.

¹⁰ El emperador Wudi reinó durante la dinastía Han y también era conocido como Liu Che. Fue el séptimo emperador de la dinastía y gobernó entre el 141 AC y el 87 AC. Durante su mandato, se expandieron las fronteras de China y se organizó el estado en función de las leyes de Confucio. Se le conoce como uno de los grandes emperadores de China, junto al emperador Taizong de la Dinastía Tang y el emperador Kangxi de la Dinastía Qing.

historiadores como Chuin Tung afirman que los orígenes del jardín privado se hallan en torno al 1800 AC, fecha en la que el rey Chieh construyó un *Jardín de Placer de Jade* (Chuin Tung, 1936) en su residencia.

Según este historiador, más de setecientos años más tarde, el primer rey de la dinastía Zhou, Wen Wang¹¹ construyó al lado de *La divina Terraza* de su palacio, un *divino Estanque y un divino Pabellón* componiendo a través de ellos, un *divino Jardín Privado*. El profesor Chuin, coincide en la descripción de los jardines de Qin Shi Huang que hacen Jellicoe y Zhao Chen, señalando que sobre el 246 al 210 AC los súbditos del reino se concentraron en construir jardines a gran escala denominados *jardines imperiales* que podían contener ciudades en su interior. Según este historiador, dichos jardines, combinaban terrazas y estanques en un espacio natural y destacaba la obra del gran jardín de *Shanglinyuan* que sería ampliado por Han Wudi en lo que hoy se conoce como la ciudad de Xi´An. La razón última de la euforia por lograr construir *el paraíso en la tierra* se debía al deseo del emperador de alcanzar la vida eterna y para ello estableció el agua como centro absoluto del jardín y como figura de representación del cielo en la tierra hacia la que se volcaban todas las vistas del jardín imperial.

Aunque el origen del uso de la roca como elemento clave del jardín es incierto, si se describe históricamente la provincia de Honan como uno de los centros clave de proliferación del jardín de rocas chino. Según Chuin Tung, el príncipe Liang Hsiao Wang¹² en dicha provincia comenzó a utilizar rocas a modo de elementos cósmicos en el jardín y como representación de la montaña, símbolo sagrado tanto del taoísmo como del budismo (Chuin Tung, 1936). De igual manera, Zhao Chen señala que otros intelectuales que vivieron alrededor del 265 y el 420 DC como Yuan Kuang-Han o Tung Chung Shu en Honan desarrollaron jardines privados en los que abundaban los elementos del agua y la roca (Zhao Chen, 2006). En esta época se desarrolló en particular el arte del jardín privado con ejemplos como *El Valle Dorado* de Shih Chung en Honan, o *El Jardín de Ku P´Chiang* en Suzhou, un siglo más tarde. Este jardín fue el primero de los que se construyeron en Suzhou, la ciudad más famosa del sur de China por la construcción de jardines domésticos.

Durante la dinastía Tang, los jardines y los espacios domésticos se popularizaron en la ciudad de Chang´An (actualmente Xi´An) y las dinastías Song y Yuan desarrollaron el arte de la jardinería en la ciudad de Kaifeng, que se erigió como capital del Este durante *La Dinastía Song* del Norte. En esta ciudad se construyeron cuatro de los más importantes jardines de China: *Yujinyuan* o *El Jardín del Néctar*, *Yichuyuan* o *El Jardín de la Primavera Placentera*, *Qianlinyuan* o *El Jardín de las Praderas de Jade* y *Jinmingchi* o *El Lago del Esplendor Dorado* (Zhao

¹¹ Wen Wang fue el primer rey de la dinastía Zhou y vivió entre el 1152 y el 1056 AC. Fue el rey de los Zhou al final de la dinastía Shang, y alcanzó gran fama por su bondad. Existen autores que lo describen como el inventor de la forma *Bagua* asociada a la cosmología y al Fengshui.

¹² El príncipe Liang Hsiao Wang, también conocido como Liu Wu o Liang Xiao Wang, fue un príncipe de la dinastía Han, hermano pequeño del emperador Jing. A pesar de no ostentar el trono del imperio, su fama por el amor que profesaba hacia los jardines, la pintura y la poesía alcanzó gran renombre.

Chen, 2006). En esta época, el emperador Huizong ¹³ ordenó construir varios palacios que estaban profusamente decorados y poseían en sus alrededores espléndidos jardines. El máximo exponente de este esplendor fue *El Jardín de la Colina de la Longevidad* construido como jardín imperial de la dinastía Song y comenzado en el año 1117 y finalizado diez años más tarde a finales del mandato de la dinastía Song del Norte entre el 960 y el 1127 DC.

Además de la construcción de jardines en Kaifeng, muchos de los jardines privados de la dinastía Song se construyeron en la ciudad de Luoyang, como describe el historiador Li Kefei¹⁴ en su obra *Los Famosos Jardines de Luoyang* en la que se mencionan hasta veinticinco de los más famosos jardines de esta ciudad y se cita la gran popularidad de los mismos en Kaifeng.

Durante la dinastía Song del Sur entre el 1127 y el 1279, las ciudades más importantes en China en cuanto a la construcción de jardines imperiales y privados eran Hangzhou, Huzhou y Suzhou. De entre ellas, la primera, destacó por ser la capital imperial y estar construida en torno y dentro de *El Gran Jardín del Lago del Oeste*. El profesor Que Wei da una interesante descripción de este jardín imperial como lugar de contemplación escénica y su efecto en poetas como Bai Juyi:

“A mediados de la dinastía Tang, *El Lago del Oeste* se había formado en su totalidad debido tanto a causas naturales como a la intervención humana. El sucesivo crecimiento económico se reflejó en un aumento de tamaño del complejo urbano. Alrededor del lago y en las montañas circundantes se instalaron numerosos templos budistas y taoístas así como miradores, plataformas y kioscos que irían formando el gran complejo del jardín paisajista. Son numerosos los poetas que han cantado la belleza del paisaje del Lago del Oeste. A uno de los más célebres, el poeta Bai Juyi, se le deben numerosas intervenciones dentro del paisaje del lago como fue la construcción del puente Bai-Di junto con numerosos enclaves de plataformas y kioscos que ampliaban los puntos de vista del paisaje. De los poemas que el poeta dedicó al Lago del Oeste se puede deducir la importancia que la belleza del paisaje del lago ya tenía a finales de la dinastía Tang” (Que Wei, 1997).

El Lago del Oeste o *Xihu* fue junto a los jardines privados de Suzhou el portaestandarte de la excelencia del arte del paisaje en el siglo XII en China. Además de esta época de gran esplendor del arte de la construcción de jardines, también destacaron el siglo XIV y el XVII, especialmente durante la dinastía Ming entre el 1368 y el 1644 especialmente en las ciudades de Nanking, Taichang, Suzhou, Hangzhou y Shanghai.

¹³ El emperador Huizong (también conocido como Zhao Ji) gobernó durante la dinastía Song meridional en Kaifeng. Según los historiadores, durante su mandato coincidió una época de decadencia política con una época de gran esplendor artístico. Se destaca de este emperador que fue un notable pintor y estableció una academia de pintura en el 1104. Además de promover las artes plásticas, Huizong promovió la arquitectura, la arqueología y la importación de especies vegetales para decorar sus palacios. Una de las más destacadas piezas de artesanía que se produjeron en la dinastía Song del Norte fueron las cerámicas vidriadas en un horno en Xi 'An que dieron origen a las célebres piezas de Ruyao de color azul intenso.

¹⁴ Li Kefei es un historiador e investigador chino que ejerce en el Instituto de Investigación de Cultura e Historia de Beijing.

De todos los jardines que se construyeron en esta época pocos han sobrevivido hasta nuestros días aunque se conservan algunas imágenes y grabados de los monjes jesuitas que llegaron a China en el siglo XVII.

Durante la dinastía Manchú que alcanzó el poder en 1644 y que duraría hasta el 1911, la ciudad de Yangzhou¹⁵ se convirtió en el gran centro cultural del país y centro del arte del jardín chino, que fue incentivado por el emperador Kangxi¹⁶ y por su nieto, el emperador Qianlong¹⁷. Este último, mostraría gran interés por los jardines de las ciudades de Yangzhou, Wuxi, Suzhou y Hangzhou y llegó a crear réplicas de los mismos en Beijing (Chuin Tung, 1936). Desafortunadamente, tras la muerte del emperador Qianlong, los jardines de Yangzhou y otras ciudades acabaron destruyéndose con la salvedad de casos como el jardín de *Xiao Chin Shan* o el jardín del templo de *Ping Shan Tang*.

El historiador Zhao Chen señala además que la gran diferencia entre el jardín de las dinastías Song del Norte y del Sur, Yuan, Ming y Qing es que lo que reflejan las ilustraciones de los períodos Song y Yuan es una identificación de los paisajes representados con una atmósfera romántica, mientras que los Ming y Qing destacaron por la diversificación de la construcción de jardines: al norte los imperiales y al sur los privados, representados mediante una atmósfera menos onírica.

El romanticismo de los jardines Song y Yuan se refleja en los versos del poeta Su Dong Po: ¹⁸

“En el pabellón que contempla el lago. Nubes negras como tinta vertida.
No cubren las montañas.
Salta la lluvia blanca.
Sus perlas salpican la barca.
Pero el viento viene, arrolla la tierra.
Y dispersa todo

Y bajo el pabellón que contempla el lago, el agua es como el cielo” (Su Dong Po, 1992).

¹⁵Yangzhou es la capital de la provincia de Jiangsu, ubicada en la orilla norte del río Yangtsé. Durante La Dinastía Sui, Yangzhou se convirtió en la capital del sur de China y se volvió un importante puerto de comercio exterior durante La Dinastía Tang.

¹⁶ El emperador Kangxi o K'ang-Hsi vivió en China entre el 1654 y el 1722. Fue el tercer emperador de la dinastía Qing y el segundo que reinó sobre el actual territorio completo de China. Durante sus sesenta y un años de reinado, asentó el poder de la dinastía (de origen manchú) y promovió la cultura y la memoria de la dinastía Ming, a la que había sucedido en el trono. Entre algunos de sus logros culturales se encuentran el Diccionario de Kangxi, Una recopilación de escritos históricos, Una recopilación de los poemas de la dinastía Tang, el ensalzamiento de la arquitectura del paisaje, y la creación de diversos talleres de artesanía cerámica y de producción de seda.

¹⁷ El emperador Qianlong, Hongli o Ch'ien Lung fue el quinto emperador de la dinastía Qing y sucesor de su padre, el emperador Yongzheng y de su abuelo, el emperador Kangxi. Su reinado fue el segundo más largo de la historia de China después del de su abuelo y duró sesenta años. Se dice que durante su reinado, la cultura china vivió una época de gran esplendor y que, junto a su abuelo, el emperador Kangxi, recibió una educación completa basada en el confucianismo. Asimismo se dice que anexionó a la nación los territorios del Tibet, aunque dejando cierta autonomía a la autoridad Lama.

¹⁸ Su Dong Po es también el nombre del poeta Su Shi nacido en Meishan (Sichuan) en el 1037. Llegó a ser el literato más conocido de la dinastía Song.

De entre los jardines imperiales Ming y Qing los más destacados por su perfección compositiva y de ejecución fueron los denominados *Los Jardines de las Tres Colinas* y *Los Cinco Jardines* que se componían de: *El Jardín de Jingyiyuan* o *El Jardín de la Tranquilidad y la Adecuación de la Colina Fragrante*, *El Jardín de Jingmingyuan* o *el Jardín de la Luz y la Tranquilidad en la Colina de la Primavera de Jade*, *El Jardín de Qingyiyuan* o *El jardín de las Ondas Claras en la Colina de la Longevidad* (y también conocido como *Yiheyuan*) *El Jardín de Changchunyuan* o *El Jardín del Disfrute Primavera*l y *El Jardín de YuanmingYuan* o *El Jardín de la Claridad Perfecta*.

Este último, también era conocido como *El jardín de los jardines* y era comparable en esplendor a Versalles. En la misma época en que se construyeron los grandes jardines Ming y Qing se construyeron más de setenta jardines privados en Hangzhou, treinta en Yangzhou, cien en Beijing y treinta y seis en Nanjing (Zhao Chen, 2006).

La rebelión de Taiping ¹⁹ acabó con los pocos jardines que no fueron completamente destruidos al final de las dinastías Ming y Qing (Markbreiter, 1981). En el caso de los jardines de la ciudad de Shanghai se conservaron los del Este (Neiyuan) y los del Oeste (Yuyuan) que fueron construidos respectivamente durante el reinado del emperador Qianlong y por la familia Pan en el siglo XVI. Otros jardines que lograron sobrevivir a la Revolución de Mao Zedong en Shanghai fueron el jardín de *Xu Yuan*, el jardín de *Pan Sung Yuan* o el jardín de *Yeh Shih Yuan* (Chuin Tung, 1936).

1.2. El jardín de Yuanming Yuan

El jardín de *Bishu Shanzhuang* fue uno de los jardines construido en 1677 por el emperador Kangxi y se conocería años más tarde como *Yuanming Yuan*²⁰ o *El Jardín de la Claridad Perfecta*.

El jardín representaba la creación del universo en miniatura y seguía los preceptos del Fengshuei y la geomancia en su trazado que se conformaba como una ciudad dentro de un jardín o un jardín-ciudad. En su interior, un cuadrado ordenaba el espacio global y en él se representaban diversos jardines a imagen de los paisajes de China: nueve regiones y cuatro mares representados por un estanque de cuatro hectáreas y un lago de veintisiete hectáreas que simbolizaba el mar de

¹⁹ La rebelión de Taiping fue una guerra civil que surgió en China ente los años 1851 y 1864 en que se enfrentaron las fuerzas de la dinastía Qing y el Reino Celestial de la Gran Paz, que ocupó varias zonas del sur de China. Este último consistía en un estado revolucionario teocrático gobernado por un místico cristiano llamado Hong Xiuquan, que se consideraba hermano menor de Jesucristo. Las fuentes más fiables estiman que esta rebelión costó veinte millones de muertos, considerándose este conflicto el más sangriento del mundo, anterior a la Segunda Guerra Mundial. Gracias a la intervención europea y al repentino suicidio de Xiuquan en 1864 menguaron la rebelión, aunque fue la evidencia de la crisis a la que se acercaba China a finales del siglo XIX y que acabaría con la *Revolución de Xinhai* en el 1911.

²⁰ *El Jardín de la Claridad Perfecta* se componía en realidad de tres jardines: *El Jardín de la Claridad Perfecta*, *El Jardín de la Eterna Primavera* y *El Jardín de la Elegante Primavera*. La comisión diplomática neerlandesa Titsingh fue la última delegación europea en contemplar el jardín antes de su destrucción por las tropas del ejército inglés de Lord Elgin durante la 2ª Guerra del Opio en 1860.

China y Japón (Strassberg, 2009). El diseño del jardín seguía los preceptos de Ji cheng en cuanto al cuidado en su localización y a su relación con el entorno. En total, el jardín abarcaba trescientas cincuenta hectáreas al noreste de Beijing y poseía un conjunto de edificaciones de estilo europeo construidas por los monjes jesuitas al servicio del emperador ²¹ e incluía un Palacio de Verano de gran esplendor.

Comparado con la grandiosidad ortogonal y el exceso de los jardines de Versalles del siglo XVII, los grabados de la época de la construcción de *Yuanming Yuan* representaban una grandiosidad similar tanto en su escala como en el cuidado en su composición. Los jardineros imperiales establecieron treinta y seis vistas o *jing* ²² del jardín de Yuanming Yuan que reflejaban un espacio natural y orgánico en contraste con la rigidez y la geometría de los jardines de Europa.

En la obra de Víctor Hugo *Carta al Capitán Butler* el jardín de Yuanming Yuan y el Palacio de Verano se describen de esta forma:

“Construid un sueño con mármol, con jade, bronce y porcelana, recubridlo con madera de cedro, cubridlo de piedras, envolvedlo con sedas, convertidlo aquí en santuario, acullá en harén, allá en ciudadela, poned en él a los dioses, a los monstruos, barnizadlo, esmaltadlo, doradlo, adornadlo, hacedlo construir por aquellos arquitectos que sean los poetas de mil y un sueño, de mil y una noches, añadid jardines, estanques, surtidores de agua y espuma, cisnes, ibis, pavos, soñad, en una palabra, con una especie de deslumbrante caverna salida de la fantasía humana en forma de templo y de palacio, eso es este monumento. Este edificio, tan enorme como una ciudad había sido construido a través de los siglos” (Víctor Hugo, 1861).

Desgraciadamente, el gran jardín fue destruido por el ejército inglés y francés y hoy solo quedan algunos restos de una de las maravillas del mundo antiguo (Danby, 1950).

Numerosos historiadores y doctores del mundo occidental estudiaron las cualidades del jardín de Yuanming Yuan como el monje jesuita Jean Denis Attiret²³ que describió en el siglo XVIII los jardines imperiales desde su cargo de *pintor de la corte* del emperador Qianlong (Attiret, 1982).

La arquitectura de rasgos occidentales de este jardín fue analizada a fondo por profesores e historiadores como Michele Pirazzoli, Antoine Durand, Runyu Chen, Philippe Foret, Adam Maurice o Vincent Droguet entre otros, basándose en los grabados del siglo XVIII exportados a Francia y a Gran Bretaña y en base a fuentes sobre los mismos publicadas a finales del siglo XX.

²¹ El complejo del jardín fue destruido casi por completo en 1860 tras la I guerra del Opio, aunque hoy en día aún se conserva uno de los jardines restaurado.

²² El concepto de *jing* en chino conlleva una apreciación más profunda que la simple vista.

²³ Jean-Denis Attiret fue un jesuita francés que vivió entre 1702 y 1768. Tras estudiar pintura en Roma, se convirtió en pintor de retratos y al llegar a China en 1737, se convirtió en pintor oficial de la corte del emperador Qianlong. Su técnica se convirtió prácticamente al completo en China, dado que así lo exigía el emperador y se dedicó a la pintura de retratos de la familia real, de batallas y de naturaleza.

