

"DESPOJARSE DE LA VULGARIDAD" EN LA ESTÉTICA DE SHI TAO: UN NUEVO SIGNIFICADO DE LA ELEGANCIA EN LA PINTURA*

"FREE FROM VULGARITY" IN THE AESTHETICS OF SHI TAO:
A NEW MEANING OF ELEGANCE IN PAINTING

WU RONGQIAO**

RESUMEN: En la sofisticada filosofía estética de Shi Tao, el precepto de "Despojarse de la vulgaridad" adquiere una posición notable. Más allá de ser una declaración moral sobre alejarse de la sociedad mundana, este concepto impregna las vivencias del artista en su abordaje de las prácticas artísticas. El presente artículo tiene como propósito un análisis de la elegancia demostrada en el *Discurso acerca de la pintura*. Para ello, situaremos nuestra investigación en la poética tradicional artística y el contexto sociocultural y económico del siglo XVIII. Se desvelará que la formación de la concepción de elegancia de Shi Tao es resultado de un entrelazamiento de múltiples factores. No se limita únicamente al desarrollo del ideal estético de los pintores letrados, sino que también constituye una estrategia ingeniosa para asegurar el valor económico de sus obras en un periodo caracterizado por la prosperidad en el comercio de obras artísticas.

PALABRAS CLAVE: Shi Tao, elegancia, vulgaridad, pintura de los literatos, teoría artística

ABSTRACT: In the sophisticated aesthetic philosophy of Shi Tao, the precept of "Releasing from Vulgarly" holds a notable position. It is not a mere moral declaration of moving away from mundane society, but rather a manifestation of the artist's profound reflection on their approach to artistic practices. This paper aims to analyze the concept of elegance in as depicted in *Discourse on Painting*. The analysis will be contextualized within the framework of traditional artistic poetics and the socio-cultural and economic environment of the 18th century. Through this analysis, the paper will reveal that Shi Tao's notion of elegance not only perpetuates and advances the aesthetic ideals of traditional literati painters but also serves as a vital strategy to ensure his artistic value amidst the highly commercialized art market.

KEYWORDS: Shi Tao, Elegance, Vulgarly, Literati Painting, Artistic Theory

Recibido: 13.11.2024. Aceptado: 05.09.2025.

* Este trabajo está financiado por el Ministerio de Educación de China (24YJC740072), dentro del proyecto titulado "Traducción y divulgación de los tratados pictóricos tradicionales chinos en el mundo hispanohablante".

** Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Profesor asociado de la Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong, Departamento de Español, Guangzhou, China. Correo electrónico: 494535609@qq.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1082-974X>.



Bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.
puede ser usado gratuitamente, dando los créditos a sus autores.

INTRODUCCIÓN

SHI TAO (1672-1707), con su magnificencia pictórica y su ingenio artístico, se erige como un ilustre pintor en el arte chino. Sus ideas sobre el arte han sido de una magnitud tal que escasos pintores, desde el siglo XVII en adelante, han conseguido igualar la grandeza de su influencia (Zhang, 2019, p. i). El sistema estético del pintor se condensa en un tratado redactado en su vejez, titulado *Discurso acerca de la pintura* (en adelante, *Discurso*), compuesto por dieciocho capítulos, cada uno de los cuales aborda una concepción estética diferente. Entre ellos, el capítulo titulado “Despojarse de la vulgaridad” ocupa un lugar relevante dentro de su pensamiento artístico. Esta aseveración se encuentra estrechamente ligada a otro concepto importante del pintor: “lejos del polvo”. Ambas ideas han sido interpretadas como una manifestación del anhelo religioso por apartarse de las contaminaciones del mundo profano (Su, 2012, p. 35-37), o como una declaración moral que busca purificar la vulgaridad arraigada en el corazón humano (Zhang, 2005, p. 42-44).

No obstante, estas perspectivas tradicionales, hasta cierto punto, pueden socavar la singular contribución de Shi Tao e ignorar la conexión semántica en el capítulo arriba mencionado. Por un lado, resulta crucial comprender que el *Discurso* no es un libro de persuasión moral, sino un tratado pictórico que revela los métodos y principios empleados en el paisajismo; por otro lado, la noción de desprenderse de la vulgaridad ha sido un tema recurrente en las críticas estéticas a lo largo de la historia, y Shi Tao, con su espíritu innovador, rechazaría el comportamiento de copiar las ideas de los estetas ancestrales.

El capítulo “Despojarse de la vulgaridad” propone cuatro formas para evitar lo vulgar al momento de pintar: 1. Suprimir la estupidez y nutrir la sabiduría; 2. Apartarse de las salpicaduras de la ordinariez para alcanzar frescura y limpidez; 3. Buscar una transformación lúcida y creativa; 4. Cultivar un corazón sobrio y vacío (Shi, 1731/1962, p. 61). En realidad, estos cuatro enfoques no solo significan una transcendencia de la vulgaridad, sino que conforman una intrincada red de significados que gravitan en torno a la concepción de la elegancia en la pintura de los letrados.

El presente artículo pretende iluminar la noción de “despojarse de la vulgaridad” desde la cultura refinada dentro de la tradición artística china. En la primera parte, se pretende demostrar que esta aserción no constituye una repetición de “lejos del polvo”, que se deriva de la filosofía de la soledad en el arte chino, sino que, en cambio, refleja las cuatro metamorfosis de la

elegancia. En la última parte del trabajo, se aborda la reflexión sobre el concepto de la elegancia de Shi Tao y se examina su evolución en el contexto cultural chino de mediados del siglo XVIII.

EL CONCEPTO DE ELEGANCIA EN LA PINTURA

Para comprender el significado de la “elegancia” en la pintura china, conviene situarla, ante todo, dentro de un marco cultural más amplio. La “elegancia” y la “vulgaridad” han sido criterios importantes en la evaluación del arte y las cualidades humanas a lo largo de la historia (Wang, 2005, p. 151). Esta concepción binaria materializa la reflexión dialéctica milenaria de los antiguos chinos en torno a la estructura política, los rituales religiosos, las normas sociales y los gustos estéticos.

Los discursos sobre la elegancia se encuentran esparcidos en los tratados clásicos previos a la dinastía Qin (221-207 a. n. e.). Desde su aparición, este concepto expresa una norma impuesta por la clase dominante sobre el lenguaje y la música en los rituales cortesanos, y se proyecta hacia la estabilidad y las reglas del orden social jerárquico. Según las *Analectas de Confucio* (Confucio, ca. 500 a. n. e./2007, p. 93), cuando Confucio recitaba los libros clásicos y realizaba rituales, empleaba un “lenguaje elegante”. El *Clásico de poesía* (Confucio, ca. 500 a. n. e./2006, p. i) recopila poemas y odas en tres secciones, siendo los “himnos elegantes” una parte destacada. Estos himnos se subdividen en “Himnos Mayores” e “Himnos Menores”, que encarnan canciones majestuosas y solemnes apreciadas por la corte y los aristócratas. Las *Explicaciones de Erya* (尔雅注疏, trad. propia) (Guo, ca. 400 d.n.e./1815, p. 2) definen la ‘elegancia’ como ‘recto’ y ‘en orden’. Estas descripciones revelan cómo la cultura refinada personifica la voluntad política que sostiene la autoridad de la clase dominante y configura los hábitos de la sociedad. La elegancia simboliza la rectitud, la solemnidad y la nobleza, siendo el modelo ejemplar que la población debe seguir.

Con el surgimiento del grupo de pintores literatos en el siglo XI, la elegancia –hasta entonces vinculada al ámbito político– se eleva como un precepto en la apreciación pictórica. La pintura elegante encarna la corriente ortodoxa y cultural, en oposición a la incultura, la banalidad, la artificiosidad y el remilgo que se suelen atribuir a la pintura vulgar. Por lo tanto, la vulgaridad se transforma en un atributo perjudicial para la calidad artística. El pintor Han Zhuo (ca. 1770/1993, p. 357) argumenta que la creación artística adolece de diversas deficiencias, siendo la vulgaridad la más grave de todas ellas.

Un ejemplo ilustrativo lo ofrece Li Gonglin (1049–1106), renombrado pintor de retratos, quien prefiere plasmar, en una escena de combate, el instante en que el arco está completamente tensado y a punto de disparar al enemigo¹. “Si un pintor vulgar lo hiciera, mostraría a un jinete alcanzado por la flecha” (Huang, ca. 1100/1993, p. 678). Este instante de tensión máxima contenida, como comenta el teórico del arte alemán Gotthold Ephraim Lessing (1766/1977, p. 58), activa la imaginación del espectador y potencia su deleite estético. En esta composición se condensan el coraje y la vitalidad del combatiente, cualidad esencial en la pintura elegante.