1.3. El Feng Shui y las leyes geománticas

El Fengshui 風水 o *Viento y Agua* era una práctica del siglo III A.C. que se apoyaba en el taoísmo para establecer unas pautas de composición arquitectónica con carácter estético y simbólico que se aplicaron de forma profunda en el diseño de jardines privados e imperiales. Según la filosofía Taoísta, una energía invisible era portadora de un flujo vital o *Qi* (en chino, energía) que representaba el viento en la naturaleza y sus leyes o *Li*. Originalmente, el *Fengshui* fue una forma de geomancia que estudiaba los cambios en la naturaleza, el clima, la vegetación y en los astros y aunaba las teorías taoístas de *El Libro de los Cambios* con la noción china del *Wuxing* o *Los Cinco Elementos*. Los Cinco Elementos, representados por *el Agua, la Madera, el Fuego, la Tierra y el Metal* poseían como símbolos sagrados la imagen de la montaña y la imagen del agua para representar el cosmos y el paraíso en la tierra (Man-Ho Kwok, 1991). La idea de la tierra se simbolizaba por medio de *la montaña sagrada o la montaña mágica* cuya presencia cobró gran importancia en las tres corrientes de pensamiento trascendental principales chinas: taoísmo, confucianismo y budismo.

“La montaña pasa así a ser el lugar en donde tienen lugar las prácticas ascéticas y la purificación mental, el adepto pasa por una serie de transformaciones que vienen simbolizadas por la metáfora de la montaña que representa el espacio interior del cuerpo. El paisaje se presenta así como el receptáculo místico en donde tiene lugar la transformación del cuerpo en inmortal. La montaña real esconde una forma invisible, una forma mística, que es por la que tiene que caminar el iniciado para entender el verdadero funcionamiento del Tao” (Mezcúa, 2007).

En la China de las dinastías la importancia del *Fengshui* llegó a ser tal que las construcciones imperiales como las tumbas y palacios de las dinastías y las edificaciones de intelectuales y aristócratas se realizaban de acuerdo a los preceptos de esta doctrina.

En el paisaje del jardín las leyes del *Fengshui* establecían la necesidad de encontrar una armonía absoluta para lo que se acudía a un experto en geomancia que lograra interpretar la energía y la disposición óptima de los elementos del mismo. Algunos de los fundamentos básicos de esta práctica eran el orden en el espacio, la orientación, los cambios de tiempo y el principio del *Menos es Más* por el que prevalecía la calidad sobre la cantidad en los elementos compositivos paisajísticos. La cosmología también influyó en el recorrido que se diseñaba a lo largo del jardín por medio de la representación del *sendero* que imitaba el pensamiento del Tao y del *Camino supremo* (Craze, 1977). De acuerdo a esta filosofía, los jardines no podían contemplarse de una vez, sino que el recorrido relataba una historia que escondía las sucesivas vistas al espectador como una simbología del devenir imprevisto en la vida. Las vistas y los tramos se ocultaban y escondían a medida que avanzaba el camino del jardín y los muros permitían una permeabilidad visual mayor o menor según se quisiera mostrar un trayecto u otro.

De manera análoga, los dibujos de paisajes de la dinastía Tang sobre rollos permitían ver la representación solo parcialmente e ir descubriendo las vistas de

forma progresiva²⁴. Además de los preceptos de orientación, el Fengshui y las leyes geománticas empleaban la geometría del IChing, o *El cuadrado mágico* para observar las constelaciones y la forma geométrica del *Bagua* o *Los Ocho Trigramas* aportaba una interpretación de la energía de un lugar según su ubicación. Gracias a estas formas, los antiguos intelectuales chinos establecieron una subdivisión del cielo en cinco cuadrantes, representados por una tortuga, un fénix, un dragón, un tigre y una serpiente (Juwen Zhang, 2004). De entre los más famosos eruditos del fengshui y las leyes geománticas destacan el sabio Guo Pu que vivió entre el 276 y el 324 DC y que escribió el texto *Zang Shu* o *El libro de las Sepulturas* en el que se describe el movimiento de la energía o el Qi según el viento y el agua y cómo aplicarlo a las construcciones domésticas (Cheng Jian et al, 1998).

1.4. Elementos naturales del jardín chino

Según el historiador chino clásico Qian Rong que vivió entre los siglos XVIII y XIX, la construcción del jardín histórico chino era:

“Similar a la composición de un poema (y) su complejidad debía estar basada en una cierta norma haciendo que el conjunto final (fuera) acorde con el principio. Una buena estructura debía evitar una distribución desorganizada” (Zhao Chen, 2006).

Como cualquier manifestación artística china, la composición del jardín chino es una representación del pensamiento trascendental de su cultura que engloba el arte, la literatura y el pensamiento antiguo. De los tratados que describen la correcta disposición del jardín chino en la dinastía Ming, el más elaborado fue el tratado de *Yuan Yue* publicado en 1634 en el que se describían los elementos básicos de este jardín.

La gran particularidad de la obra de Jicheng consistía en su marcado interés por los elementos arquitectónicos más que por los naturales y encontraba una analogía en el estudio del jardín del tratado *Sakuteiki* del período *Heian*²⁵ japonés que incluía aspectos sobre el tratamiento del agua y las rocas y en algunas obras del período Edo japonés como el tratado de *Tzukiyama Teizoden*. A través de la comparación de los tres tratados de jardinería (*Yuan Yue*, *Sakuteiki* y *Tzukiyama*) se podían entender las diferencias fundamentales del diseño del jardín chino y el japonés, puesto que este último ponía el énfasis en los elementos naturales, mientras que el chino se fijaba más en los elementos construidos.

Según Ji Cheng, los puntos que destacan en la composición del jardín chino son en primer lugar: la adaptación al entorno según el *Fengshui*, la topografía del terreno y el préstamo de escenarios o paisajes o *jiejing* (Che Bing Chiu, 1997).

²⁴ El sistema de rollos sobre el que se representaban los paisajes pintados fue inventado por Wang Wei, intelectual del período Tang

²⁵ El período Heian japonés o Heian Jidai fue el último período de la época clásica japonesa entre los años 794 y 1185 en que se estableció la capital en Kioto. Se considera la cumbre artística y literaria de la corte imperial de Japón.

El tratado de Ji Cheng hacía además hincapié en visualizar mentalmente la obra completa antes de ejecutarla y en examinar cuidadosamente el lugar y el modo de implantación del jardín en su ubicación:

“Examino los relieves más altos del terreno y sondeo las fuentes más profundas. Observo los árboles y los troncos que se elevan hacia los cielos y sus ramas tortuosas que se balancean al sol. Al observar todo ello me digo: con este tipo de terreno, conviene no solamente colocar piedras para conseguir mayores alturas, sino que también debo aumentar la extensión para conseguir mayor profundidad, ordenar los troncos aquí y allá a mitad de la montaña o incrustar rocas entre los meandros de las raíces, siguiendo siempre el espíritu de las pinturas. Al borde del agua y sobre ella, los pabellones y terrazas deberán estar diseminados bajo el nivel de la superficie del estanque, los barrancos sinuosos y las galerías volar” (Che Bing Chiu, 1997).

Además de la correcta ubicación en el jardín, el tratado explicaba que la extensión del mismo debía estar delimitada por un recinto o muralla y contener cuatro elementos fundamentales: agua, rocas, vegetación y arquitectura.

Con estos elementos, Ji Cheng explica, el paisajista o artista de jardines debía lograr componer un espacio sereno en el que abundaran las vistas y la enmarcación de escenarios y para ello era válido tanto un jardín ubicado en las montañas y rodeado de paisajes naturales como otro en la ciudad. Según la historiadora Isabel Cervera²⁶, el fin último de la combinación de estos cuatro elementos consistía en:

“Conseguir varios jardines en un único jardín yuxtaponiéndose, solapándose o mostrando cortes parciales a través de una ventana, una galería, un pabellón o un sendero serpenteante” (Cervera, 2000).

Además de estos conceptos, son relevantes en cuanto al pensamiento trascendental que rige el orden del jardín chino los conceptos taoístas de *centro*, *límite* y *atmósfera*, representada en China por la palabra *YiJing*²⁷ que significa la sensación que transmite la vista del paisaje prestado o *jiejing* y a su vez, relaciona al hombre con el paisaje. El concepto de *centro* está en China unido al pensamiento taoísta y representa la unión de los opuestos, como el *vacío* y el *lleno* o el *todo* y la *nada* mediante una *unidad primordial*, centro del origen del cosmos. La centralidad en el jardín tanto imperial como privado, se enfoca, por lo tanto, en crear vistas alrededor del mismo ya sea a gran escala, como en el jardín imperial, o a pequeña y diversificada escala, como en el jardín privado. Los poemas de Lao Tse destacan por la noción de esta característica del paisaje como se ve en el texto de *El libro del Curso y la Virtud*:

“En tiempos remotos, los que obtuvieron la unidad fueron: el cielo, que obtuvo la unidad y fue nítido, la tierra, que obtuvo la unidad y fue quieta, los espíritus, que obtuvieron la unidad y fueron generados, los señores y reyes que obtuvieron la

²⁶ Isabel Cervera es profesora de Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid y se ha especializado en las relaciones artísticas entre Asia y Europa.

²⁷ Una tesis doctoral interesante sobre el concepto del YiJing la hace la artista Cristina Bertrand.

unidad y fueron norma de cuanto hay bajo el cielo. La unidad lo causó” (Suárez, 2011).

Así como los elementos opuestos establecen un diálogo entre sí, las diferentes vistas de los pabellones del jardín se contraponen mostrando en sus diferentes vistas los elementos contrarios del agua y la roca: el vacío y el lleno. Gran parte de la complejidad compositiva del jardín se debe al concepto simbólico que poseen tanto el agua como la roca en el mismo: el agua es un elemento fluido que puede romper las rocas a través de sus grietas o atravesarlas y se puede manifestar en forma dinámica en una cascada o en forma estática en un estanque. Gracias al tratamiento del agua sobre un fondo oscuro, el agua de los estanques chinos evoca la imagen de un gran vacío sin límite de profundidad, que refleja los pabellones circundantes haciendo que la dimensión vertical de éstos se duplique en altura. Gracias a ello, el observador confunde el espacio real y el ficticio mediante la creación de un espacio teatral en la distancia marcado por la extensión, profundidad y reflejo del estanque de agua.

En el libro *El Claro en el bosque* del profesor Fernando Espuelas²⁸ se menciona asimismo el efecto que produce en el observador el espacio sin materia o el vacío presente en las cualidades del jardín chino y la imagen del centro, expresada en función de las vistas que se dirigen a él (Espuelas, 1999).

Al igual que en el bosque, en el centro del jardín chino privado se halla el vacío, representado por la ausencia de la materia en el campo sensorial: un estanque de agua que es un centro vacío. Los elementos que rodean a este centro vacío son además relativos entre ellos: el pabellón se erige en función de la posición del agua, y las rocas se ubican creando caminos y vistas parcialmente ocultas según los muros y meandros de los caminos alrededor de la misma. Este conjunto de valores de centro, límite y relatividad en el jardín privado están enraizados en la filosofía de La Nada cuyo pensamiento desarrollarían los filósofos japoneses del siglo XX y que apareció en China en el libro del *Dao de Jing* de Lao Tse. Por lo tanto, se deduce que la concepción del paisaje está profundamente arraigada en la historia y como afirmaría el historiador John Brinckerhoff²⁹ en el libro *Las carreteras forman parte del paisaje*:

“Es un paisaje, como todos, cultural” (Brinckerhoff, 2011).

Con respecto a lo divino en relación a los elementos del jardín, el significado trascendental del agua y de la montaña en el jardín chino están ligados a la palabra *Dong-Tian* que significa *Caverna-Paraíso* que conecta el agua (elemento sagrado) con lo terrenal o la materia (Mezcúa, 2007).

²⁸ Fernando Espuelas es arquitecto desde 1978 y se doctoró en 1990 con la tesis *El Claro en el bosque, Reflexiones sobre el vacío en la arquitectura* dirigida por Juan Navarro Baldeweg. Actualmente es profesor titular de Proyectos Arquitectónicos en La Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid de la que fue director de 2003 a 2006.

²⁹ John Brinckerhoff fue un historiador americano que vivió entre 1909 y 1996. Fue ensayista, geógrafo cultural e intérprete del entorno americano construido. Se graduó como historiador en Harvard y como arquitecto en el MIT. Entre sus muchas obras, destacan las del paisaje y la ruina.

Por otro lado, la caverna y la montaña en el pensamiento trascendental taoísta se representan en la literatura mitológica china como moradas de las deidades y puntos de conexión con el cielo. Un símil del paraíso en la tierra sería representado por lo tanto por los jardines domésticos mediante rocas con formas y características singulares, horadadas por el agua con el paso del tiempo. Según el profesor Malcolm Wong, en la época de las dinastías, las rocas se solían extraer del lago *Taihu*³⁰ que se empleaba para el fin del arte del jardín desde la dinastía Tang aunque otras tenían orígenes diversos en toda la extensión del país (Wong, 2009).

El poeta Lin Yutang describe así la imagen de las rocas del jardín:

“La idea básica es que las rocas son enormes, fuertes y evocan eternidad sobre todo desde el punto de vista artístico, otorgan grandiosidad, majestuosidad, rusticidad y singularidad” (Willetts, 1958).

Esta percepción de la montaña como algo sagrado aparece también en la literatura europea del siglo XX como algo hermético y de naturaleza simbólica en relación al tiempo y a la vida como en la novela de Thomas Mann, *La Montaña mágica (Zauberberg)*.

“Hacia la vida hay dos caminos: uno es el habitual, directo y formal. El otro es malo, lleva sobre la muerte, y ese es el camino genial. Esa concepción de la enfermedad y la muerte como un paso necesario hacia el saber, la salud y la vida convierte La montaña mágica en una novela de iniciación” (Mann, 1956).

La profesora Isabel Cervera describe de nuevo la noción de *montaña sagrada* en China como algo similar a la descripción de Mann de la montaña: un espacio simbólico y asociado al poder.

“En sus orígenes, las montañas reinaban sobre los cuatro cuadrantes en los que se dividía el mundo y sobre ellas, (reinaban) los inmortales, siendo pues, el escenario del paraíso recreado por los paisajistas. A los cuatro puntos cardinales se añadió el centro como símbolo del eje del universo y posteriormente asociado al poder imperial” (Cervera, 2000).

Este lugar sagrado estaba unido a la leyenda de las cinco montañas sagradas taoístas-budistas (*Taishan, Hengshan, Songshan, Huashan y Hengshan*) y a la leyenda del monte sagrado *Kunlun*, morada de la diosa madre de occidente y las islas de los inmortales.

A partir de la época de la dinastía Tang, la veneración por las rocas se extendió y en particular por las rocas porosas que habían sido moldeadas por el agua³¹

³⁰ El lago Tai o Tai Hu es un lago ubicado en el delta del río Yangtsé que literalmente significa *El Gran Lago*. Posee un área de dos mil doscientos cincuenta kilómetros cuadrados y una profundidad media de dos metros. Es el tercer lago de agua dulce del país, después del *Lago Poyang* y el *Lago Dongting*.

³¹ Algunos ejemplos del creciente interés por las rocas quedaron plasmados en el texto de Du Wan *Catálogo de piedras del Bosque Nublado* y versan sobre la afición del emperador Huizong que fue un gran coleccionista de ellas.

En el diseño del paisaje de jardín, las rocas se clasificaban en dos: las que provenían del lago Taihu que se caracterizaban por su porosidad y carácter escultórico y las *rocas amarillas* que formaban colinas artificiales sin formas concretas. En la organización del jardín se ubicaban las piedras porosas frente a un pabellón y las amarillas junto al agua. El jardín de Shizi Lin, de la dinastía Ming es un ejemplo de diseño de rocas en el jardín, como también lo son los jardines de rocas de Suzhou conocidos como *Jiashan*. El estudio de las rocas como elementos naturales y simbólicos del jardín chino ha sido estudiado por autores occidentales como John Hay, Pierre y Susan Ramback, Robert Mowry, Albert Lutz, David Sensabaugh, Stephen Little o Judith Zeitlin y en el caso del estanque como elemento sagrado, el estudio más relevante es el de Christopher Currie en relación al vacío y al concepto de paraíso en el jardín.

En oriente, destacan tratados como el del novelista Du Wan, *Catálogo de piedras del bosque nublado* o *Yunlinshipu* en el que se detallan aspectos como las características del tipo de roca extraída del lago Taihu.

1.5. Elementos construidos del jardín chino

De entre los elementos construidos del jardín destaca la importancia que éstos cobran en función de su número y no de su tamaño y la complejidad que alcanza la composición del mismo en función de las relaciones espaciales entre los pabellones construidos y entre otros elementos del jardín como las rocas, la vegetación o el agua.

Una de las cualidades que lo distingue de otro tipo de composiciones paisajísticas es la presencia de la jerarquía en su distribución: El jardín chino se compone de pequeñas construcciones de carácter contemplativo (en general) y ocasionalmente doméstico que se ordenan según la importancia y tamaño que cada una posee. En general, los pabellones se componen de pilares, techo, base y en ocasiones de una plataforma. Por medio de estos elementos establecen un interior, un espacio intermedio y un exterior.

En ocasiones, dichas construcciones podían tener diferentes grados de permeabilidad visual de tal modo que cumplían la función de generar nuevas vistas dentro del jardín desde cada uno de ellos. La ubicación de dichos elementos arquitectónicos en el espacio se organizaba en función de la jerarquía de cada espacio y de preceptos geománticos como el *yin* y el *yang* o en función del significado de los pabellones en relación a *Los Cinco Elementos* sagrados o *Wuxin*.

El filósofo chino Fung Yu Lan lo explica con estas palabras:

“La escuela del yin y el yang sostenía que los cinco elementos se producen mutuamente y también se contrarrestan en una secuencia fija. Asimismo, proponía que la secuencia de las cuatro estaciones concordaba con este proceso de producción mutua de elementos. Por eso, la madera, elemento que correspondía a la primavera, producía fuego, el fuego, producía la tierra (el centro) la tierra producía metal, el metal producía agua y el agua producía madera” (Fung Yu, 1948).

El número y tipo de pabellones del jardín se puede organizar de distintas formas, según diferentes autores. La profesora Cervera, por ejemplo, clasifica los elementos construidos del jardín chino en cuatro tipos diferentes llamados *Tíng*³², *Ting*, *Lan* y *Xie* que se corresponden con el pabellón de estancia, el pabellón de contemplación, el camino y el gabinete respectivamente (Cervera, 2000).