Aparte de eso, los tratados estéticos suelen enfatizar la virtud del artista como fundamento de la creación de obras refinadas. Zhang Yanyuan, prominente coleccionista de la dinastía Tang, señala que la excelencia en la técnica pictórica recae en los aristócratas, los hombres nobles y los ermitaños, reservando el acto de pintar a aquellos que no pertenecen a la clase plebeya. Según este teórico, las pinturas antiguas logran encarnar la “estructura espiritual (骨气)”², un principio que escapa a la comprensión de los “pintores vulgares” (Zhang, 1964, p. 23). Esta “estructura espiritual” se alcanza al definir con claridad el motivo artístico antes de empuñar el pincel, con el propósito de revelar la belleza interior de los seres representados, es decir, el soplo espiritual de la naturaleza, sin recurrir a una búsqueda minuciosa de una semejanza perfecta.



Figura 1. *Árbol y piedra* (木石图, trad. propia). 50×26.3 cm, tinta en papel, Su Shi, ca. 1080, Subasta en Christie's, 26 de noviembre de 2018.

¹ Lamentablemente, esta obra del siglo XI se ha perdido, y lo que se conserva hoy proviene únicamente de los testimonios de los amigos y críticos contemporáneos del pintor.

² Traducción de María Lecea (2011, p. 64).

Basándose en estas citas, se desprende que la pintura elegante impone restricciones estrictas sobre los artistas que participan en su producción, excluyendo a aquellos pintores de carácter profano, conducta reprochable o de bajo estatus social. La pintura elegante aspira a plasmar la belleza oculta en el ritmo vital del universo, distanciándose de la idea platónica de la mimesis, que concibe el arte como un “espejo” fiel del mundo. Además, la creación pictórica está intrínsecamente vinculada a las cualidades del artista, considerando la nobleza de carácter como una premisa fundamental de la pintura elegante. La elegancia, entendida como sinónimo de calidad, exclusividad y distinción, se aleja de las fabricaciones artesanales. En consecuencia, el arte elegante se eleva sobre el arte vulgar, y la cultura refinada de los pintores letrados se convierte en el prototipo y la fuerza preponderante en la práctica artística.

CUATRO METAMORFOSIS DE LA ELEGANCIA EN “DESPOJARSE DE LA VULGARIDAD”

En contraste con las discusiones tradicionales sobre la oposición entre lo refinado y lo vulgar, Shi Tao no asimiló la idea de que las pinturas elegantes están reservadas exclusivamente para los aristócratas y los ermitaños. Su enfoque se extiende más allá de la indagación centrada en la resonancia espiritual.

La aseveración de “despojarse de la vulgaridad” no implica el anhelo de desconectarse de la vida mundana, como se evidencia en el acto de Shi Tao de romper tajantemente con la escuela búdica y abrazar una vida ordinaria al erigir una humilde choza en la próspera ciudad de Guangling, durante el invierno de 1696 (Han, 1998, p. 101). El propósito del maestro Shi radica en disipar la opacidad vulgar del corazón y desvelar la exquisita elegancia que revela la verdad de la vida. Los cuatro modos delineados por Shi Tao (1731/1962, p.61) para apartarse de lo profano apuntan a las cuatro esferas de elegancia que los pintores letrados aspiran a alcanzar. A continuación, interpretamos esta importante aseveración a través de diversas metamorfosis y sus enriquecedoras connotaciones semánticas de la “elegancia” en la pintura de los letrados.

Sublimidad antigua

El comienzo del capítulo “Despojarse de la vulgaridad” dicta: “Tanto los hombres estúpidos como los hombres profanos comparten un nivel similar de percepción. ... La vulgaridad, en su naturaleza, surge de la estupidez” (Shi, 1731/1962, p. 61). Dentro del sistema artístico de Shi Tao, la falta de perspicacia se presenta como una oscuridad perceptiva que conduce a la ordinariéz en la pintura. La eliminación de esta carencia se logra, según la perspectiva de muchos estetas antiguos, al aprender de la antigüedad y asumirla como la encarnación de la elegancia (Zhang, 2005, p. 38). En las críticas estéticas tradicionales chinas, lo ‘antiguo’ suele asociarse con lo ‘altivo’, formando un estado sublime y solemne. El esteta funcionario Huang Yue (1750-1841) describe de esta manera la sublimidad antigua: “Se acerca, pero no se consigue nada. Se reflexiona, pero no se alcanza. ... La antigua nieve se dispersa por las cuatro montañas; las luces celestiales reverberan en toda la tierra” (Huang, 1812/1981, p. 383). El encanto antiguo es un estado sutil y sigiloso, invita al espectador a detenerse y meditar. Este estado no se alcanza a través de la mera reflexión diligente, sino que brota de una comprensión repentina e ingeniosa, es la aprehensión de la densidad de la vida en el eterno fluir del río del tiempo.

“Abrazar la antigüedad como maestra” (Mo, 1992, p. 997) no implica adherirse de manera inflexible a las normas del pasado, sino que consiste en extraer la esencia de los sabios ancestrales para dar origen a innovaciones, manteniendo como cimiento los principios establecidos y transmitiendo razones maravillosas con un estilo intrépido y desenvuelto. *Los veinticuatro estilos poéticos* (二十四诗品, trad. propia) se adentran en la belleza de la sublimidad antigua y la relación entre la tradición ancestral y la innovación contemporánea:

En el viento caminan los inmortales, con una flor de loto en sus manos. Flotan sobre el mar de los grandes desastres, dejando huellas etéreas e inasibles. La luna emerge desde el este, el viento suave la acompaña con ternura. ... El artista sostiene una emoción ingenua y sobria, trascendiendo las costumbres de la sociedad terrenal. Confiere su gracia refinada en la época remota, con una actitud altiva aprecia solitariamente el estilo poético de la antigüedad. (Du, 1988, p. 84)

La sublimidad antigua encarna una elegancia serena y solemne, que se encuentra libre de superficialidad y frivolidad. El caminar de los inmortales en el viento no constituye una descripción mística, sino que más bien alude

a la verdad inalcanzable para los profanos. La verdad yace en el desapego de las preocupaciones mundanas, es indescriptible en su esencia, y de igual manera, las huellas de los inmortales son etéreas e inasibles. Es un estado de belleza que solo puede ser deleitado en la serenidad solitaria, con un espíritu libre y puro.



Figura 2. Apreciando los crisantemos (玩菊图, trad. propia). 118.6×55.1 cm, tinta y color en papel, Chen Hongshou, ca. 1650, Museo del Palacio Imperial de Taipei.

Apreciando los crisantemos (Chen, ca. 1650) destila el encanto antiguo con maestría. Según la inscripción, esta pieza es una recreación de una obra con el mismo título de Li Tang, ilustre pintor del siglo XII. Sin embargo, en esta obra no se aprecia el estilo típico de la academia, sino una poderosa expresión distintiva del pintor.

En el espacio pictórico, se despliega la figura serena de un anciano venerable, quien sujeta un largo bastón mientras se sumerge en la contemplación de los crisantemos blancos. Los pliegues de su atuendo están plasmados por líneas enérgicas, algunos de los dobleces parecen desafiar la naturalidad. La silla de nudos de madera exhibe una singularidad similar, con una forma exageradamente distorsionada y esbelta, lo cual podría afectar su utilidad como mueble. La textura de la madera se muestra marchita y desgastada, varias delicadas gotas de tinta ligera insinúan la presencia de musgos aferrados a su superficie. La piedra testaruda que sostiene el jarrón de jade exhibe numerosos bordes afilados, los cuales generan una sensación de inestabilidad en contraste con la estabilidad del jarrón de crisantemos ubicado encima.

El célebre funcionario y coleccionista Zhou Lianggong (1612-1672) elogia la profunda captación del gusto ancestral en las figuras de Chen Hongshou, sus imágenes se distinguen por “lozanía, vejez, untuosidad y pureza” (Zhou, 1673, p. 27). La originalidad del pintor se manifiesta en su exitosa expresión de la extravagancia, la distorsión y la ilusión en las escenas impregnadas del encanto antiguo.

El anciano observa atentamente la exuberancia de los crisantemos blancos. Envuelto en una soledad serena, establece un diálogo silencioso con los ecos del pasado. La sabiduría de esta contemplación profunda reside en esta actitud de ir más allá de las distinciones entre lo antiguo y lo contemporáneo. La verdadera intención del artista es desmoronar la ilusoria obsesión por el tiempo y la apariencia exterior, a través de la creación de una distorsionada escena ancestral que evoca la atemporalidad. La piedra y la silla de madera, al no poder ser utilizadas como utensilios de apoyo por su exagerada forma, revelan su aparente “inutilidad” en la imagen. Sin embargo, es precisamente debido a esta “inutilidad” que, desde la perspectiva de Zhuangzi³ (ca. 300 a. n. e./2007, p. 37-38), logran perdurar y permanecer indemnes frente a las influencias externas.