Otros investigadores agrupan los elementos en ocho pabellones denominados *Ting* y *Tang* o pabellones principales, *Xuan* y *Guan* o pabellones menores, *Lou* y *Ge* o pabellones de dos o más alturas y *Xie* y *Fang* o pabellones de contemplación. Por último, historiadores como Zhao Chen describen los elementos de esta manera: el pabellón de estancia principal o *Tíng*, el pabellón regular (también llamado *Ting* pero escrito con distintos caracteres) el camino o *Lan*, el gabinete o *Xie*, la terraza o *Lai*, las habitaciones o *Tang*, el kiosko o *Xuan*, el kiosko Flotante o *Fang*, el pabellón de celebraciones o *Guan*, la torre o *Lou*, el pabellón de varias plantas o *Ge*, el pabellón de culto o *Zhai*, el pabellón de estudio o *Shi*, el puente o *Qiao*, la pagoda o *Ta* y los muros de cerramiento o *Qiang*. En esta última clasificación más exhaustiva se pueden destacar diferentes características particulares de cada elemento construido:

El *Tíng* es el edificio principal del jardín chino y posee terrazas en sus cuatro lados que enmarcan el paisaje circundante. Existe una particularidad en los pabellones *Ting* y es el llamado *Liangmianting* que posee dos caras frontales y es simétrico en planta. El *Ting* constituye generalmente el elemento más grande del jardín y sus vistas se abren a las escenas florales que lo rodean. Muy a menudo, carece de muros y está únicamente cerrado por columnas. El *Ting* corresponde a un pabellón similar al anterior o *Tíng* en el que el maestro agasajaba a sus invitados. Solía poseer puertas, muros y ventanas y en el interior, un espacio a veces compartimentado, se solían celebrar reuniones de té.

El *Lan* consistía en un camino enmarcado por una galería que conectaba diferentes espacios en el jardín chino. Consistía en un espacio cubierto soportado por columnas y estaba abierto en uno o en ambos lados. En el desarrollo del camino, los ángulos iban cambiando para aportar distintas vistas al paseante.

Existían, dentro de los corredores-galería, clasificaciones relacionadas con su curvatura, con su ubicación o con los puntos visuales que unían dentro de un paisaje. El *Xie* era un gabinete pequeño que se empleaba como sala de reuniones en donde se podían contemplar hermosas vistas del exterior cercanas al agua. La palabra *Xie* en chino significa *Tomar Prestado* y se empleaba para describir este elemento construido puesto que en él se tomaban prestadas vistas del jardín circundante. El *Tai* era un espacio aterrazado abierto que consistía en una plataforma sobre la que observar el paisaje. Las plataformas eran una de las construcciones más antiguas de China y las primeras datan de la dinastía Shang, entre el 1766 y el 1046 AC.

³² Nótese que en el texto la diferencia entre *Tíng* y *Ting* se establece por medio de una tilde.

Existen poemas que hablan sobre el elemento *Tai* como los del poeta *Jing* acerca de la tradición antigua de construir plataformas para venerar a los dioses y contemplar el paisaje:

“El rey Ling construyó la plataforma de Zhanghua. Un día el rey subió a ésta acompañado de Wu Ju y exclamó- ¡Ah! ¡Qué bella la plataforma!”(Guo Yu, 1999).

Existen estudios incluso, como los del historiador Wu Hung sobre los elementos arquitectónicos de las primeras dinastías que afirman que las plataformas o *Tai* tuvieron una importancia fundamental en el surgimiento de la *ciudad centralizada* china de la dinastía Zhou (Wu Hung, 1999) y algunos *Tai* llegaron a alcanzar gran fama como la plataforma de *Wangjing Tai* de la ciudad de Wuyuang, capital del estado de Yan del siglo IV AC (Wu Hung, 1999) o las *Tai* de *La divina Terraza, El podio de Gusu* o *El Altar del cielo* en *El Templo del cielo* (Zhao Chen, 2006).

Mezcúa aporta información de interés con respecto a este elemento:

“Los jardines, tanto en esta época como en la dinastía Tang, solían ser de grandes dimensiones, lo que permitía la división de los espacios en composiciones autónomas y unificadas que eran enlazadas por estructuras de plataformas *Tai*. Éstas se colocaban en lugares elevados y permitían una visión en profundidad que se perdía en las brumas de los paisajes montañosos que circundaban los jardines” (Mezcúa, 2007).

Por último, el *Tang* era un espacio singular y poco común en el jardín que tenía como función albergar habitaciones de residencia (algo poco habitual en los jardines chinos que se usaban como elementos de contemplación y no domésticos por norma general). También se usaban como espacios de ceremonia familiar y se solían dedicar a los miembros más mayores de la familia como símbolo de respeto y veneración (Zhao Chen, 2006).

Se dice que el espacio cerrado *Ting* y el pabellón de residencia de los ancianos venerados o *Tang* eran los elementos más importantes del jardín clásico chino en cuanto a espacios de uso doméstico y se diferenciaban entre sí en su decoración y estructura: El espacio del *Ting* empleaba elementos planos y de madera con motivos ortogonales y el *Tang* solía disponer de columnas redondas. En la dinastía Ming, se llegó a acuñar el término *Ting-Tang* para definir a ambas estructuras.

El *Xuan* era un gabinete o Kiosko de estudio en un lugar sosegado y con grandes ventanales. Eran estructuras de tamaño algo menor que los pabellones colindantes y se solían ubicar en zonas altas y al lado del agua. En ocasiones, el *Xuan* tomaba la forma de un barco de mármol y pasaba a denominarse *Fang* o barco inmóvil sobre el estanque para contemplar el escenario circundante. En la antigua china a este pabellón sobre el agua o *Fang* se le conocía como *hua-fang* y uno de los ejemplos más famosos se hallaba en el barco varado del *Palacio de Verano* de la Emperatriz Cixi³³. La emulación de la realidad a través de este

³³ La emperatriz Cixi fue una figura clave en la dinastía Qing o manchú que ejerció el poder como regente desde el 1861 hasta el 1908. Su nombre original era Orquídea, y más tarde pasó a llamarse Yehonala hasta por fin llegar a convertirse en T´Zu Hsi o La Emperatriz del Palacio Occidental. Su gobierno estuvo marcado por traiciones políticas

elemento irreal (un barco estático) confería al jardín del *Palacio de Verano* un carácter teatral y dramático que se convertiría con el paso del tiempo en una característica propia del jardín chino.

El *Fang* se solía componer de tres partes: una proa elevada con forma de pabellón, una parte central de descanso y una torre en la popa. Todo el conjunto del pabellón flotante se unía a tierra firme mediante una pequeña pasarela. El pabellón *Guan* consistía en un espacio destinado a organizar fiestas y celebraciones en el jardín privado. Era un elemento parecido al *Ting* y al *Tang* y se encontraba ubicado en una posición menos relevante. Uno de los *Guan* más conocidos en China fue el *Ting Li Guan* *10 en *El Palacio de Verano* de Beijing. El pabellón *Lou* consistía en un espacio vertical con forma de torre de dos o más pisos. En la dinastía Ming las torres estaban ubicadas en la parte posterior del jardín y se empleaban como espacios de estancia, de estudio o lugares de contemplación. El *Ge* era un pabellón compuesto por varias plantas y similar al *Lou* pero menor en escala. Su planta solía ser poligonal o cuadrada y en muchos casos se empleaba como biblioteca. La diferencia fundamental entre el *Lou* y el *Ge* era que el primero se usaba generalmente como espacio de estancia y ocasionalmente residencial y los pabellones como almacenes o bibliotecas. A menudo se usa el término *Lou-Ge* para definir a ambas estructuras. Algunos de los más famosos fueron los *Lou-Ge* de *Huang He Lou*, o el *Teng Wang Ge*.

El pabellón *Zhai* era un lugar destinado al culto religioso y al estudio en el jardín chino. Este espacio de estudio y meditación estaba menos decorado que el resto de pabellones y destacaba por su sencillez y austeridad. Uno de los pabellones *Zhai* más populares de China fue el *Ji Xu Zhai* del *jardín del Maestro de las Redes* de Suzhou. El pabellón *Shi* era una habitación similar al *Zhai* o estudio que se ubicaba cerca de los *Ting* y *Tang* o pabellones principales. Al ser similar al *Zhai*, con frecuencia se denominaba a ambos *Zhai-Shi*.

El elemento *Qiao* en el jardín chino definía a un puente y poseía una doble función en los espacios privados ajardinados: era un medio de comunicación entre dos puntos y un observatorio de vistas. Algunos de los *Qiao* más famosos de China fueron el *Puente Roto* del *Lago del Oeste de Hangzhou* o *Duan Qiao*, *El Puente de los Cinco Pabellones* o *Wu-ting Qiao* en *El Lago Oeste de Yangzhou* o *El Puente de los Diecisiete Arcos* o *Shiqi-Kong Qiao* en *El Palacio de Verano de Beijing*.

El último espacio cubierto construido que componía el jardín chino clásico era la Pagoda o *Ta* cuya construcción se originó en La India y en su paso a China influyó en el desarrollo del jardín. En la religión budista, las pagodas se solían emplear para guardar reliquias llamadas *Sarias* de Buddha. En China, estos elementos arquitectónicos se construían en jardines de templos y en jardines imperiales. En los jardines mayores, las pagodas se ubicaban en lo alto de las montañas como símbolos de protección de la paz y de la buena suerte.

y palaciegas, la derrota Sino-japonesa de la Primera Guerra contra Japón, las Guerras del Opio y la Rebelión de los bóxers. El libro *La Gran Dama* de Pearl S. Buck retrata de forma relativamente rigurosa la figura de Cixi como una mujer fuerte y segura que tuvo que enfrentarse a numerosos obstáculos.

Algunos de las más populares pagodas de China fueron *La Pagoda de Baoshu* en Hangzhou, *La Pagoda de La Colina Fragrante* en Beijing o *La Pagoda del Gran Ganso Salvaje* en Xian (Zhao Chen, 2006).

Existe un elemento más en el jardín chino, que, si bien no es un espacio cubierto ni un puente, está presente en todas las construcciones chinas como elemento fundamental del jardín: el *Qiang* o Muro de cerramiento. Aunque no es un elemento arquitectónico habitado o de estancia, el *Qiang* o muro representaba el límite de separación entre el mundo exterior y el jardín y también el límite entre los distintos escenarios creados dentro del propio jardín. El *Qiang* servía como escenario de fondo del jardín y se diferenciaba en su tratamiento exterior e interior según el uso de los materiales y en función de la ubicación del jardín al norte o al sur de china: los jardines de Suzhou, Shanghai o Guangzhou solían tener muros blancos, mientras que los de Beijing y otras provincias del norte solían tener muros de color pardo. El borde superior del *Qiang* que cerraba el jardín se ubicaba por encima de la vista del observador y se remataba con tejas negras. Las aberturas en el muro se decoraban con ventanas de madera que creaban tamices con motivos florales llamados *Hua Chuang* y tamizaban la vista entre uno y otro espacio del jardín. Sobre el fondo blanco del *Qiang* se observaban desde la distancia las rocas distribuidas en el jardín, la vegetación y los pabellones diseminados como si fueran el fondo de un espacio plano o un lienzo.

Algunos de los *Qiang* más conocidos son El *Qiang* con forma de dragón de *El jardín de La Paz* y *El Placer* de Shanghai o el *Qiang* ondulado de *El Parque de Beihai* (Zhao Chen, 2006).

De entre los autores occidentales y orientales contemporáneos que han examinado estos componentes arquitectónicos del jardín chino, destacan el estudio de la arquitectura tradicional de los jardines de Chung-Sheng Chao, el estudio de los pabellones de Suzhou de LiXian Chen, el desarrollo de los elementos constructivos de Liyao Chang, el estudio sobre la ortogonalidad y la perspectiva de Jin Feng y Dunzhen Liu y las tesis de Günther Norer, Sophie y Pierre Clement sobre arquitectura de pabellones en los jardines en China.

1.6. Especies vegetales

Desde el punto de vista vegetal, los elementos que aparecían en el tratado del jardín chino *Yuan Yue* eran tanto árboles como flores y arbustos que solían reflejar el concepto de permanencia o impermanencia frente al paso de las estaciones. Entre las especies más frecuentes se encontraban el *Pinus Massoniana*, la *Thuja Orientalis*, el *Juniperus Chinensis*, el *Bambusa Aundinaria*, y el *Musa Paradisiaca*.n Cada elemento vegetal generaba una sensación determinada y guardaba una simbología con lo permanente y lo impermanente, el murmullo y el silencio, la longevidad y la muerte o la decoración cromática y los tonos neutros (Keswick, 1978). De entre los árboles, el *Ciruelo* o *Prunus Nume* era uno de los más valorados debido a sus referencias poéticas habituales en la cultura china y a causa de sus flores blancas y rosas que nacían a primeros de año. Los ciruelos en la cultura asiática se asociaban a la belleza juvenil y se ubicaban cerca de la arquitectura para

ser observados desde el interior de las estancias y simbolizaban la longevidad y la reencarnación. El *Ciruelo*, el *Pino* y el *Bambú* eran las tres especies más comunes y era habitual verlas juntas en los jardines, las artes plásticas y la poesía. Las tres eran conocidas por su presencia en la obra del poeta Wang Guixie del siglo XII en la que se describían como las tres especies que mejor representaban la vida de un poeta en el retiro (Li Yatang, 1968). Eran conocidas como *Los tres amigos del invierno* puesto que las hojas de pino y el bambú acompañaban durante el invierno siempre verdes a los poetas y el ciruelo ofrecía color y aroma en los meses de frío.

Además de estas especies, también se hicieron populares el *Melocotonero* o *Prunus Persica* gracias a sus cualidades aromáticas y a su capacidad para proporcionar sombra y el Sauce o *Salix Alba*. Este último, según el paisajista Shao Chang lee, representaba la feminidad y la sutilidad debido a la gracia con que se movían sus ramas y se representaba por medio del elemento yin (Shao Chang Lee, 1940).

El Pino, al contrario, representaba al yang y al lado masculino por su fortaleza y su robustez.

Shao Chang lo define así:

“El pino encarna la robustez, la dignidad y la majestuosidad de un anciano sabio, es un ejemplo de cómo envejecer con gracia, denota integridad y el poder para resistir los golpes de la adversidad” (Shao Chang Lee, 1940).

De igual manera, el árbol de Durazno³⁴ representaba la inmortalidad y se solía ubicar junto a la puerta para evocar la longevidad. De entre las flores en el paisajismo Chino destacaba el *Loto* o *Nelumbo Nucifera*³⁵ que se asociaba al confucianismo y simbolizaba la pureza, el *Crisantemo*³⁶ o *Chrysanthemum Hortorum* apreciado por su poder medicinal, la *Orquídea* o *Orchidaceae* y la *Peonía* o *Paeonia Suffruticosa*. Las cuatro flores nobles más conocidas en la literatura China eran el *Bambú*, la flor del *Ciruelo*, la *Orquídea* y el *Crisantemo* mientras que la *Peonía* recibía el nombre de *reina de las flores* o *Hua Wang* por su valor como planta medicinal y su belleza femenina (Liu, 1989).

El Bambú fue una de las especies más citadas en la literatura antigua china en relación a la pintura por su carácter perenne, longevo y por su simplicidad.

³⁴ El árbol de Durazno o *Prunus Persica*, también se conoce en occidente como El Melocotonero. Su nombre proviene del latín *Durus Acinus*, que significa De Piel Dura.

³⁵ El loto o *Nelumbo Nucifera* es una flor que cobra gran simbolismo en la cultura asiática puesto que emerge de las profundidades del lodo. Su raíz es altamente apreciada en la cocina china y su fruta o *Martillo* se emplea como arreglo floral en China y Japón. Su nombre proviene del latín *Nucifer* o *Que lleva nueces*. Es conocida la longevidad de sus semillas que pueden germinar después de treinta siglos. Sus flores son blancas o rosas y se considera una planta sagrada en La India, China y antiguamente, en Egipto.

³⁶ El Crisantemo o *Chrysanthemum* es un género de alrededor de treinta especies de la familia *Asteraceae* nativa de Asia y Nordeste de Europa. Suelen alcanzar un tamaño de hasta un metro y medio de alto y son aromáticas. Su cultivo en China se remonta al 1500AC en que se consideraba una especie sagrada por su color dorado original y existió una ciudad en la China antigua llamada la Ciudad de Crisantemo o Ju-Xian. En el siglo VIII fue introducida en Japón y el emperador la adoptó como la flor del sello imperial.

Uno de los poemas de SuShi se refería a él de esta forma:

“Para pintar bambú uno debe primero obtener una (vista) completa en su interior. Uno coge el pincel y mira intensamente. Entonces, cuando uno ha visto lo que uno quiere pintar, uno se apresura rápidamente a perseguirlo moviendo el pincel en dirección a aproximarse a lo que uno ha visto... Aunque conozco la naturaleza del bambú, no podía traducirla al papel. Ahora, cuando uno conoce la naturaleza del objeto pero no consigue el efecto real, dentro y fuera no son uno. La mente y la mano no dialogan mutuamente. Este es el resultado de no estudiar. Si uno no ha practicado en observar detenidamente lo que uno quiere observar, lo que uno completamente comprende, se perderá súbitamente en un momento crucial” (Fuller, 1993).

Y en este otro poema, se describe la relación del Tao con el bambú y el arte:

“Yu Ko estaba escuchando. Asintió y sonrió. ¿Por qué lo que amo es el Tao? He ido más allá del bambú. Cuando viví en el retiro de la colina sur del monte Chung, construí mi casa en una gruta (cubierta por) elevado bambú y observaba y escuchaba en silencio sin que mi mente se viera afectada. En la mañana, el bambú era mi amigo. En la tarde mi compañía. Si uno mira a los diferentes aspectos del bambú, hay muchos. Hay caminos en los que el bambú es bambú. Al principio lo miraba y lo disfrutaba, después, lo disfrutaba y no era consciente de ello. De repente, olvidando el pincel en mi mano y el papel en frente de mi, me levanté instantáneamente y pinté el bambú en gran cantidad ¿Es la personalidad del creador algo diferente a esto? (Bush, 1971).

Este poema refleja la relación del pintor con el Tao y con el elemento observado que una vez más, en palabras de SuShi, se elige para representar a lo inamovible y lo longevo:

“Cuando Yu Ko pintó el bambú, vio bambú, no a si mismo. Ni tampoco era simplemente inconsciente de si: Su cuerpo se transformó en bambú. Creando una frescura inusitada. Yu Ko ya no está en el mundo. ¿Quién puede entender semejante concentración?” (Bush, 1971).

Por último, el poeta Mi Fu vuelve a citar al bambú como centro de la pintura y la literatura:

“Su Shi pintó sus bambús en una sola pincelada desde el suelo hasta lo alto. Le pregunté por qué no los pintó por juntas. A lo que contestó -¿Acaso los bambús crecen por juntas?” (Mezcúa, 2007).

En occidente, tanto la figura del bambú como otras especies se ha estudiado especialmente desde el ángulo formal tratando aspectos como las pautas de siembra, la altura y las especies del jardín chino o la ubicación de los árboles, que, según la profesora Ángela Garzón Farias³⁷ se debe hacer de modo natural y espontáneo, imitando a los bosques naturales (Garzón et al, 1999).

³⁷ Ángela Garzón es arquitecto por La Universidad de Colombia especializada en historia de China antigua.

Otros autores occidentales que han desarrollado aspectos generales relativos a las especies del jardín chino son el recientemente fallecido Leandro Silva y su colaboradora Carmen Añón, Richard Barnhart, Edward Schafer, Leon Vandermeersch y Percival Yetts. Con respecto a las propiedades medicinales del jardín chino destacan los estudios de Louis Delatour, Georges Métaillie y Alfreda Murck.

Una visión general de especies, florales, árboles y arbustos traducidas al inglés la da el profesor Peter Valder y Ronald Egan trata acerca de los jardines botánicos de China. Por último, el profesor James Livingston aporta datos interesantes sobre la ciencia del tratamiento de las raíces de los árboles en la antigua China que más adelante pasaría a Japón como el arte del *Bonsai*.

2. CONCLUSIÓN: VALORES COMPOSITIVOS FUNDAMENTALES DEL JARDÍN PRIVADO CHINO

“El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar, desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará de sí. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque. No hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido. Y queda la nada y el vacío que el claro del bosque da como respuesta a lo que se busca” (Zambrano, 2011).

2.1. El centro en el jardín privado chino

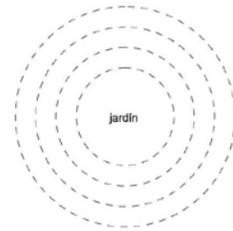
La palabra Centro está implícita en el nombre original de China: Zhong Guo formado por las palabras Centro o Zhong y Guo o País. Es decir, que en su idioma original, la palabra quiere decir El país del centro. La contraposición del lleno y el vacío, el centro y el límite llegó a la sociedad china a través del taoísmo de Lao Tse y los valores que identificaban al Tao se implantaron en la sociedad a través de la oposición del yin y el yang o de la negación y lo negado expresadas en el libro Dao De Jing, entre otros. En uno de los párrafos del Dao De Jing se afirma:

“El maestro dijo: si de alguien puede decirse que ha colaborado en el orden social a través de la no-acción (Wu Wei) fue Shun. ¿Qué es lo que podía hacer él? Sencillamente se hizo respetable y tomó la posición de mirar al sur” (Hall y Annes, 1987).

La oposición de valores en China llegó al campo del paisaje en casos como el espacio del jardín doméstico en el que el centro evocaba al vacío y se oponía al lleno o la montaña. No obstante, en el jardín chino, el peso conceptual del diseño recaía en la figura del centro y no del límite, al contrario de lo que ocurría en muchos jardines de occidente que seguían el siguiente diagrama:



Al contrario que este modelo, el jardín chino seguía un diagrama de límites permeables y difusos según el siguiente esquema:



Esta forma implicaba que la relevancia del jardín recaía en última instancia en el concepto de centro antes que en el de límite, que era un lugar difuso y dependiente del centro. Esta idea del centro como aspecto fundamental en la composición del jardín chino en el espacio doméstico dio lugar a la creación artística de espacios que sucesivamente se extendían partiendo del vacío que conformaba el centro. La jerarquía del centro se podía encontrar también en la imagen social de China cuyos estratos sociales se organizaban de forma piramidal partiendo del emperador, que era considerado un hijo del cielo y centro del organigrama social del país.

En el libro de Lucien Bianco *Origins of The Chinese Revolution* se cita la estructura social china que aún imperaba a comienzos del siglo XX como:

“Como el cielo era circular y la tierra cuadrada, obviamente, la gente que vivía en los confines no podía ser tan civilizada y estar tan bien gobernada como los habitantes del Imperio Celestial. Los delegados del Oeste tenían que ser recibidos en Pekín para presentar un tributo al hijo del cielo. En el curso de la historia de China casi todos los hijos del cielo tuvieron contacto con civilizaciones menos importantes entre las que había muchas influenciadas por la civilización china y que incluso habían adoptado su escritura. El sinocentrismo estaba profundamente arraigado en la geografía así como en la cultura” (Bianco, 1967).

Esta imagen se aprecia también en la literatura antigua china como “El Libro IV de La Fuente del Poder”:

Tai Chinjen: -¿Piensa su majestad que hay límite en el universo?
Rey Huei del Reino de Wei: -No tiene límite

Tai: -¿Si pudiérais dejar a vuestra mente vagar por la infinidad y llegar al país del entendimiento no parecería que vuestro reino existe y no existe?
Rey: -Eso parece

Tai: - En el centro del país del entendimiento ahí está vuestro reino, Wei y en el reino de Wei está la ciudad de Liang y en el centro de la ciudad de Liang, está el rey” (Yin Lutang, 2009).

Esta estructura social en cuyo centro se enmarca la figura del emperador y de China se encuentra simbólicamente representada en el jardín cuya jerarquía se hace presente gracias a las relaciones que se establecen en los elementos del espacio compositivo.

María Zambrano volvería a mencionar la figura del centro como un rasgo que sitúa al entorno en un estado dinámico en torno a sí.

“Se tiende a considerar el centro de uno mismo como situado dentro de la propia persona. La virtud del centro es atraer, recoger en torno todo lo que anda disperso. Así, el centro del ser humano responde al sentir originario y a la idea correspondiente de que sea el centro ante todo, inmóvil, dotado de poder de atracción, ordenador: Foco de condensación invisible” (Zambrano, 2011).

La noción de centro responde, por lo tanto, a la figura del yo que en China está asociada a una estructura jerárquica y simétrica. Sobre el concepto de Centro y el Tao, el profesor Mezcúa aporta lo siguiente:

“La unión del hombre con el Tao y el concepto de centro se produce en un lugar cósmico”(Mezcúa, 2007).

Por lo tanto, el centro es para el paisaje y el jardín chino, un valor fundamental que en el estudio de lo sagrado que hace el filósofo occidental Mircea Eliade, representa:

“Un lugar sagrado por excelencia. Aquí en este centro, lo sagrado se manifiesta de modo total, sea de forma de hierofanías elementales sea bajo la forma más elevada de epifanías directas de los dioses” (Eliade, 1989).

Por lo tanto, se puede deducir que el centro representa el punto de intersección de los axis mundi que forman el universo. Este centro aparece también en la descripción que hace Sarah Allan sobre la cultura china y la disposición de las tumbas de los antiguos reyes de China ubicados en el centro de un espacio, que simbólicamente se creía que unía el cielo y la tierra:

“Ya desde la dinastía shang (1600-1045 AC) se puede ver esta organización cosmológica en el esquema cruciforme de las tumbas de los reyes de esta dinastía. El rey difunto ocupaba justo el punto central que entrecruzaba las cuatro direcciones del universo, simbolismo que se reforzaba con la introducción de caracteres con forma simétrica” (Mezcúa, 2007).

También la imagen del centro aparece en la geometría de yin y el yang cuya unión (que simbolizaba el Tao) hacía referencia al centro del universo:

“En la concepción del espacio central concebida por la cosmología de la teoría de los cinco elementos, la imagen del centro también se relacionaba con la imagen del círculo. Un círculo que se definía por su centro más que por su periferia. Es decir, se trataba de una espiral abierta en la que los límites estaban siempre en expansión” (Mezcúa, 2007).

Esta teoría se refuerza por las hipótesis expuestas por otros historiadores como Hall y Ames que exponen que este centro circular también se empleaba en las representaciones cartográficas de la nación que mostraban dos círculos uno dentro de otro para representar las zonas del imperio y las zonas bárbaras (Hall y Annes, 1998).

La historiadora Livia Kohn destaca de la figura del centro en el pensamiento chino que:

“Se aproxima al eje central del mundo y se establece en el silencioso centro alrededor del cual el mundo gira” (Kohn, 1992).

El centro en China actuaba por lo tanto como punto donde convergían las fuerzas del universo y como el lugar donde se producía la unión con el Tao y símbolo del emperador. En el caso de los jardines imperiales, el centro se configuraba en función de la capital imperial, mientras que en los jardines domésticos chinos, el centro se hallaba dividido en infinidad de puntos focales en pequeñas escenas alrededor del jardín.

Es decir, en un centro subdividido en centros múltiples que permitían la observación de varios lugares dispersos en el espacio del jardín (Mezcúa, 2007).

Por lo tanto, el concepto de centro se definía tanto a escala urbana como a escala doméstica. El concepto de centro apareció también en la literatura china por medio de escenas como la que narra el poeta Zhuo de un espacio doméstico, que se entiende como centro de la composición del paisaje y con vistas hacia los cuatro puntos cardinales:

“Sobre la plataforma de Ping Tai con varios chi de altura, se levanta una pequeña cabaña, una ventana da al este, la otra al oeste, norte y sur. (Los cuatro puntos cardinales) se abren por sus puertas” (Zhuo et al, 1999).

Un estudio más detallado del concepto de centro en el jardín chino se ha llevado a cabo recientemente en el libro *Límites, Centros y Periferias de los jardines chinos* de Xu Yinong en el que se analiza el centro como espacio relativo a lo que lo rodea (Xu Yinong, 2004).

2.2. El límite en el jardín privado chino

Otra de las cualidades perceptibles del espacio del jardín chino es la figura del límite como un lugar en el que se generan conflictos como un espacio director y delimitador de la mirada del observador. El límite en el jardín chino parte del centro y se diversifica en capas sucesivas que aportan complejidad al conjunto compositivo. Es decir, dentro del propio jardín amurallado, existen diferentes muros o límites que permiten pasar de una estancia a otra, mediante puertas de diversas escalas y formas. Como afirmábamos en el capítulo anterior, este tipo de distribución desvela espacios adyacentes a la vista mediante pequeñas aberturas o ventanales denominados hua chuang que aportan mayor o menor transparencia a la mirada del observador, según sea su geometría y puertas o men que actúan como un tamiz que esconde puntos de vista al otro lado del muro. Otra cualidad de estos muros de separación es que poseen distintos grosores, formas y dimensiones conforme al diseño del artista de jardines y a su intención de aportar transparencia u opacidad al conjunto.

El arquitecto Peter Zumthor determinó el significado de las puertas y las aberturas en el muro como potenciadores de la atmósfera de un lugar:

“El arquitecto clásico lo llamaría escala pero suena demasiado académico. Yo me refiero a algo más corporal que la escala y las dimensiones. Conciérne a distintos aspectos: tamaño, dimensión, proporción, masa de la construcción en relación conmigo ¿Conocéis esa puerta angosta y alta, esa por la que la gente al pasar parece que cobra buena presencia? ¿La puerta -algo aburrida- ancha y un poco amorfa? ¿Conocéis esos grandes portales intimidatorios? La puerta fina y gruesa. El muro grueso y el delgado” (Zumthor, 2006).

Estas cualidades que describe el autor se representan de igual manera en el jardín chino. Además, ocurre en este tipo de jardín que la forma de las aberturas *Hua Chuang* se diseña como una celosía orgánica de madera que multiplica o divide las vistas del jardín contiguo. De igual modo, la abertura del límite por la que podemos pasar (la puerta o *men*) se dibuja con formas geométricas dispares en su contorno como figuras circulares, sinuosas u ortogonales que hacen del paisaje al fondo un cuadro limitado por marcos de diferentes formas y tamaños y recrean un espacio escenográfico y estético perceptible desde el patio contiguo. Esta forma de diseño del jardín se produce en los jardines domésticos para crear una sensación de espacio irreal como describe el paisajista Chen Cong Zhou:

“Cuanto más escaso es el espacio de un jardín, más espacioso debe parecer y más cambios hay que hacer por tanto, para crear una sensación de espacio ilimitado en un área limitada” (Cao Yong Kang, 2007).

Además de la cualidad formal de las *men* y los *Hua Chuang* que dividen al jardín, el límite en el jardín chino posee la cualidad de implantarse en el límite físico de forma abstracta. Por ejemplo, la experiencia al contemplar un paisaje chino se enriquece si lo observamos con el fondo de un muro blanco (tradicional en el sur de China) puesto que con el color claro del cielo ambos se unen formando un lienzo tridimensional sobre el que se observa la vegetación. Esta complejidad y la confusión entre lo real y lo irreal enriquecen el espacio compositivo haciendo que el límite del muro se vuelva difuso con respecto al cielo y a la vez capte la profundidad y la atmósfera de la que hablaba Zumthor. Según el historiador chino Chuin Tung, el blanco de dicho límite, además posee cualidades materiales como la reflexión de la luz sobre él:

“En la mayor parte de las casas, la superficie blanca de la pared se conforma con una serie de trazas con finos ladrillos o tejas pintadas de blanco. La belleza del ensamblaje se resalta con su profundidad y cuando la luz brilla sobre ella, presenta un maravilloso espectáculo. La misma composición del muro puede parecer totalmente diferente bajo la luz si viene de diferentes ángulos. La variedad de composiciones del muro no tiene límite y es difícil encontrarla repetida en el mismo jardín” (Chuin Tung, 2002).

Y también Jicheng afirmó:

“Dadme una pared blanca y vacía y la pintaré con plantas y rocas” (Hardie, 1988).

Por lo tanto, el valor de límite en el jardín chino es un concepto abstracto que aporta una atmósfera determinada al espacio observado y acota con diferentes grados de transparencia el centro del jardín:

“Esta es la función que tendrá la arquitectura de los jardines de china, la de acotar, acondicionar un espacio en donde esa unidad empática entre la emoción y paisaje tenga lugar” (Mezcúa, 2007).

Cabe además señalar la importancia del límite no solo en el jardín privado chino sino también en los textos históricos del taoísmo como el libro V de Lie Zi o “El Libro de la perfecta vacuidad”.

“Al este de Bohai, a no sé cuántos millones de Li, existe un gran abismo, un enorme valle sin fondo. Se llama Guixu. Todas las aguas a él afluyen, las aguas de los ocho límites y las nueve ubicaciones y las de la vía láctea. El emperador, temeroso de que las montañas derivaran al chocar contra el límite de Occidente y los sabios perdieran su morada, dio órdenes a Yujiang. Este hizo que quince tortugas gigantes sostuvieran con sus cabezas las cinco montañas” (Mezcúa, 2007).

El elemento del límite aparece en el texto de Lie Zi mediante la identificación de las aguas de los ocho límites con todas las aguas de la tierra y cada límite corresponde a los ejes cardinales y cada una de las dos franjas de sus cauces. Cuando se refiere al límite con occidente, Lie Zi habla de los confines de un lago cuyos bordes, al igual que El Gran Lago de Hangzhou, se pierden en el infinito del horizonte. En el jardín privado chino, el límite del muro además posee una sutil connotación religiosa, si lo observamos según la tradición budista:

“Bodhidharma, el primer monje Zen, se sentó frente a un muro durante nueve años”.

Por lo que para el budismo Zen, el concepto de límite significa el fin o lo último y el espacio interior es un lugar para la meditación. Esta característica, como afirma Chuin Tung, es una de las que se pueden apreciar con más claridad en la herencia que recibió Japón del jardín chino: el jardín japonés (Chuin Tung, 2002). El límite para la cultura china además, y como afirmábamos en el capítulo anterior, permite modificar la atmósfera de un espacio a través del concepto del *Yijing*, o la relación del paisaje con el sujeto y el *Jingjie* o la relación del sujeto con el ente:

“Si Jingjie se puede traducir por estado mental, universo mental, yijing es avanzar un paso más adelante y darle significado de estado de sentido, de atmósfera mental en la que los elementos interiores y exteriores están en una relación de plena armonía y plenitud. Con la noción del yijing el paisaje se abre al universo mental, llenándolo de sentido, de realidad plena y rebosante calma. Con estos conceptos entramos en un universo más abstracto y concreto a la vez” (Mezcúa, 2007).

Estos valores crean una atmósfera espiritual que se va desvelando a medida que recorremos el jardín. La profesora Patrizia Granziera aporta, en relación al límite en el espacio chino el carácter último que poseían los muros para el creador del jardín:

“(El carácter último de los muros de un jardín consistía en) que el espectador no pudiera ver sus extremos y de este modo el jardín diera la impresión de ser infinito. Colocaban

las rocas de mayor tamaño en primer plano y las pequeñas en segundo para dar una sensación de profundidad" (Granziera, 1987).

Por último, se ha tratado de forma extensa el tema del jardín en el siglo XX y su límite en las interpretaciones occidentales del tratado de Yuan Yue.

"Excavar la tierra y construir montañas. A orillas del estanque debe haber sauces que graciosamente invitan al visitante a entrar al pabellón. El reflejo del estanque, atraerlo hacia el palacio de los peces. Los elementos serpenteantes deben parecer infinitos, tender puentes sobre ellos. Al excavar ríos que fluyen hasta el límite del cielo, su apariencia debe ser silvestre. Las colinas deben alzarse hacia los cielos. Es adecuado crear una ilusión de distancia" (Hardie, 1988).

Un estudio que resume bien la interpretación del Yuan Yue es el estudio de Anita Chung en el que describe la idea del límite en los jardines de la dinastía Qing que se pueden extrapolar a las prácticas actuales de la construcción del jardín chino (Chung, 2004).

2.3. La montaña y el lleno en el jardín privado chino

En el arte relativo al paisaje chino, las pinturas se suelen componer de tal modo que los vacíos y los llenos estén en un equilibrio que imite la profundidad de un paisaje real. En el arte, al igual que en el diseño del jardín, los opuestos del vacío y el lleno se valoran como una forma más de equilibrio en el Tao a imagen del *Yin* y el *Yang*.

"Al igual que lo fuerte surge de lo débil, lo vacío de lo lleno o la luz engendra la sombra, una forma oblicua da pie a una cóncava en una sucesión que intenta abarcar todos los puntos de vista posibles. Este carácter de alusión indirecta intenta adecuarse al curso del Tao en su continuo devenir" (Mezcúa, 2007).

Las relaciones entre opuestos en China que provenían del pensamiento taoísta se apreciaban tanto en el campo del diseño urbano como en el doméstico.

"Al igual que la fuerza del Yin sólo es entendible desde su opuesta o Yang, el espacio del jardín será entendido desde su opuesto: el paisaje urbano" (Mezcúa, 2007).

Los opuestos se pueden observar en la composición en el jardín en el empleo de las figuras de las montañas y el agua. Según el historiador Chuin tung, el agua y la roca (como metáfora de la montaña) reflejan lo siguiente:

"Estando entremedias de la naturaleza y la creación humana, las rocas llevan en el impulso vital de la naturaleza hacia la fría artificialidad de la creación humana" (Chuin Tung, 2002).

Como afirma la filosofía del Tao, la manifestación de éste en el mundo se produce a través de elementos relativos y opuestos:

“El primer precepto fundamental de la filosofía daoísta es la relatividad de todos los atributos” (Waley, 1959).