Los fenómenos del mundo y las formas exteriores de los objetos son, en su esencia, tanto “cuerpos” como “vacíos”, como si fueran “las sombras

³ Es importante señalar que Zhuangzi y Liezi, mencionados más adelante, pueden designar tanto a los filósofos como a las obras que tradicionalmente se les atribuyen.

de las burbujas” (Chen y Shang, 2007, p. 74). La obsesión incesante por las cosas externas es comparable a intentar atrapar la luna en un estanque, pues solo nos conduce hacia un mar de inquietudes. Una vez que se disipa la densa neblina de la percepción, el ser humano es capaz de apreciar la auténtica belleza de los crisantemos blancos, cuyo aroma oculto pervive en la eternidad.

Frescura inmaculada y exuberancia armoniosa

De acuerdo con Shi Tao (1731/1962, p. 61), en la preservación de la frescura y la pureza yace la evasión de la vulgaridad. Un gran número de sus obras logran plasmar de manera exquisita esta sensación de frescura inmaculada, por ejemplo: “Por el valle profundo camino, la nube se posa en mi bastón; resuena el sonido de la fuente, las flores acarician mi hombro” (Shi, 1677). Inmerso en un entorno apacible y fragante, el pintor Shi percibe la resonancia pura de la vida, despejando así su mente con la frescura que emana de la naturaleza.

La frescura es una elegancia natural que prescinde de superfluos adornos. Conforme a Laozi (ca. 600 a. n. e./2007, p. 37), los sabios perfectos se asemejan a la sencillez y sobriedad de un tronco de madera, sin requerir tallados o pulidos. Precisamente por no necesitar un pulido artificial, la obra se libera de las cargas mundanas, se despoja del aire vulgar y adquiere una energía pura. Esta misma cualidad, más allá de lo estético, comporta un sentido moral en las prácticas pictóricas: la frescura no solo se percibe como un estilo artístico, sino como la creación de un espacio pulcro donde el corazón pueda reposar.

La virtud se expresa en la intención intrínseca de los pintores literatos, quienes además persiguen revelar una repercusión armoniosa entre el ser humano y el vasto universo en una escena de frescura impoluta. En una visita al Jardín Hualin, el emperador Jianwen (320-372 d. n. e.) expresó con sus palabras sobre esta relación:

El deleite de los lugares agradables no siempre se encuentra a gran distancia. Aquí, rodeados de frondosos bosques y serpenteantes ríos, experimentamos una sensación similar a la que Zhuangzi experimentó en el río Hao. En este momento, parece que los pájaros, los animales, los insectos y los peces se unen espontáneamente a nuestra humanidad. (Zhang, 1998, p. 101-102)

En ocasiones, el lugar placentero se encuentra cercano a nosotros, pero nuestra percepción se ve eclipsada por la distancia espiritual que imponen

nuestros pensamientos vulgares. Esta bruma perceptual separa al ser humano de la naturaleza, impidiéndole captar la alegría de los peces en el río. Las palabras del emperador Jianwen revelan una iluminación maravillosa, tal como señala el ilustre maestro neoconfuciano Cheng Hao (1032-1085): “el ser humano, en su posición entre el cielo y la tierra, no encuentra impedimento alguno. Tanto las grandes como las pequeñas cosas despiertan en él una profunda alegría” (Cheng, 1781, p. 232). La atadura que experimenta el hombre proviene de su propio corazón. Al librarse de las cargas terrenales y renunciar al acto de juzgar, la distinción entre el sujeto y las cosas externas logra apreciar la “verdadera cara” de la montaña verde sin extraviarse en los senderos nublados de la percepción.

La elegancia refrescante en ningún caso implica un estado de fragilidad, delgadez o insipidez. Por el contrario, se asemeja a una cálida brisa que desvela la lozanía armoniosa de la naturaleza. El “paisaje primaveral en la orilla del lago” exhibe este estado tierno y fresco:



Figura. 3. *Paisaje primaveral en la orilla del lago* (湖天春色图, trad. propia). 123.5×62.5 cm, tinta y color en papel, Wu Li, 1676, Museo de Shanghai.

El matiz verde claro impera como la tonalidad predominante en esta imagen. La ladera de orilla se despliega sinuosamente, adoptando una elegante forma semicircular que se funde con el horizonte montañoso en la lejanía. En la parte izquierda del plano medio, se abre un espacio blanco que insinúa la inmensidad de la serena superficie del lago. El artista emplea varias pinceladas finas y ordenadas para plasmar las cañas y hierbas, así como las delicadas ramas del sauce acariciadas por una suave brisa.