Por lo tanto, el jardín chino posee la filosofía del Tao y en la oposición de sus elementos se evocan la complementariedad del lleno y el vacío. El centro vacío estaba representado por el agua y reflejaba la feminidad. La montaña, del mismo modo, representaba el centro en conexión con lo inmortal y con las deidades. Mircea Eliade subraya esta teoría señalando que:

“Tanto la imagen del agua como la de la montaña irán conectadas a ésta concepción del centro simbólico en sus dos dimensiones, lo individual y lo social. Por un lado, la imagen del agua atenderá a una concepción en la que el centro, al relacionarse con el espacio del agua, se transmuta en principio femenino. Por el otro lado, la montaña será el espacio en donde moran los inmortales y las divinidades taoístas y el símbolo del centro o axis mundi a partir del cual se despliegan las cuatro direcciones del universo que conformarán el espacio cosmológico” (Eliade, 2007).

En cuanto a la significación de la montaña con las deidades cabe señalar que en la literatura china, ambos elementos tienen relación con lo espiritual y ambas palabras están relacionadas entre sí. La historiadora Anne Helene Suárez apunta al respecto que el símbolo chino para expresar un valle se remite a la palabra arroyo o riachuelo en la montaña (Mezcúa, 2007). Sobre el concepto de valle (un espacio en la montaña por el que pasa el agua) hablaría Zhuang Zi mediante la metáfora del valle, el agua y el Tao:

“Iba Calina hacia el este camino del Gran Valle, cuando topó con Brisa en las orillas del mar oriental.
 -¿A dónde vais?-preguntó Brisa
 -Al Gran Valle-respondió Calina
 -¿Y para qué?- tornó a preguntar Brisa
 -El Gran Valle es algo donde por mucho que viertas agua nunca rebosa y por más que saques, jamás se vacía” (Mezcúa, 2007).

La imagen de la montaña con sus cumbres y valles representaba en China lo global, el punto álgido desde el que se observa todo y la unidad y centro de los cuatro ejes del mundo. Esto recuerda al concepto de *Dong-Tian* o “Caverna-Paraíso”.

“Dong (caverna) quiere decir Tong (fluir) o estar conectado a algo. La caverna está conectada con el cielo y con la tierra y entre ellos se mueven los divinos inmortales: entre los límites de las realidades misteriosas. Bajo el cielo hay diez grandes cavernas-cielo y treinta y seis pequeñas cavernas-cielo que existen en la inmensidad del gran vacío. No hay caverna-cielo que no esté mutuamente conectada. Esos divinos inmortales que asumen una forma natural cuando su substancia se acumula y se vuelven vapor cuando se dispersa tienen una habilidad natural para moverse alrededor con libertad de paso y sin encontrar impedimento” (Munakata, 1988).

Es decir, que la contraposición entre el fluir en la montaña a través de la caverna y el agua (el símbolo del paraíso) representa un centro simbólico del universo que dio lugar a la edificación de monasterios ubicados en lejanos paisajes que se creía, podían ser puertas hacia el universo espiritual del *Dong-Tian*. Según

ZhuangZi, la gran sabiduría del Universo se encontraba en la gran montaña *KunLun* o *KongTong*:

“KongTong (KunLun) se dice fue la montaña que escaló el emperador Huang Di para obtener la sabiduría del Tao” (Mezcúa, 2007).

Esta la leyenda que describe ZhuangZhi, en la que se manifiesta la admiración por el poder de la montaña sagrada aparece de nuevo en otros libros del autor como el conocido Viaje Boreal del Entendimiento:

“Con respuestas sin contenido a preguntas vacías, por fuera no se puede ver el universo y por dentro no se puede conocer el Gran Principio y así no es posible cruzar las alturas del KunLun, ni moverse libremente por la Gran Vacuidad” (Mezcúa, 2007).

Es por esta razón por la que no solo el agua actúa como centro absoluto en la simbología china, sino que también el monte sagrado *KunLun* representa la centralidad y el complemento del agua por medio de la imagen de la montaña o el lleno. Mezcúa López, vuelve a subrayar esto por medio de la siguiente cita:

“La idea de centro asimilada al agua como espacio simbólico del origen presenta un amplio campo semántico que va desde el caos primordial, la imagen del valle y la concentración de energía hasta la caverna y la montaña-caverna como lugar y centro que es el último eslabón de la cadena de este amplio espectro temático” (Mezcúa, 2007).

Por lo tanto, la montaña y el agua representan figurativamente la base del simbolismo del Tao.

Según el sinólogo francés Henri Maspero el color del centro del último punto cardinal sería el amarillo que también representaba al emperador Huang Di o “El Emperador Amarillo”. En dicho centro se erigía el monte *KunLun* que comunicaba el cielo y la tierra y que recogía entre otros un antiguo tratado de cosmología llamado *Shanhai Jing* (Maspero, 2000). En este texto también se relaciona la figura de la montaña con el agua y con la centralidad del emperador y de la deidad. Es decir, que el centro y lo sagrado formaban un único todo y se reflejaban en la literatura de múltiples poetas de la antigüedad china. Lie Zi describe en “El libro de la Perfecta Vacuidad” la figura de “La Montaña” como:

“Al día siguiente subió el rey a lo alto del KunLun para contemplar el palacio de Huang Di. Pasó unos días como invitado con XiWang Mu, la reina madre del Oeste quien le agasajó en el Estanque de Jade” (Mezcúa, 2007).

Y de nuevo la historiadora Isabelle Robinet menciona la figura de la montaña en los Textos sobre la transformación del espíritu a través de la trascendencia del púrpura y la luz brillante en los que la montaña y el agua adquieren un valor espiritual:

“De acuerdo a esta técnica, uno visualiza uno después de otro, todas las montañas, ríos, plantas, animales, bárbaros e inmortales de las cuatro direcciones, empezando

por las más cercanas y llegando a las más alejadas. Cuando la visión está clara y completa, el administrador inmortal de la montaña sagrada de la dirección en cuestión aparecerá acompañado de tambores” (Kohn, 1989).

También el maestro Ge Hong vuelve a recurrir a la imagen de la montaña con los versos:

“Cuando el maestro superior entra en la montaña lleva el signo esotérico de Los Tres Reinos y La Carta de Las Formas Verdaderas de Las Cinco Montañas Sagradas con él” (Verellen, 1995).

La montaña además, en el pensamiento chino se asocia a la energía y al espacio que sirve como camino al agua. Mezcúa, describe esta imagen en uno de sus textos en los que define el paisaje chino:

“El espacio de la montaña se transforma en escritura sagrada utilizada en pos del progreso espiritual en mapas que revelan su verdadera forma, un conjunto de canales y puntos por donde fluye y se condensa la energía primordial y donde se encuentran los espíritus y los inmortales que residen en la montaña” (Mezcúa, 2007).

Y de igual manera, el poeta clásico ZhenXingTu reflexiona acerca de la forma que han de tener dichas montañas sagradas:

“La verdadera forma de “Los Cinco Picos Sagrados” es el emblema de las montañas y los ríos. Es la topografía de las colinas altas y los valles que serpentean tortuosamente recortándose de forma irregular hacia el cielo y cuya vasta extensión se abre y repentinamente se cierra de nuevo. De igual manera, la ondulante corriente de los ríos, arroyos y canales que fluye a lo largo tiene un espíritu que recuerda al de un pincel” (Chenivresse, 1997).

También el desarrollo de la espiritualidad de la montaña aparece en el texto de la dinastía Ming del poeta Wang Shizhen:

“No hay más grande montaña en la tierra que “La Gran Montaña” y ninguno de los famosos ríos pueden vencer a los Han. Su dios debe ser por tanto, el más poderoso” (Lagerwey, 1992).

En este texto se aporta la idea de nación devota del peregrinaje a las montañas para alcanzar un estado espiritual en plena relación con el Tao. Cabe añadir con respecto a la montaña, que el concepto sagrado de ésta sufrió un proceso sincrético con la llegada del budismo en el siglo I DC a China, que describe muy bien Henri Maspero en su estudio de las diferentes religiones en China:

“El budismo rápidamente se mimetizó con la multitud de recetas, prácticas ascetas y religiosas del taoísmo. Si el taoísmo se vio influido por la organización budista en torno al monasterio, el budismo asimiló numerosas influencias taoístas de entre las cuales muchas tenían que ver con el paisaje sagrado y con el conjunto de imágenes y metáforas que giraban en torno a éste” (Maspero, 2000).

De esta forma, para el budismo, el sagrado monte *KunLun* (Mezcúa, 2007) se convirtió en el monte *Meru* y las islas de los inmortales taoístas denominadas

Penglai en la antigua China pasarían a ser la tierra pura de *Amithaba* y el Monte *Potalaka*. Fue en este momento cuando el budismo nombró a cuatro montañas sagradas que se unieron a la tradición taoísta de las cinco montañas divinas del Tao, llegando a formar un culto en torno a la montaña que con el paso del tiempo no era ni puramente budista ni plenamente taoísta sino simplemente eran montañas sagradas sincréticas (Robson, 2009). Por ello, la imagen de la montaña es tan importante en un jardín, puesto que representa en miniatura uno de los elementos sagrados tanto del budismo como del taoísmo y une la figura del *yin* y el *yang* en un mandala. En términos cosmológicos, las montañas representaban al *yang* o la fuerza y lo masculino, mientras que el agua, lo que fluye, representaba lo femenino.

Incluso los extranjeros occidentales que llegaron a China durante la dinastía Ming escribieron memorias en las que aparecía la figura de la montaña como algo mágico. Por ejemplo, el mensaje del monje jesuita Martinus Martini describía en 1655:

“Investigan la psicología de las montañas, su formación y sus vetas al igual que los astrólogos analizan los cielos o los quirománticos la mano de un hombre” (Martini, 1966).

En el tratado del Yuan Yue se analiza la disposición de las rocas imitando a montañas en el jardín privado e incluso en ocasiones los huecos o habitaciones a modo de cavernas, que existen en dichas rocas. Es verdad, no obstante, que el arte del jardín occidental también dispone de grutas y cavernas y en el japonés existen las rocas posadas de forma natural (*Suti-Ishi*) pero el jardín chino es el único en el que las rocas se presentan tras la transformación sufrida por el agua. Según el historiador Chuin Tung:

“Las rocas del jardín chino se componen de ese tipo de caliza que da lugar a su forma fantástica gracias a la acción del agua. La Roca del Lago (como se llama a las rocas provenientes del lago Taihu) se extrae del fondo de lagos en los que, tras siglos de experimentar el impacto del agua, se convierten en porosas y grotescas” (Chuin Tung, 2002).

Por lo tanto, la existencia de rocas que simbolizan el lleno y la montaña sagrada en el jardín chino son imágenes idílicas del paraíso budista-taoísta y la metáfora de la unión con el cosmos en el centro simbólico y relativo.

2.4. El agua y el vacío en el jardín privado chino

El agua en el jardín chino actúa como elemento negativo frente a la roca, que aporta un valor positivo. Además, dentro de su mismo elemento, también el agua se presenta en dos modos contrapuestos y complementarios que son la forma de la cascada o el agua en movimiento, y la forma del estanque o el agua en reposo. En su forma estática, el agua se presenta como un valor horizontal y opuesto a las geometrías verticales que existen en el jardín. En esta situación, el agua, en reposo y sobre el fondo oscuro del estanque del jardín chino imita a un gran vacío cuyo

perímetro se define únicamente por el jardín que lo rodea. Esta característica fundamental apoya la tesis de que todos los elementos del jardín chino se definen unos en función de otros y son relativos entre ellos. El papel del cuerpo de agua a modo de vacío se describe como una forma de belleza en el jardín chino. Esta noción de la belleza en el vacío es parte de la noción compositiva del jardín chino y japonés y en occidente se muestra en la literatura y en la filosofía:

“La belleza hace el vacío -lo crea- tal como si esa faz que todo adquiere cuando está bañado por ella viniera desde una lejana nada y a ella hubiere de volver, dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre, a ese ser que de la belleza participa. Mas la belleza que crea ese su vacío, lo hace suyo luego, pues que le pertenece, es su aureola, su espacio sacro donde queda intangible y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde, rinde su pretensión de ser por separado y aun la de ser él, él mismo, entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso al que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado” (Zambrano, 2011).

Esta contemplación del vacío que describe Zambrano es similar a la contemplación del agua y el vacío en el jardín chino. También el poeta chino Su Shi habla de esta belleza de lo no-lleño en su obra Recordando el Pasado en el Acantilado Rojo:

“Desde el pabellón que contempla las nubes. Nubes y escampadas, alborada y crepúsculo, se renuevan sin cesar. Ya he hecho entrega de mi cuerpo al vacío. En su vagar sin intención las nubes se asemejan al hombre que las contempla” (Su Dong Po, 1992).

Es decir, el vacío en el paisaje, además del agua, representa también la infinitud del horizonte. Además de su simbolismo en forma estática, el agua también puede aparecer en su forma más dinámica como una cascada o mediante el vacío que existe en las rocas horadadas, en el que también interviene la variable temporal en el simbolismo del vacío: las rocas un día fueron horadadas por el agua y ahora queda un vacío.

Zhuang Zhi en sus “Cuentos acerca del mar” refleja el simbolismo del agua y el vacío con estas palabras:

“El soberano del mar meridional se llamaba rápido (hu) el soberano del mar septentrional se llamaba veloz (shu) el soberano del mar central se llamaba indeterminado (hundun) A menudo rápido y veloz se reunían en los dominios de indeterminado, quien los recibía con grandísimo regalo. Concertáronse un día rápido y veloz para volver a indeterminado sus bondades y se dijeron: “-Todos los hombres tienen orificios por los que ven, oyen, comen y respiran. Sólo a él le faltan. Probemos a hacérselos” y así le fueron haciendo un orificio cada día. Al séptimo día, indeterminado murió” (Mezcúa, 2007).

Con esta metáfora se entiende el significado del agua como un poder espiritual y estático para la cultura china, con capacidad dinámica en contraposición y, como señala el texto, también con capacidad de destrucción. Incluso se puede apuntar que el agua posee una significación importante con respecto al carácter chino que designa al país: *Zhong Guo* (El país del centro).



Sinograma de la palabra "Zhong Guo"

Puesto que aparece representado como una fuente que brota de la tierra y en la que se enmarca un cuadrado vacío que representa tanto el centro de la montaña como el vacío de un gran lago estático. Por lo tanto, los valores contrapuestos del lleno y vacío se pueden asociar a la montaña y el agua y a la vez éstas están relacionadas con la figura del cielo y el paraíso: la cumbre de las montañas alcanza la base del paraíso y la superficie de los estanques refleja las nubes y el color del cielo. El vacío supremo del agua alcanza su expresión máxima en lugares como los jardines imperiales en los que la extensión de lagos como "El Lago del Palacio de Verano" hacen de este espacio gigante un vacío a escala urbana:

"Ya no es el jardín dentro de la ciudad, sino la ciudad dentro del jardín" (Mezcúa, 2007).

En el siglo IX, el poeta Zhao Gu y SuShi describieron la naturaleza sensorial y espiritual del agua con poemas como:

"Sentimientos en el pabellón del río. Subo solo al pabellón del río. El resplandor de la luna, corriente de agua" (Zhao Gu, 2010).

O bien:

"Como el agua, Tsung podrá reflejar todas las cosas en una y su caligrafía y poesía se volverán incluso más extraordinarias. Me quedaré mirándolas y las usaré como indicadores de cómo de profundo Tsung llega al Tao" (March, 1996).

Por último, conviene destacar que el valor del agua se asocia al canal horadado en la tierra de la montaña por el que desciende el agua hasta llegar al mar. El historiador Waley se refiere a esta figura recurrente en las artes y la literatura china afirmando que:

"Dos imágenes favoritas en el Daoísmo son el agua como emblema de la falta de asertividad y la tierra baja como hogar del agua" (Waley, 1934).

Es decir, que en el jardín, se toma esta figura como referente a la hora de trazar caminos en el caso del agua dinámica como si fueran una imagen ilusoria de lo que ocurre en la realidad del paisaje. El paisajista chino Tong Jun al respecto, afirma:

"La magia del jardín reside en el juego de lo ilusorio y la realidad. El contraste entre lo grande y lo pequeño y el balance entre lo alto y lo bajo" (Tong Jun, 1984).

A lo que se pueden sumar las afirmaciones del poeta Fu Sheng Liuji en su obra “Seis Estampas de la Vida Flotante”:

“En los jardines de exterior, pabellones, caminos, pequeñas montañas de piedra y plantaciones de flores intentan aportar un sentido de lo pequeño en lo grande y lo grande en lo pequeño. De lo real en lo ilusorio y de lo ilusorio en lo real. Algunas cosas están escondidas y algunas cosas son obvias, algunas prominentes y algunas vagas” (Pratt et al, 1983).

2.5. La mirada en el jardín privado chino

En la introducción acerca de los jardines en movimiento, el profesor y filósofo Gilles Clement hace alusión a la mirada en cuanto a lo que observaba él en sus viajes:

“Imágenes. Sologne. Suelo cubierto de Dedaleras. Claro púrpura entre los árboles. Han talado los robles. Isla Griega. Paros en Abril, en el viento. A ras de una tierra cepillada por el Harmattan, un manto de malvas. Anthemis, una amapola. Hemisferio sur, carretera de Wellington, un campo de Arums blancas que las vacas evitan. Más lejos, capuchinas sobre matas de Muehlenbeckia. Palmerston North. Una playa. Altramuces arborescentes y cinerarias a la luz, muy pálida, de un amanecer” (Gilles, 2007).

La gran diferencia entre la mirada y la vista en el paisaje chino radica en que a través de múltiples vistas, el jardín cobra sentido en su centralidad alrededor de un vacío (en el caso del jardín imperial) o toma forma a través de las vistas que se perciben al recorrer un jardín privado. La mirada, en cambio, es propia del observador y es la que capta la esencia y el simbolismo del paisaje a través de la vista. Sobre la cuestión de la vista y la mirada el filósofo Walter Benjamin afirmaría:

“El caminar tiene relación con poder ver, con poder abrir los propios ojos, con llegar a tener una mirada nueva (ansicht) que no trata de llegar a una visión determinada, sino de desplazar la propia mirada de modo de ser nosotros. Dislocar la propia mirada de modo de poder ver diferente, ver lo visible y ser transformados” (Dussel y Gutiérrez, 2006).

La mirada del observador es lo que define al hombre y al paisaje y dicha mirada se denomina *yu* en China. La identificación e interrelación tanto del *Tao* y “El Camino Universal” como del Centro y Lo Opuesto también llega al aspecto de la mirada o *yu* mediante la percepción de un paisaje que es en sí un microcosmos de puntos de vista. Volviendo al pensamiento occidental, en él, el vacío se liga a la idea de la unidad y del centro que adquieren forma bajo la mirada de lo bello:

“Tiende la belleza a la esfericidad. La mirada que la recoge quiere abarcarla toda al mismo tiempo, porque es una manifestación sensible de la unidad. Porque la belleza al par que manifiesta la unidad, luego resulta ser el centro que comunica con el abismo” (Zambrano, 2011).

Por lo tanto, la mirada de lo bello induce en Occidente y en Oriente a pensar en la subjetividad y en la experiencia. Desde un punto de vista interdisciplinar:

“El paisaje es constructor cultural en la medida en que se establece una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada” (Maderuelo, 2005).

El historiador y sinólogo Augustin Berque además señala que para hablar de paisaje en una cultura es necesario tener dos o más palabras que lo designen en la lengua propia de esa cultura, que la cultura en la que se examina dicho paisaje tenga una literatura que hable sobre su belleza, que existan representaciones artísticas del mismo en ella y que posea jardines de placer (Mezcúa, 2007).

Todas estas características se examinan a través de la mirada del observador que capta el paisaje a través de la vista. Como se cita en el capítulo anterior, existe una dimensión sensorial asociada a la mirada de un paisaje que posee una determinada atmósfera o *yijing* (Bertrand, 1995). En el mundo occidental la noción de la mirada, también se expresa en las artes plásticas, el cine o la literatura. Por ejemplo, el escritor y cineasta español, Fernando León de Aranoa describe la mirada sobre un paisaje cinematográfico como algo singular:

“Más importante que las cosas es la mirada que tenemos sobre las cosas, cómo las experimentamos, cómo participamos de ellas. Me gusta cuando descubro la mirada de un autor sobre una realidad, la que sea” (León de Aranoa, 2010).

O en la literatura de Baudelaire, que describía el concepto de la mirada en Balzac:

“La historia habla del señor Balzac que un día se encontró frente a un hermoso cuadro. Una escena de melancolía invernal en la que se veían cabañas y agricultores con mal aspecto. Después de mirar una pequeña casa de la que salía un fino hilo de humo, exclamó -¡Qué hermosa es! ¡¿Pero qué están haciendo en esa cabaña?! ¿Cuáles son sus pensamientos? ¿Cuáles son sus penas? ¿Ha sido una buena cosecha? No hay duda de que tienen facturas que pagar” (Ruff, 1968).

En la mirada de Baudelaire la belleza del paisaje se contrasta con el misterio y la ansiedad de lo que ocurre en el paisaje. En esta atmósfera que percibe el observador, los sentimientos y las emociones del paisaje representado conforman la esencia del *yijing* que busca el estado mental y la acción que ocurre en el paisaje mientras se observa. El profesor Pao Teh Han apunta al respecto:

“La base reflexiva de la dinastía Tang me recordaba al hecho de que todo el paisajismo chino se podía considerar un reflejo de la mente” (Pao Teh Han, 1992).

De nuevo Occidente, aporta valiosas consideraciones a la cuestión del paisaje, la mirada y la visión en estas palabras:

“La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido, la vista que se abre y que sólo se abre verdaderamente si bajo ella y con ella se abre al par la visión. La llama que purifica al par, la realidad corpórea y la visión corporal también iluminando, vivificando, alzando sin ocupar por eso todo el horizonte disponible del que mira” (Zambrano, 2011).

La belleza en el paisaje también se ve en la contemplación del mismo que describe el poeta DuFu:

“Contemplo el monte Tai ¿Cómo describir el grandioso monte? Desde Qi y Lu se aprecia su verdor infinito. ¡Qué privilegio disfrutar de tanta belleza! Por el oeste aún es noche, la alborada ilumina el este. Surgen capas de nubes estremeciendo mi corazón, vuelven las aves extasiando mi vista. Trepo a la cumbre que toca el cielo y de una mirada abarco innumerables montañas como puntos” (Du Fu, 2004).

Es decir, tanto en occidente como en oriente, la mirada en el paisaje es lo que aporta una trascendencia a lo observado.

“En la tradición china, el mero hecho de colocar un kiosco mirador en un terreno montañoso, convertía ese espacio en jardín y por tanto en paisaje” (Mezcúa, 2007).

Por lo tanto, la mirada es fundamental tanto desde el punto de vista de la contemplación del jardín como desde el punto de vista del mirar a través de los límites del jardín. El poeta Pao Teh también se refiere a la mirada sobre el jardín chino haciendo referencia a la impresión de la vista sobre el paisaje, y en este caso sobre la arquitectura:

“En el octavo día del cuarto mes, las damas del mundo capital llegaron al monasterio. Cuando vieron lo bellas que eran el hall y los corredores, se maravillaron y suspiraron. Muchas de ellas pensaron que las habitaciones de Penglai no podían ser más bellas. El jardín estaba diseñado con canales, vías de agua y puentes de piedra. A la par que los lotos rojos se levantaban sobre las aguas y las verdes plantas flotaban lentamente, los aleros flotantes de las casas trepaban y se balanceaban en la distancia y los altos árboles se erigían hasta las nubes” (Pao Teh Han, 1992).

El concepto de paisaje prestado o *JieJing* por el que se pueden contemplar escenarios de paisajes reales a pequeña escala o paisajes prestados es una forma de convertir un jardín real en uno a pequeña escala. Gracias a este sistema, la mirada del observador sobre el paisaje se volvía un escenario semi-real tamizado por los diferentes límites de puertas o men, y marcos de ventanas o Hua Chuang. Por último, en la mirada sobre el jardín chino, influye decisivamente la transmisión de sentimientos y el aporte de un carácter único propio de cada jardín en particular. Patrizia Granziera define con respecto a esta visión particular de cada jardín y de cada espectador que:

“Los diversos panoramas son un preludio a la visión interna y el observador debe alcanzar la revelación completa por sí mismo” (Granziera, 1987).

Por último, la mirada sobre el jardín desde el punto de vista del paisajista Shen Fu se describe de la siguiente manera de acuerdo con la mirada de lo ilusorio:

“Una manera de mostrar lo real entre la ilusión es distribuir el jardín para que cuando un visitante sienta que ya ha visto todo lo que puede, de pronto camine en otra dirección y aparezca ante él una nueva vista o abra una simple puerta en un pabellón para darse cuenta de que conduce a otro jardín diferente” (Pratt et al, 1983).

De nuevo, desde el punto de vista contemporáneo, esta mirada del jardín permanece en los jardines construidos en la actualidad en China en el siglo XXI, como describe el paisajista Wellington Koo:

“Una diversidad de vistas, con senderos que conducen una a la otra, un tranquilo arroyo se transforma en un lago con la forma del ideograma chino, correspondiente al corazón. Pequeños picos obstruyen la visión y dividen las escenas en fragmentos” (Graham, 1939).

El concepto de vista posee además en China ciertos nombres concretos para definir la noción de mirada subjetiva sobre un paisaje.

Según el historiador Cao Yong Kang, existen las denominadas vistas reales, denominadas en China *Shijing*, que representan espacios verídicos sin imitación de otros paisajes, las vistas ilusorias también denominadas *Xujing*, que representan percepciones teatrales, las vistas expansivas o *Kuang* que son imágenes que se confunden con la luz del paisaje las vistas escondidas o *Ao* que también se denominan misterios ocultos que representan espacios envueltos en oscuridad (Liu Zong Yuan, 1979). Estas dos últimas, las vistas expansivas o *Kuang* y las vistas escondidas o *Ao* fueron estudiadas por el poeta chino Liu Zong Yuan que explicaba en su obra *Vistas Expansivas y Misterios Ocultos*, cómo la combinación de ambas vistas produce efectos poderosos artísticos y visuales. Estos efectos varían desde la entrada en el jardín con elementos ocultos y no ocultos hasta el recorrido a través de un pasillo que permita localizar visualmente pequeñas rocas y elementos escondidos. La combinación adecuada de vistas crea un ritmo visual adecuado y una espiritualidad y sentido de recorrido en su conjunto. De entre los estudios publicados acerca de la mirada en el jardín chino destacan los de Ellen Johnston acerca de la mirada en el jardín chino según el historiador Sima Quan, el concepto de la mirada en perspectiva del jardín chino explicado por Hui Zou y el estudio de John Finlay acerca de la mirada en el jardín imperial del emperador Qianlong.

2.6. El teatro en el jardín privado chino

Al igual que en el jardín italiano, la teatralidad del jardín chino es un aspecto fundamental en su composición. No obstante, al contrario que el italiano, que utiliza terrazas, la repetición de elementos y el elemento sorpresa como ocurre en los jardines de La Villa D´Este de Tívoli en la que los estrechos corredores y pasadizos enfrentan al espectador de forma súbita a un paisaje, el jardín chino expone al observador a una fracción de recreación del universo. Esta cualidad del espacio del jardín chino está ausente en el diseño de jardines sobre plataformas de gran extensión como ocurre en el caso de los grandes jardines franceses de Versalles o Vaux-Le-Vicompte.

El elemento teatral en estos últimos se adquiere mediante la gigante escala que poseen y que encuentra un símil en los jardines imperiales chinos como Yuanming Yuan pero nunca en el jardín doméstico habitual al sur de China. Una de las principales características de la teatralidad del jardín chino es que, al contrario que los italianos y los europeos en general no son espacios habitables sino

contemplativos. Son escenarios en los que observar y dejar pasar el tiempo, y al contrario que en el jardín italiano de ventanas menudas e interiores, las ventanas abundan en su diseño para mirar y enmarcar el exterior. El historiador Chuin Tung define esta teatralidad en este jardín de este modo:

“La cuestión de la realidad no le interesa (al visitante) tan pronto como deje de estar en el jardín y empiece a vivir en el cuadro, el mundo se abre ante él. Los versos y las inscripciones llevan lejos a su imaginación. Las vistas provocan su curiosidad. Todos los objetos son de hecho, como si estuvieran en una pintura. Un jardín chino es, de hecho, una pintura paisajista en tres dimensiones pero al igual que la pintura china, es subjetiva” (Chuin Tung, 2002).

Esta noción de la artificialidad y de la creación de un escenario al diseñar el jardín chino se puede ver en todos los planos de su composición: desde los espacios interiores, hasta los muros verticales o el pavimento que a menudo se compone de piezas de deshecho de construcciones ajenas:

“El pavimento del jardín chino es doblemente interesante puesto que se compone de trozos de piedra, tejas quebradas, guijarros y fragmentos de porcelana que crean mosaicos de indescifrable trama y color” (Chuin Tung, 2002).

Existen a lo largo de la historia de los jardines chinos muchos elementos que potenciaron la teatralidad hasta el punto de crear escenarios figurativos como el barco, el teatro temporal o el paisaje inundado. Según Mezcúa, cuentan los historiadores chinos que existió un príncipe en el siglo XV que deseando contemplar su jardín secreto en todo momento, ideó un sistema de muros plegables que lo mostraban u ocultaban a la vista. También existe una leyenda que afirma que el famoso pintor Ni Tsan que vivió en la dinastía Yuan, visitó un jardín que aparentemente estaba vacío y que podía rellenarse de agua y plantas para convertirse en estanque (Chuin Tung, 2002). La teatralidad, por tanto, está presente no solo en los efectos ópticos del jardín privado, sino también a través de elementos particulares que aportan complejidad a la visión conjunta del jardín. En el campo de la escala, la teatralidad del jardín se observa mediante el factor de la transformación de lo pequeño en grande. En el poema compuesto durante la dinastía Song del Sur, el poeta y crítico Fan XiWen describe la teatralidad del jardín chino de esta forma:

“El hecho de no tomar lo ilusorio como ilusorio, sino más bien hacer que lo real parezca ilusorio, transformar la escena en frente de los ojos de uno en efectividades y pensamientos de manera que todo parezca tan natural como las nubes o el agua que flota esa es la verdadera dificultad” (Fan Xiwen, 1983).

Es por este motivo personal que en el diseño del jardín chino, si las rocas son reales, la superficie del agua que las refleja da una imagen ilusoria: lo próximo es real y lo lejano irreal. Del mismo modo, lo material es real, pero sus sombras son irreales.

A este efecto contradictorio y teatral se refiere la búsqueda de vistas reales o Shijing en el jardín y la de vistas irreales o Xujing que recrean escenarios lejanos del continente.

La teatralidad, por tanto, se aprecia tanto en los elementos como en el tipo y la disposición de los pabellones cuyo gran valor es la relación espacial y dramática que existe entre ellos además de su ubicación.

Los pabellones distribuidos en el terreno poseían un objetivo definido por la intervención en una escena determinada o el establecimiento de un punto de observación desde el que atisbar el paisaje y la arquitectura de los pabellones se torna teatral en cuanto al espacio de los mismos pero ejecutado con líneas rectas y adornadas con motivos florales.

“La arquitectura (del jardín chino) y su traza original se disfraza mediante adornos que recuerdan a un jardín ficticio entre los que se crean caminos que inspiran paisajes inventados. Caminos con guijarros en diseños caprichosos llevan al teatro. Las colinas se cubren de flores en forma de estrella que evocan la niebla. Después, el terreno desciende hacia pequeños valles, oscuros y misteriosos” (Granziera, 1987).

Los misioneros franceses destinados en Pekín en el siglo XVIII hablan de nuevo de la fuerte presencia de la teatralidad en el jardín chino:

“Con sus hermosas flores, los árboles de Durazno y los Cerezos crean un anfiteatro para la Primavera, las Acacias, los Fresnos y los Plátanos forman enramadas de verdor para el Verano, mientras que el Otoño tiene sauces llorones y Chopos temblones con brillantes hojas” (Cibot, 1982).

Los autores que han tratado de forma más directa recientemente la teatralidad del jardín chino han sido: Stanislaus Fung con un estudio acerca de los lugares de acción y de representación, Stephen West con estudios acerca de los jardines imperiales y su carácter dramático en la dinastía Song, Richard Strassberg con un estudio acerca de lo ficticio en la cultura del jardín chino y Kristina Kleutghen con un ensayo acerca de la teatralidad y la pintura en los jardines europeos construidos en China en el siglo XVIII.

3. BIBLIOGRAFÍA

ALLAIN Yves-Marie (2002). *Protection et mise en valeur du site du Yuanming Yuan* (1ere Edition) Beijing: Ed. Zhongguo linye chubanshe, pp. 1-14 [Traducción Castellano: Yves-Marie Allain (2002) *Protección y puesta en valor del sitio de YuanmingYuan*, 1ª Edición. Beijing: Editorial Zhongguo linye chubanshe pp. 1-14]

ÁLVAREZ, Darío (2007). *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Parte I (1ª Edición) Barcelona: Editorial Reverté Estudios Universitarios de Arquitectura, pp. 33

ATTIRET, Jean-Denis (1982). *Lettre du Frere Attiret de la Compagnie de Jesus Peintre au service de l'empereur de la Chine* (1ere Edition). London: Ed. John Dixon Hunt pp. 7 [Traducción Castellano: Jean-Denis Attiret (1982) *Carta del hermano Attiret de la Compañía de Jesús al servicio del emperador de China*, 1ª Edición. Londres: Editorial John Dixon Hunt pp. 7]

BACON, Francis (1986). *Essay on Gardens* (2nd Edition). London: Ed. Academy Edition pp. 25 [Traducción Castellano: Francis Bacon (1986). *Ensayo sobre los Jardines*, 2ª Edición. Londres: Editorial Academz Edition pp.25]

BARNHART, Richard (1983). *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in chinese painting* (1st Edition) London: Ed. MoMA pp. 3 [Traducción Castellano: Richard Barnhart (1983) *La primavera del florecimiento del melocotonero: Jardines y flores en la pintura china*, 1ª Edición. Londres: Editorial MoMA pp. 3]

BAUER, Wolfgang (1976). *China and the search for happiness: Recuring themes in four thousand years of Chinese cultural history* (1st Edition) NY: Ed. Seabury Press pp. 1-34 [Traducción Castellano: Wolfgang Bauer (1976) *China y la búsqueda de la felicidad: Temas recurrentes en cuatro mil años de cultura china*, 1ª Edición. Nueva York: Editorial Seabury Press pp. 1-34]

BERQUE, Augustin (2006). *Cosmofanía y paisaje moderno* (1a Edición) Madrid: Editorial Abada pp. 198

BERQUE, Augustin (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea. Del símbolo paisajista al impasse ecológico* (2ª Edición) Madrid: Editorial Biblioteca Nueva pp. 87-111

BERRALL, Jeremy (1998). *The garden: An illustrated history* (1st Edition) London: Ed. Istmo pp. 327-400 [Traducción Castellano: Jeremy Berrall (1998) *El jardín: Una historia ilustrada*, 1ª Edición. Londres: Editorial Istmo pp. 327-400]

BERTRAND, Cristina (1995). *El sentido de la naturaleza: síntesis del pensamiento occidental y chino y su expresión en la pintura del paisaje* (1ª Edición) Madrid: Editorial Complutense pp. 165

BEUCHERT, Marianne (1983). *Die Gärten Chinas* (1st Edition) Berlin: Ed. Diederichs Verlag pp. 1-49 [Traducción Castellano: Marianne Beuchert (1983) *El jardín chino*, 1ª Edición. Berlín: Editorial Diederichs Verlag pp. 1-49]

BIANCO, Lucien (1967). *Origins of the chinese revolution (1915-1949)* (1st Edition) San Francisco: Ed. Stanford University Press pp. 3 [Traducción Castellano: Lucien Bianco (1967) *Orígenes de la revolución china (1915-1949)*, 1ª Edición. California: Editorial Stanford University Press pp. 3]

BICKFORD, Maggie (1996). *Ink Plum: The making of a chinese scholar painting genre* (1st Edition) NY: Ed. Cambridge University Press pp. 1-45 [Traducción Castellano: Maggie Bickford (1996) *Ciruelo de tinta: La construcción de un género de pintura chino*, 1ª Edición. Nueva York: Editorial Cambridge University Press pp.1-45]

BLAISE, Petra (2005). *Inside Outside* (1st Edition) London: Ed. The Monacelli Press pp. 63 [Traducción Castellano: Petra Blaise (2005) *Dentro Fuera*, 1ª Edición. Londres: Editorial The Monacelli Press pp. 63]

BOYNTON, Grace (1935). *Notes on the origin of Chinese private gardens* (1st Edition) NY: Ed. China journal pp. 17-22 [Traducción Castellano: Grace Boynton (1935) *Notas sobre el origen del jardín privado chino*, 1ª Edición. Nueva York: Editorial China Journal pp. 17-22]