Observamos que Wu Li (1632-1718) recurre al uso del efecto de profundidad para transmitir las posiciones relativas de los árboles verdes, un enfoque poco común en la pintura tradicional. Un par de gansos caminan por la cercana ribera, las golondrinas trazan elegantes vuelos sobre el lago, mientras dos urracas se posan en una pequeña parcela junto a la orilla, también hay otras que charlan animadamente desde las ramas de los sauces, esta obra irradia la infinita belleza primaveral de la naturaleza.

Los signos verbales realzan el efecto dinámico de los íconos. La inscripción reza: “En este preciso instante, los gusanos de seda reposan, las flores se niegan a envejecer; en un estado de ebriedad, escucho las voces de los ruiseñores y las golondrinas, susurrando la dulzura del viento este” (Wu, 1676). A pesar de que Wu Li pinta esta obra en medio de una salud debilitada, aún puede deleitarse con las melodías alegres de las aves y con los exquisitos aromas de las flores en la naturaleza, ya que su corazón se encuentra plenamente embriagado en esta hermosa orilla del lago.

La filosofía tradicional se distingue por su enfoque en la unión del ser humano con el universo. Laozi (ca. 600 a. n. e./2007, p. 63) considera que la tierra y el cielo otorgan las leyes para la guía de los seres humanos, mientras que el cielo y la tierra se rigen por las reglas del universo. Los pintores literatos, en su incesante búsqueda de la esencia pictórica, reconocen que el supremo tao de la pintura radica en la fusión armoniosa con el mundo exterior. Cuando el artista logra disolver la dicotomía entre la naturaleza y el hombre, en su mano se abre paso una fuerza primordial que lo impulsa a transmitir la razón maravillosa del universo. En ese instante, nada puede interponerse en el fluir de su trazo, de su pincel surge la inagotable energía vital.

Devorando la multiplicidad de fenómenos

El *Discurso* afirma que el “hombre perfecto” se encuentra exento de lo vulgar. El artista “perfecto” exhibe dos habilidades destacadas: una penetrante capacidad de comprensión que le permite transformar con creatividad los

elementos externos en su obra, y la destreza de manejar el pincel con “no-acción” (Shi, 1731/1962, p. 61).

La “transformación con creatividad” es de suma relevancia en la pintura, dado que implica la búsqueda consciente de la innovación artística. ¿De qué manera se puede alcanzar tal transformación creativa? Los estetas antiguos creían en estar en estrecho contacto con la naturaleza misma. Shi Tao critica la falta de exploración de los pintores de su época, quienes evitan realizar excursiones hacia las montañas célebres y no han recorrido más de cien kilómetros en las zonas rurales. A pesar de esto, se jactan de su supuesta adhesión al estilo de algún maestro, una situación que él compara con “un ciego tratando de demostrar algo a otro ciego” (Zhu, 2017, p. 333).

El objetivo de la estrecha conexión con la naturaleza yace en una observación meticulosa para alcanzar una “comprensión maravillosa” de su esencia. Esta aprehensión es una experiencia individual que comienza en el mundo exterior y penetra en lo más profundo del ser humano, reflejando la plena concordia entre el corazón y el objeto contemplado.

Los antiguos alaban la habilidad de “resguardar mil bambúes en el pecho” durante el acto de pintar (Su, ca. 1100/1987, p. 416). Esta destreza se logra mediante la observación y memorización de las diversas apariencias de las plantas, y una práctica incansable en el transcurso de cada día. En la respuesta de Wen Yuke (1018-1079) a un invitado asombrado por sus pinturas, se aprecia la magnitud del poder de transformación que el artista posee:

Al principio, experimentaba una alegría al contemplar los bambúes, pero en la actualidad, esa dicha ha entrado a mis entrañas, a tal punto que he perdido la conciencia de la presencia del pincel en mi mano y del papel frente a mí. ... Los bambúes son creaciones naturales del cielo, pero ¿en qué radica la diferencia entre los bambúes de la naturaleza y aquellos plasmados con tinta? (Su, ca. 1100/1987, p. 416-417)

El artista se erige como sujeto, las apariencias de los bambúes son objetos. Al buscar la distinción entre ambos, surge el conflicto. Sin embargo, este dualismo puede disolverse en una plena conexión espiritual entre el hombre y la naturaleza. Este principio se hace visible en la experiencia de Wen Yuke: absorbo en la compañía de las plantas, entrega su dedicación con tal profundidad que se desvanece todo atisbo de búsqueda de placer en el bosque de bambú. Este estado se conoce como “no residencia” (Lai y Guo, 2016, p. 130), una condición donde se difumina la distinción entre la

mariposa y el hombre despierto. Las exuberantes frescuras de los auténticos bambúes surgen naturalmente bajo el mano del artista, el uso del pincel se transforma en “no-acción”, una fuerza natural que impulsa el flujo del trazo con armonía. En este instante, las manifestaciones externas se someten voluntariamente al dominio del artista, quien con total libertad plasma las asombrosas metamorfosis del universo y posee la capacidad de absorber la diversidad de los miles de fenómenos.