BOYNTON, Grace (1940). *The lodge of the White Deer: A Chinese scholar Garden* (1st Edition) Kansas: Ed. Bulletin of the garden Club of America pp. 110-112 [Traducción Castellano: Grace Boynton (1940) *La cabaña del ciervo blanco: El jardín de un académico chino*, 1ª Edición. Kansas: Editorial Bulletin of the garden Club of America pp. 110-112]

BRASH, Carol (2008). *Representations of Gardens under the Ming* (1st Edition) Minnesota: Ed. University of Minnesota pp. 1-3 [Traducción Castellano: Carol Brash (2008) *Representaciones del jardín en la dinastía Ming*, 1ª Edición. Minesota: Editorial University of Minesota pp. 1-3]

BRINCKERHOFF, John (2011). *Las carreteras forman parte del paisaje* (2a Edición) Barcelona: Ed. Gustavo Gili pp. 1-47

BROWN, Claudia (1998). *Where Immortals Dwell: Shared Symbolism in painting and scholar´s Rocks* (1st Edition) NY: Ed. Oriental Art pp. 11-17 [Traducción Castellano: Claudia Brown (1998) *Donde descansan los inmortales: Simbolismo compartido en la pintura y las rocas de la academia*, 1ª Edición. Nueva York: Editorial Oriental Art pp. 11-17]

BUSH, Sara (1971). *The Chinese literati on painting SuShi 1037-1101 to Tung Chi-Chang 1555-1636* (1st Edition) Boston: Ed. Cambridge Press pp.41 [Traducción Castellano: Sara Bush (1971) *Los literatos chinos sobre la pintura de SuShi 1037-1101 a Tung Chi-Chang 1555-1636*, 1ª Edición. Boston: Editorial Cambridge Press pp. 41]

CAI, Jiajun (2012). *Ming Literati Garden Design in the sixteenth Century* (1st Edition) Berlin: Ed. Saarbrücken pp. 1-45 [Traducción Castellano: Jiajun Cai (2012)

El diseño de jardín de los académicos de la dinastía Ming en el siglo XVI, 1ª Edición. Berlín: Editorial Saarbrücken pp. 1-45]

CAMPBELL, Duncan (1999). *Qi Biaojia Footnotes to Allegory Mountain* (2nd Edition) London: Ed. Studies in the history of gardens and designed landscapes pp. 239-242 [Traducción Castellano: Duncan Campbell (1999) *Las notas a pie de página de Qi Biaojia acerca de la Montaña Alegórica*, 2ª Edición. Londres: Editorial Studies in the history of gardens and designed landscapes pp. 239-242]

CAO, Xueqin (2010). *Sueño en el pabellón rojo* (5ª Edición) Barcelona: Editorial Galaxia Gutenberg pp. 42

CERVERA, Isabel (2000). *Paisajismo y jardín en China* (1ª Edición) Madrid: Editorial Universidad Autónoma pp. 30-72

CHAMBERS, William (1772). *Dissertation on Oriental Gardening* (10th Edition) London: Ed. London University Press pp. 13 [Traducción Castellano: William Chambers (1772) *Disertación acerca de la jardinería oriental*, 10ª Edición. Londres: Editorial London University Press pp. 13]

CHAO, Chung-Sheng (1989). *Aspects of traditional Chinese houses and gardens* (2nd Edition) Sydney: Ed. University of Sydney pp. 45 [Traducción Castellano: Chung-Sheng Chao (1989) *Aspectos de las casas y jardines tradicionales chinos*, 2ª Edición. Sidney: Editorial University of Sydney pp. 45]

CHAYET, Anne (2004). *Architectural wonderland: An empire of fictions in New Qing Imperial History* (1st Edition) North Carolina: Ed. Milward pp. 35-52 [Traducción Castellano: Anne Chayet (2004) *El país de las maravillas arquitectónicas: Un imperio de ficción en la historia Imperial de la Nueva Dinastía Qing*, 1ª Edición. Carolina del Norte: Editorial Milward pp.35-52]

CHE BING, Chiu (1997). *JiCheng Yuanyue: Le traité du jardin* (1634) (4eme Edition) Paris: Ed. Les editions de l'imprimeur pp. 356 [Traducción Castellano: Chiu Che Bing (1997) *El Yuanyue de JiCheng: El tratado del jardín* (1634), 4ª Edición. Paris: Editorial Les editions de l'imprimeur pp. 356]

CHEN, Cong Zhou (2007). *A Garden of a distant longing: Dunedin's Chinese garden*. (1st Edition) NY: Ed. Journal of Asian Studies pp. 31 [Traducción Castellano: Cong Zhou Chen (2007) *El jardín del descanso distante: El jardín chino de Dunedin*, 1ª Edición. Nueva York: Editorial Journal of Asian Studies pp. 31]

CHEN, Li fang (1986). *The Garden Art of China* (1st Edition) NY: Ed. Timber Press pp. 70-75 [Traducción Castellano: Li Fang Chen (1986) *El Arte del jardín de China*, 1ª Edición. Nueva York. Editorial Timber Press pp. 70-75]

CHEN, Li Xian (1992). *Art and Architecture in Suzhou Gardens* (1st Edition) Beijing: Ed. Yilin Press pp. 1-5 [Traducción Castellano: Li Xian Chen (1992) *Arte y arquitectura en los jardines de Suzhou*, 1ª Edición. Beijing: Editorial Timber Press pp. 70-75]

CHEN, Yunru (2007). *At the emperor's invitation: literary gathering and the emergence of imperial garden space in Song painting* (4th Edition) London: Ed. Orientations pp. 56-61 [Traducción Castellano: Yunru Chen (2007) *Ante la invitación del emperador: Reuniones literarias y la emergencia del espacio del jardín imperial en la pintura Song*, 4^a Edición. Londres: Editorial Orientations pp. 56-61]

CHENG, Jian Jun (1998). *Chinese fengshui compass step by step guide* (2nd Edition) Shanghai: Ed. Jianxi Science and Technology Publishing House pp. 46-47 [Traducción Castellano: Jian Jun Cheng (1998) *Guía paso a paso de la brújula del Fengshui chino*, 2a Edición. Shanghai: Editorial Jianxi Science and Technology Publishing House pp. 46-47]

CHENG, Li Yao (1998). *Ancient Chinese Architecture: Private Gardens* (1st Edition) Berlin: Ed. Springer Verlag pp. 34 [Traducción Castellano: Li Yao Cheng (1998) *La Arquitectura Antigua china: Jardines privados*, 1a Edición. Berlín: Editorial Springer Verlag pp. 34]

CHIANG, Yee (1935). *Chinese Gardens* (20th Edition) London: Ed. Landscape and Garden pp. 144-148 [Traducción Castellano: Yee Chiang (1935) *Jardines chinos*, 20a Edición. Londres: Editorial Landscape and Garden pp. 1-13]

CHING, Julia (1997). *Mysticism and Kingship in China* (3rd Edition) Boston: Ed. Cambridge University Press pp. 54-78 [Traducción Castellano: Julia Ching (1997) *Misticismo y Realeza en China*, 3a Edición. Boston: Editorial Cambridge University Press pp. 54-78]

CHUIN, Tung (1936). *Chinese gardens. Especially in Kiangsu and Chekiang* (4th Edition) Shanghai: Ed. Tien Hsia pp. 220-244 [Traducción Castellano: Tung Chuin (1936) *Jardines chinos. Especialmente en Kiangsu y Chekiang*, 4a Edición. Shanghai: Editorial Tien Hsia pp. 220-244]

CHUNG, Anita (2004). *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China* (12th Edition) Honolulu: Ed. University of Hawaii Press pp. 34 [Traducción Castellano: Anita Chung (2004) *Dibujando límites: Imágenes arquitectónicas en la China Qing*, 12a Edición. Honolulu: University of Hawaii Press pp. 34]

CLEMENT, Sophie & Pierre (1987). *Architecture du Paysage en Extreme Orient* (4eme Edition) Paris: Ed. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts pp. 13 [Traducción Castellano: Sophie y Pierre Clement (1987) *Arquitectura del paisaje en Extremo Oriente*, 4a Edición. Paris: Ed. Ecole Supérieure des Beaux-Arts pp. 13]

CLIFFORD, David (1998). *Los jardines: historia, trazado y arte* (5a Edición) Barcelona: Ed. Istmo pp. 20-21, 106

CLUNAS, Craig (1996). *Fruitful sites: Garden culture in Ming Dynasty* (13th Edition) London: Ed. Reaktion books pp. 1-2 [Traducción Castellano: Craig Clunas (1996) *Lugares fructíferos: La cultura del jardín en la dinastía Ming*, 13a Edición. Londres: Editorial Reaktion books pp. 1-2]

CONNER, Patrick (1979) *China and the landscape garden: Report, engravings and misconception* (2nd Edition) London: Ed. Art History pp. 429-440 [Traducción Castellano: Patrick Conner (1979). *China y el jardín paisajista: Informe, Grabados, Conceptos erróneos*, 2a Edición. Londres: Editorial Art History pp. 429-440]

COOPER, Jean (1977) *The Symbolism of the Taoist Garden* (1st Edition) London: Ed. Studies in comparative religion pp. 224-234 [Traducción Castellano: *El simbolismo del jardín Taoísta*, 1a Edición. Londres: Editorial Studies in comparative religion pp. 224-234]

CRAZE, Richard (1977). *Practical Fengshui* (4th Edition) London: Ed. Anness Publishing pp. 1-34 [Traducción Castellano: Richard Craze (1977) *Fengshui Práctico*, 4a Edición. Londres: Editorial Anness Publishing pp. 1-34]

CURRIE, Christopher (1990). *Fishponds as Garden Features* (1st Edition) London: Ed. Garden History pp. 22-46 [Traducción Castellano: Christopher Currie (1990) *Estanques como características del jardín*, 1a Edición. Londres: Editorial Garden History pp. 22-46]

DANBY, Hope (1950). *The Garden of Perfect Brightness: The history of the Yuan Ming Yuan and the Emperors who lived there* (4th Edition) London: Ed. Henry Regnery Company pp.1-350 [Traducción Castellano: Hope Danby (1950) *El jardín de la claridad perfecta: La historia de YuanMingYuan y los emperadores que vivieron allí*, 4a Edición. Londres: Editorial Henry Regnery Company pp. 1-350]

DARDESS, John (1989). *A Ming Landscape: Settlement, Land, Use, Labor and Estheticism in Taiho County, Kiangsi* (1st Edition) Boston: Ed. Harvard Journal of Asiatic Studies pp. 295-364 [Traducción Castellano: John Dardess (1989) *El paisaje Ming: Asentamiento, Territorio, Uso, Labranza y Estética en el condado de Taiho, Kiangsi*, 1a Edición. Boston: Editorial Harvard Journal of Asiatic Studies pp. 295-364]

DELATOUR, Louis-François (1803). *Essai sur l'architecture des chinois, sur leurs jardins, leurs principes de medicine et leurs moeurs et usages* (1ere Edition) Paris: Ed. Imprimerie de Clousier pp. 34 [Traducción Castellano: Louis-François Delatour (1803) *Ensayo sobre la arquitectura china, sus jardines, sus principios de medicina y sus usos y costumbres*, 1a Edición. Paris: Editorial Imprimerie de Clousier pp. 34]

GRAHAM, Dorothy (1939). *Chinese Gardens* (2nd Edition) NY: Ed. New York University Press pp. 214 [Traducción Castellano: Dorothy Graham (1939) *Jardines Chinos*, 2a Edición. Nueva York: Editorial New York University Press pp. 214]

DROGUET, Vincent (1994). *Les palais europeens de l'empereur Qianlong et leurs sources italiennes* (1ere Edition) Paris: Ed. Histoire de l'Art p. 15-28 [Traducción Castellano: Vincent Droguet (1994) *Los palacios europeos del emperador Qianlong y sus fuentes italianas*, 1a Edición. Paris: Editorial Histoire de l'Art pp. 15-28]

DU, Fu (2004). *La Pagoda Blanca: Cien Poemas de la Dinastía Tang* (2a Edición) Barcelona Ed. Tusquets Editores pp. 135

DU, Jinpeng (2007). *Palatial Garden Pond of the early Shang* (1a Edición) London: Ed. Chinese Archaeology pp. 113-118 [Traducción Castellano: Jinpeng Du (2007) *El Palaciego Jardín del Estanque de la incipiente Dinastía Shang*, 1a Edición. Londres: Editorial Chinese Archaeology pp. 113-118]

DURAND, Antoine (1988). *Restitution des palais europeens du Yuanmingyuan* (1ere Edition) Paris: Ed. Arts asiatiques pp. 123-133 [Traducción Castellano: Antoine Durand (1988) *Restitución de los palacios europeos del (Jardín de) YuanmingYuan*, 1a Edición. Paris: Editorial Arts Asiatiques pp. 123-133]

DUSSEL Inés y GUTIÉRREZ Daniela (2006). *Educación la mirada: Políticas y pedagogías de la imagen* (1a Edición) Madrid: Ed. Manantial pp. 296

EGAN, Ronald (2006). *The Peony's Allure: Botanical Treatises and Floral Beauty. Aesthetic thought and pursuits in Northern Song Dynasty China* (1st Edition) Boston: Ed. Harvard University Asia Center pp. 109-161 [Traducción Castellano: Ronald Egan (2006) *El Aura de la Peonía: Tratamientos botánicos y belleza floral. El pensamiento estético y sus aspiraciones en la Dinastía Song del Norte en China*, 1a Edición. Boston: Editorial Harvard University Asia Center pp. 109-161]

ELIADE, Mircea (1989). *Imágenes y símbolos* (5a Edición) Madrid: Ed. Taurus pp. 42

ELVIN, Mark y BLUNDEN, Caroline (1992). *Atlas culturales del mundo. China, gigante milenario*. (20a Edición) Madrid: Ed. Ediciones del Prado pp. 1-25

ESPUELAS, Fernando (1999) *.El claro en el bosque* (1a Edición) Madrid: Ed. Caja de Arquitectos pp. 1-75

FAIRBANK, John (2006). *Una nueva historia de China* (2a Edición) Barcelona: Ed. Andrés Bello y José Freches pp. 393

FAN, Xiwen (1983). *Conversations at night: Discussions of poetry down through the ages* (2nd Edition) Shanghai: Ed. Tongji University Press pp. 421

FAZZIOLI, Edoardo (1985). *Les jardins secrets de l'empereur* (1a Edición) Shanghai: Ed. Univ. Tongji pp. 1-40 [Traducción Castellano: Edoardo Fazzioli (1985) *Los jardines secretos del emperador*, 1a Edición. Shanghai: Editorial: Universidad de Tongji pp. 1-40]

FENG, Chaoxiong y FAN, Yiguang (2007). *The classical gardens of Suzhou* (1st Edition) Beijing: Ed. Beijing New World Press pp. 23-56 [Traducción Castellano: *Los jardines clásicos de Suzhou*, 1a Edición. Beijing: Editorial Beijing New World Press pp. 23-56]

FENG, Jin (1998). *The concept of scenery in texts on the traditional Chinese garden: An initial exploration* (2nd Edition) London: Ed. Orientations pp. 339-365 [Traducción Castellano: Jin Feng (1998) *El concepto de escenario en textos sobre el*

jardín tradicional chino: Una exploración inicial, 2a Edición. Londres: Editorial Orientations p. 339-365]

FENG, JIN (2002). *Wonders of the Eastern Garden: A study of Architectural Accuracy and the rule of Axonometric projection* (2nd Edition) London: Ed. Orientations pp. 77-83 [Traducción Castellano: Jin Feng (2002) *Maravillas del Jardín del Este: Un estudio sobre la exactitud arquitectónica*, 2a Edición. Londres: Ed. Orientations p. 77-83]

FEUCH, Wang (1974). *An antropological analysis of chinese geomancy* (1st Edition) Taipei: Ed. Vilhagma Taipei pp. 1-34 [Traducción Castellano: Wang Feuch (1974) *Un análisis antropológico de la geomancia china*, 1a Edición. Taipei: Editorial Vilhagma pp. 1-34]

FINLAY, John (2007). *The Qianlong Emperor Western Vistas: Linear Perspective and Trompe l'oeil illusion in the European Palaces of the YuanmingYuan* (4th Edition) Paris: Ed. Bulletin de l'École Française d'Extreme Orient (2007) pp. 159-193 [Traducción Castellano: John Finlay (2007) *Las Vistas al Oeste del Emperador Qianlong: Perspectiva lineal e ilusiones ópticas en los palacios europeos del jardín de YuanmingYuan*, 4a Edición. Paris: Edición Bulletin de l'École Française d'Extreme Orient pp. 159-193]

FORET, Philippe (2009). *Ruins of YuanmingYuan* (1st Edition) Berkshire: Ed. Berkshire Publishing Group pp. 1-17 [Traducción Castellano: Philippe Foret (2009) *Las ruinas del jardín de YuanmingYuan*, 1a Edición. Berkshire: Editorial Berkshire Publishing Group pp. 1-17]

FRECHES, José (2006). *Érase una vez China: de la antigüedad al siglo XXI* (1a Edición) Madrid: Ed. Espasa Calpe pp. 23-65

FUNG, Stanislaus (1997). *Word and Garden in chinese essays on Gardens of the Ming Dynasty. Notes on matters of approach* (1st Edition) NY: Ed. Interfaces pp. 77-90 [Traducción Castellano: Stanislaus Fung (1997) *Palabra y jardín en los escritos chinos sobre los jardines de la dinastía Ming*, 1a Edición. Nueva York: Editorial Interfaces pp. 77-90]

FUNG, Stanislaus (2000). *Self, scene, action: The final chapter of Yuan Ye. In landscapes of memory and experience* (2nd Edition) London: Ed. Birksted and Spon Press pp. 2-34 [Traducción Castellano: Stanislaus Fung (2000) *Personaje, escena, acción: El capítulo final del Yuan Ye. En los paisajes de la memoria y la experiencia*, 2a Edición. Londres: Editorial Birksted and Spon Press pp. 2-34]

FUNG, Yu Lan (1984). *A short history of chinese philosophy* (2nd Edition) Chicago: Ed. Macmilan The Free Press pp. 137 [Traducción Castellano: Yu Lan Fung (1984) *Una breve historia de la filosofía china*, 2a Edición. Chicago: Editorial Macmilan The Free Press pp. 137]

GARZÓN, Ángela y ÁVILA Mario (2008). *Espacio público y naturaleza en China* (1a Edición) Madrid: Edición Dialnet pp. 15