Figura 4. *Explorando excesivamente las montañas prodigiosas* (搜尽奇峰图卷, trad. propia). 285.5×42.8 cm, tinta en papel, Shi Tao, 1691, Museo del Palacio Imperial de Beijing.

Esta obra de Shi Tao, finalizada durante su período de madurez, representa la prodigiosidad de la naturaleza. El espacio pictórico se divide en tres secciones: en el extremo derecho se encuentra un diminuto islote, mientras una ladera sinuosa se despliega, brindando una dinámica ascendente. El

bosque de bambú, pinos y ciruelos se dispersa en diversas ubicaciones de la sierra, algunas casas rurales asoman tímidamente, lo cual realza la serenidad bucólica del lugar.

Un modesto puente guía hacia la segunda sección donde la cadena montañosa sigue el fluir dinámico, varios bloques de rocas adoptan formas ásperas y escabrosas. En la parte inferior, se encuentran otras modestas chozas donde algunas parejas charlan ociosamente. En la lejanía se extiende una sierra plana, unas piedras esbeltas y resistentes embellecen el terreno llano. La vastedad del mar despierta olas suaves, mientras un pequeño bote flota en sus aguas, donde dos personas están charlando y otra contemplando el cielo.

A pesar de que la configuración de esta imagen aparece compacta, no transmite la sensación de depresión y opresión de la montaña, sino la majestuosidad y singularidad de esta sierra. El artista exhibe su impresionante destreza al transformar y fusionar las montañas multifacéticas en una unidad integrada, este virtuosismo artístico se alimenta de su vivencia personal de la hermosura natural. Como el título sugiere, el artista se adentra con fervor en la exploración de las montañas prodigiosas para capturar cada detalle en sus bocetos y asimilar las innumerables formas de la naturaleza en su propia transformación.

En su profunda conexión con la naturaleza, Shi Tao descubre su auténtico ser, aquel que se despoja de las convenciones, y se libera de las ilusiones de la mente. La vida enriquecedora otorga al artista una fluidez y espiritualidad a su tinta y pincel, permitiéndole devorar innumerables fenómenos, y de esta manera plasmar la esencia universal en toda su plenitud. Bajo su pincel, los seres de la naturaleza se transforman en una única unidad, tal como lo señala una expresión budista de zen: “el cielo no puede envolver este estado, la tierra no puede sostenerlo, el vacío no puede contenerlo, el sol y la luna no pueden iluminarlo. ... En la regla, se alcanza la plena autonomía y libertad, donde todo lo creativo surge sin esfuerzo” (Yuanwu, 1934, p. 25).

Sonido tenue y sabor insípido

La parte final del capítulo incita a ordenar las maravillas del universo en el reducido espacio de una pintura, con un corazón sobrio y vacío (Shi, 1731/1962, p. 61). Esta concepción resuena con la ancestral veneración ha-

cia el carácter sobrio y desinteresado del ser humano donde se revela su notable voluntad.

La razón por la cual los pintores anhelan buscar una sensación insípida y sencilla en lugar de colores deslumbrantes refleja la filosofía típica de transitar del “máximo” hacia lo “infinito”. *Zhuangzi* (ca. 300 a. n. e./2007, p. 17) declara: “Más allá de lo infinito, lo infinito”. Desde la perspectiva del filósofo taoísta, el máximo esplendor no representa el punto culminante, ya que por encima de lo máximo existe una repetición infinita de lo ilimitado. Los artistas ancestrales asimilan la idea taoísta y le añaden un anclaje en la forma de la sobriedad plana, que representa lo infinito. Este enfoque, tal como lo expresa Su Shi (ca. 1100/1986, p. 2523), alcanza su máximo esplendor para luego retornar a la serena sobriedad.