GERNET, Jacques (2007). *El mundo chino* (2a Edición) Barcelona: Ed. Editorial Crítica pp. 56

GILLES, Clement (2007). *El Jardín en movimiento* (8a Edición) Barcelona: Ed. Gustavo Gili pp. 7

GOURNAY, Antoine (2000). *Jardins de Chine et du Japon: Conception et organisation de l'Espace* (2eme Edition) Paris: Ed. Universite Sourbonne Paris pp. 1-23 [Traducción Castellano: Antoine Gournay (2000) *Jardines de China y de Japón: Concepción y organización del Espacio*, 2a Edición. Paris: Editorial Universidad Sourbonne Paris pp. 1-23]

GRANZIERA, Patrizia (1987). *El Daoísmo y el arte de la jardinería china* (2a Edición) Morelos: Ed. Cultura y Sociedad Universidad Morelos pp. 126- 132

HARDIE, Alison (1988). *Jicheng Craft of Gardens* (1st Edition) NY: Ed. Yale University Press pp.1-50 [Traducción Castellano: Alison Hardie (1988), *Jicheng el arte de los Jardines*, 1ª Edición. Nueva York: Editorial Yale University Press pp. 1-50]

HARRIST, Robert (2004). *Painting and private life in eleventh century China* (3rd Edition) New Jersey: Ed. Princeton University Press pp. 65-76 [Traducción Castellano: Robert Harrist (2004) *Pintura y vida privada en el siglo XI en China*, 3a Edición. Nueva Jersey: Ed. Princeton University Press pp. 65-76]

HAY, John (1989). *Structure and Aesthetic criteria in chinese rocks and art* (1st Edition) NY: Ed. Addison-Wesley Longman pp. 1-50 [Traducción Castellano: John Hay (1989) *Estructura y criterio estético en las rocas y el arte chino*, 1a Edición. Nueva York: Editorial Addison-Wesley Longchamp pp. 1-50]

HEARN, Maxwell (1999). *An early Ming example of multiples: two versions of elegant gathering in the Apricot Garden* (1st Edition) NY: Ed. NY Metropolitan Museum of Art pp. 221-256 [Traducción Castellano: Maxwell Hearn (1999) *Un temprano ejemplo de variedad: dos versiones de elegantes reuniones en el jardín del Albaricque*, 1a Edición. Nueva York: Editorial Metropolitan Museum of Art pp. 221-256]

HENDERSON, Ron (2012). *The Gardens of Suzhou* (1st Edition) Pennsylvania: Ed. University of Pennsylvania Press pp 34-65 [Traducción Castellano: Ron Henderson (2012) *Los jardines de Suzhou*, 1a Edición. Pensilvania: Editorial University of Pennsylvania Press pp. 34-65]

IDOETA, Iñaki (2010). *Los cuatro libros del Emperador Amarillo* (3a Edición) Madrid: Ed. Trotta Colección Pliegos de Oriente pp. 1-7

JELLICOE, Geoffrey y Susan (1995). *El paisaje del hombre: La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días* (14a Edición) Barcelona: Editorial Gustavo Gili pp. 61-71

CHENG, Ji (1988). *El arte de los jardines: Yuan Yue* (15a Edición) Nueva York: Ed. Yale University Press pp. 1-50

MADERUELO, Javier (2005). *El paisaje génesis de un concepto* (4a Edición) Madrid: Ed. Abada Editores pp. 12-18

MASPERO, Henri (2000). *El Taoísmo y las religiones de China* (2a Edición) Barcelona: Ed. Trotta pp. 265-272, 382

MAURICE, Adam (1936). *Yuanming yuan L'oeuvre architecturale des anciens jésuites au XVIII siècle* (1st Edition). Paris: Ed. Peiping. Imprimerie des Lazaristes pp. 1-13 [Traducción Castellano: Adam Maurice (1936), *Yuanming yuan La obra arquitectónica de los antiguos jesuitas del siglo XVIII*, 1a Edición. Paris: Editorial Peiping Imprimerie des Lazaristes pp. 1-13]

MEZCÚA, Antonio José (2007). *El Concepto de paisaje en China* (2a Edición) Granada: Ed. Universidad de Granada pp. 5-246

MINFORD, John (1988). *The chinese garden: death of a symbol* (1st Edition) London: Ed. Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes pp. 257-268 [Traducción Castellano: John Minford (1988) *El jardín chino: muerte de un símbolo*, 1a Edición. Londres: Editorial Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes pp. 257-268]

MUNATAKA, Kiyohiko (1988). *Misterious heavens and chinese classical gardens* (1st Edition) Boston: Ed. Harvard University Press pp. 45 [Traducción Castellano: Kiyohiko Munataka (1988) *Misteriosos cielos y jardines clásicos chinos*, 1a Edición. Boston: Editorial Harvard University Press pp. 45]

OSVALD, Siren (1949). *Gardens of China* (4th Edition) NY: Ed. Ronald Publishers pp. 1-79 [Traducción Castellano: Siren Osvald (1949) *Jardines de China*, 4a Edición. Nueva York. Editorial Ronald Publishers pp. 1-79]

PÁEZ DE LA CADENA, Francisco (1998). *Historia de los estilos de jardinería* (2a Edición) Madrid: Ed. Istmo p. 1-348

PALACIOS, Luis y RAMÍREZ, Raúl (2011). *China. Historia, pensamiento, arte y cultura*. (2a Edición) Madrid: Ed. Almuzara pp. 22-23

SHUO, Yuan (1984). *On chinese gardens* (1st Edition) Shanghai: Ed. Tongji University Press pp. 1-23 [Traducción Castellano: Yuan Shuo (1984) *Acerca de los jardines chinos*, 1a Edición. Shanghai: Editorial Tongji University Press pp. 1-23]

SU, Dong Po (1992). *Recordando el pasado en el acantilado rojo y otros poemas* (5a Edición) Madrid: Editorial Hiperión pp. 33-59

SU, Shi (1993). *Pursuing the complete bamboo in the breast. Reflections on a classical chinese image* (1st Edition) Cambridge: Ed. Cambridge University Press pp. 10 [Traducción Castellano: Shi Su (1993) *Persiguiendo el bambú en el pecho*.

Reflexiones sobre una imagen clásica china, 1a Edición. Cambridge: Ed. Cambridge University Press pp. 10]

WATELET, Claude-Henri (1774). *Le jardin chinois* (15th Edition) Paris: Ed. Prault pp. 125-137 [Traducción Castellano: Claude-Henri Watelet (1774) *El jardín chino*, 15a Edición. Paris: Editorial Prault pp. 125-137]

WATSON, Philip (2004). *Famous gardens of Luoyang* (4th Edition) Beijing: Beijing University Press pp. 38-54 [Traducción Castellano: Philip Watson (2004) *Los famosos jardines de Luoyang*, 4a Edición. Beijing: Beijing University Press pp 38-54]

WILLETS, William (1958). *Chinese Art* (1st Edition) NY: Ed. George Brazillier pp. 687 [Traducción Castellano: William Willets (1958) *Arte chino*, 1a Edición. Nueva York: Editorial George Brazillier pp. 687]

YANG, Xiaoshan (2004). *A record of the celebrated gardens of Luoyang* (1st Edition) NY: Ed. Monumenta Serica pp. 221-255 [Traducción Castellano: Xiaoshan Yang (2004) *Un recopilatorio de los conocidos jardines de Luoyang*, 1a Edición. Nueva York: Editorial Monumenta pp. 221-255]

ZAMBRANO, María (2011). *Claros del bosque* (2a Edición) Madrid: Ed. Cátedra pp. 121-171

ZUMTHOR, Peter (2006). *Atmósferas* (3a Edición) Barcelona: Ed. Gustavo Gili pp. 51

LOS CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN URBANÍSTICA El Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, lleva publicando desde el año 1993 la revista Cuadernos de Investigación Urbanística, (Ci[ur]), para dar a conocer trabajos de investigación realizados en el área del Urbanismo, la Ordenación Territorial, el Medio Ambiente, la Planificación Sostenible y el Paisaje. Su objetivo es la difusión de estos trabajos. La lengua preferente utilizada es el español, aunque se admiten artículos en inglés, francés, italiano y portugués.

La publicación presenta un carácter monográfico. Se trata de amplios informes de la investigación realizada que ocupan la totalidad de cada número sobre todo a aquellos investigadores que se inician, y que permite tener accesibles los aspectos más relevantes de los trabajos y conocer con bastante precisión el proceso de elaboración de los mismos. Los artículos constituyen amplios informes de una investigación realizada que tiene como objeto preferente las tesis doctorales leídas relacionadas con las temáticas del Urbanismo, la Ordenación Territorial, el Medio Ambiente, la Planificación Sostenible y el Paisaje en las condiciones que se detallan en el apartado "Publicar un trabajo".

La realización material de los Cuadernos de Investigación Urbanística está a cargo del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. El respeto de la propiedad intelectual está garantizado, ya que el registro es siempre en su totalidad propiedad del autor y, en todo caso, con autorización de la entidad pública o privada que ha subvencionado la investigación. Está permitida su reproducción parcial en las condiciones establecidas por la legislación sobre propiedad intelectual citando autor, previa petición de permiso al mismo, y procedencia.

Con objeto de verificar la calidad de los trabajos publicados los originales serán sometidos a un proceso de revisión por pares de expertos pertenecientes al Comité Científico de la Red de Cuadernos de Investigación Urbanística (RCi[ur]). Cualquier universidad que lo solicite y sea admitida por el Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Universidad Politécnica de Madrid (DUYOT) puede pertenecer a esta red. Su único compromiso es el nombramiento, como mínimo, de un miembro de esa universidad experto en el área de conocimiento del Urbanismo, la Ordenación Territorial, el Medio Ambiente, la Planificación Sostenible y el Paisaje para que forme parte del Comité Científico de la revista y cuya obligación es evaluar los trabajos que se le remitan para verificar su calidad.

A juicio del Consejo de Redacción los resúmenes de tesis o partes de tesis doctorales leídas ante el tribunal correspondiente podrán ser exceptuados de esta revisión por pares. Sin embargo dicho Consejo tendrá que manifestarse sobre si el resumen o parte de tesis doctoral responde efectivamente a la aportación científica de la misma.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Las condiciones para el envío de originales se pueden consultar en la página web:

<http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/publicaciones/ciurpublicar.html>

FORMATO DE LAS REFERENCIAS

Monografías: APELLIDOS (S), Nombre (Año de edición). Título del libro (Nº de edición). Ciudad de edición: Editorial [Traducción castellano, (Año de edición), Título de la traducción, Nº de la edición. Ciudad de edición: editorial].

Partes de monografías: APELLIDOS (S), Nombre (Año de edición). "Título de capítulo". En: Responsabilidad de la obra completa, Título de la obra (Nº de edición). Ciudad de edición: Editorial.

Artículos de publicaciones en serie: APELLIDOS (S), Nombre (Año de publicación). "Título del artículo", Título de la publicación, Localización en el documento fuente: volumen, número, páginas. Se deberá indicar el DOI de todas las publicaciones consultadas que dispongan del mismo.

Asimismo, se recuerda que el autor tendrá derecho a dos ejemplares gratuitos.

CONSULTA DE NÚMEROS ANTERIORES/ACCESS TO PREVIOUS WORKS

La colección completa se puede consultar en color y en formato pdf en siguiente página web:

The entire publication is available in pdf format and full colour in the following web page:

<http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/publicaciones/ciur/numeros-publicados/>

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS:

- 111 Pedro Górgolas Martín:** “Burbujas inmobiliarias y planeamiento urbano en España: Una amistad peligrosa”, 71 páginas, abril 2017.
- 110 Lourdes Jiménez:** “Dinámicas de ocupación urbana del anillo verde metropolitano de Madrid”, 80 páginas, febrero 2017.
- 109 Manuel Fernández González:** “La Smart-city como imaginario socio-tecnológico”, 72 páginas, noviembre 2016.
- 108 Narges Bazarjani:** “Espacio público: conflicto y poder en la ciudad de Teherán”, 70 páginas, septiembre 2016.
- 107 Ricardo Alvira Baeza:** “Proyecto Haz[Otea]”, 84 páginas, julio 2016.
- 106 Gloria Gómez Muñoz:** “Intervención en el alojamiento con criterios ecológicos”, 90 páginas, mayo 2016.
- 105 Irene Zúñiga Sagredo:** “La forma del límite en las ciudades medias españolas”, 66 páginas, marzo 2016.



PROGRAMA OFICIAL DE POSGRADO EN ARQUITECTURA

MASTER PLANEAMIENTO URBANO Y TERRITORIAL

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM)

COORDINADORA DEL MÁSTER: Ester Higuera García**PERIODO DE DOCENCIA: Septiembre - Julio****MODALIDAD: Presencial y tiempo completo****NUMERO DE PLAZAS: 40 plazas****CREDITOS: 60 ECTS**

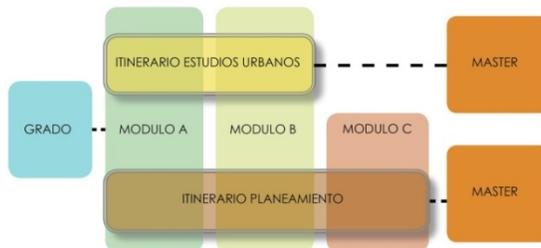
El Máster se centra en la comprensión, análisis, diagnóstico y solución de los problemas y la identificación de las dinámicas urbanas y territoriales en curso, atendiendo a las dos dimensiones fundamentales del fenómeno urbano actual: por un lado, el proceso de globalización y, por otro lado, las exigencias que impone la sostenibilidad territorial, económica y social. Estos objetivos obligan a insistir en aspectos relacionados con las nuevas actividades económicas, el medio físico y natural, el compromiso con la producción de un espacio social caracterizado por la vida cívica y la relación entre ecología y ciudad, sin olvidar los problemas recurrentes del suelo, la vivienda, el transporte y la calidad de vida. Estos fines se resumen en la construcción de un espacio social y económico eficiente, equilibrado y sostenible. En ese sentido la viabilidad económica de los grandes despliegues urbanos y su metabolismo se confrontan con modelos más maduros, de forma que al estudio de las técnicas habituales de planificación y gestión se añaden otras nuevas orientaciones que tratan de responder a las demandas de complejidad y sostenibilidad en el ámbito urbano.

El programa propuesto consta de un Máster con dos especialidades:

- Especialidad de Planeamiento Urbanístico (Profesional)
- Especialidad de Estudios Urbanos (Investigación Académica)

Se trata de 31 asignaturas agrupadas en tres módulos:

- MÓDULO A. Formación en Urbanismo.
- MÓDULO B. Formación en Estudios Urbanos e Investigación.
- MÓDULO C. Formación en Planeamiento.

**PROFESORADO:**

Beatriz Fernández Águeda
José Fariña Tojo
José Miguel Fernández Güell
Isabel González García
Agustín Hernández Aja

Ester Higuera García
Francisco José Lamiquiz
Luis Moya
José María Ezquiaga
Belén Gesto

Llanos Masía
Javier Ruiz Sánchez
Carlos Verdaguer
Carmen Andrés Mateo
Álvaro Sevilla

ENTIDADES COLABORADORAS:

ci[ur]

CUADERNOS DE
INVESTIGACIÓN
URBANÍSTICA



Consejo Superior
de los Colegios de Arquitectos
de España



Entidad
Pública
Empresarial
de Suelo



Ayuntamiento Real Sitio
San Fernando
de Henares

CONTACTO: masterplaneamiento.arquitectura@upm.es
www.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/masters/index.html

Otros medios divulgativos del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio:

urban

REVISTA del DEPARTAMENTO de URBANÍSTICA y ORDENACIÓN del TERRITORIO
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

PRESENTACIÓN SEGUNDA ÉPOCA

DESDE el año 1997, **URBAN** ha sido vehículo de expresión de la reflexión urbanística más innovadora en España y lugar de encuentro entre profesionales y académicos de todo el mundo. Durante su primera época la revista ha combinado el interés por los resultados de la investigación con la atención a la práctica profesional, especialmente en el ámbito español y la región madrileña. Sin abandonar dicha vocación de saber aplicado y localizado, la segunda época se centra en el progreso de las políticas urbanas y territoriales y la investigación científica a nivel internacional.

CONVOCATORIA PARA LA RECEPCIÓN DE ARTÍCULOS:

Urban mantiene abierta una convocatoria permanente para la remisión de artículos de temática relacionada con los objetivos de la revista: Para más información:

<http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/publicaciones/urban/ns/instrucciones-para-autores/>

Por último, se recuerda que, aunque La revista **URBAN** organiza sus números de manera monográfica mediante convocatorias temáticas, simultáneamente, mantiene siempre abierta de forma continua una convocatoria para artículos de temática libre.

DATOS DE CONTACTO

Envío de manuscritos y originales a la atención de Javier Ruiz Sánchez: urban.arquitectura@upm.es

Página web: <http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/publicaciones/urban/ns/presentacion/>



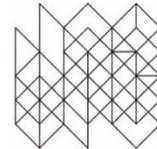
Consulta y pedido de ejemplares: ciur.urbanismo.arquitectura@upm.es

Web del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio:

<http://www.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo>

Donde figuran todas las actividades docentes, divulgativas y de investigación que se realizan en el Departamento con una actualización permanente de sus contenidos.

territorios en formación



NE|RE|AS
NET RESEARCH
ASSOCIATION
ETSAM UPM

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

Territorios en formación constituye una plataforma de divulgación de la producción académica relacionada con los programas de postgrado del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la ETSAM-UPM proporcionando una vía para la publicación de los artículos científicos y los trabajos de investigación del alumnado y garantizando su excelencia gracias a la constatación de que los mismos han tenido que superar un tribunal fin de máster o de los programas de doctorado del DUyOT.

Así, la publicación persigue dos objetivos: por un lado, pretende abordar la investigación dentro del ámbito de conocimiento de la Urbanística y la Ordenación del Territorio, así como la producción técnica de los programas profesionales relacionados con ellas; por otro, promueve la difusión de investigaciones o ejercicios técnicos que hayan sido planteados desde el ámbito de la formación de postgrado. En este caso es, principalmente, el Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio el que genera esta producción, gracias a la colaboración con la asociación Ne.Re.As. (Net Research Association / Asociación Red Investiga, asociación de investigadores de urbanismo y del territorio de la UPM), que, por acuerdo del Consejo de Departamento del DUyOT, es la encargada de la edición de la revista electrónica.

DATOS DE CONTACTO

Antonio J. Antequera Delgado y Alejandro Rodríguez Sebastián (Editores): territorios.arquitectura@upm.es

Página web: <http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/publicaciones/territorios-en-formacion/>