Dentro de *Los veinticuatro estilos poéticos*, emergen estas ideas que iluminan la belleza de la elegancia sobria: “El poema se impregna del aire natural, como si volara en compañía a las grullas blancas. Fluye como una brisa primaveral que acaricia con suavidad la vestimenta humilde”, “Las flores caídas se sumergen en silencio, el hombre sobrio refleja la serenidad de los crisantemos” (Du, 1988, pp. 68, 90). La búsqueda de la simplicidad y sobriedad en las creaciones artísticas no significa una simplificación de los procesos creativos, ni conlleva la abolición de los deseos. Por el contrario, muestra la madurez alcanzada tras haber experimentado el deslumbrante esplendor, pero aún desea saborear el sonido tenue de la vida. Es un retorno a la esencia natural, a la fuente clara de la existencia. La elegancia sobria se revela cuando el corazón se libera por completo, sin albergar ningún objeto en su interior. De acuerdo con las palabras de Shi Tao (1731/1962, p. 61), el corazón sobrio se asemeja a un vacío despejado.



Figura 5. *Hojas de arce caídas en el lago Wu* (枫落吴江图轴, trad. propia). 94.3×48.8 cm, tinta en papel, Ni Zan, 1366, Museo Imperial de Taipei.

Las filosofías tradicionales resaltan la importancia del concepto del vacío. Sin embargo, es crucial comprender que el vacío no se identifica con el nihilismo. *Liezi* (ca. 400 a. n. e./2021, p. 3-4) dicta: “la ausencia de vida puede engendrar la vida, y lo inmutable tiene el poder de transformar la transformación misma”. En la escuela budista, también se encuentran abundantes discusiones acerca del vacío: el *Sutra de Vimalakirti* establece: “Aquellos que imparten enseñanzas lo hacen sin palabras ni ostentación; y quienes las escuchan, no oyen ni obtienen nada” (Lai y Guo, 2016, p. 45). El dharma,

símbolo de la suprema ley universal, surge y se desvanece mediante la conexión causal, sin adherirse a lo concreto. En este estado de “no residencia”, todos los *dharma*s encuentran su asentamiento (Lai y Guo, 2016, p. 143).

Según las dos escuelas filosóficas, la vacuidad no solo constituye la contraposición de la plenitud, sino también el punto de partida hacia la misma. El vacío invoca el retorno al auténtico carácter del ser humano, una naturaleza que disuelve el conflicto entre el objeto y el sujeto, permitiendo que “la montaña verde sea la misma montaña verde, la nube blanca sea la misma nube blanca” (Dao, 1935, p. 198).

En la obra tardía de Ni Zan, se percibe una atmósfera de sobriedad y serenidad, como se puede apreciar en la figura 5. El espacio pictórico adopta la composición característica del artista, donde un amplio lago en el plano medio separa ambas orillas. En las cercanías se dispone una ladera plana, cuatro árboles están escasamente cubiertos de hojas. A la izquierda, un pequeño puente conduce hacia una choza solitaria. En la lejanía, múltiples acumulaciones de piedras se amontonan en un pequeño monte. El artista desliza el pincel mojado con suaves aplicaciones de aguada, dando forma a la cadena montañosa que se desvanece hacia el límite de la imagen. El plano medio se ve envuelto en una inmensa blancura, que indica un lago sereno sin olas.

La atmósfera de esta pieza destaca por su silencio, desolación e inmovilidad. En este instante, el viento ha cesado su susurro, el lago ha suspendido su fluir y las hojas han suspendido su danza en el aire. “Las hojas del álamo caídas en el lago Wu” es una atmósfera poética que floreció durante la dinastía Song (960-1279), imbuida de serenidad, frialdad y soledad. En el silencio más profundo de la imagen, incluso el dueño de la pequeña choza desaparece en la vacuidad.

La atmósfera de frialdad desértica plasmada por Ni Zan no pretende estrangular la vitalidad de la naturaleza, la ausencia de seres en el mundo pictórico evoca una llamada a la contemplación y reflexión del espectador. La doctrina taoísta proclama que la “Gran belleza” permanece callada (Zhuangzi ca. 300 a. n. e./2007, p. 650), para apreciarla en toda su plenitud, el ser humano debe abstenerse de intervenir en las cosas externas. Con un corazón sobrio y despejado, el espectador comprende la ilusión de la densidad del tiempo. Entiende cómo la operación natural transcurre incesantemente sin requerir la intervención humana. De este modo, aprecia el resplandor de las hojas rojas de arce danzantes en la escena inmóvil, y descubre la belleza exuberante en medio de la desolación fría.

Laozi (ca. 600 a. n. e./2007, p. 87) dicta: “Lo que exhala el tao es insípido, como la ausencia del sabor”. Así es, un corazón sobrio y vacío no implica carencia de energía ni agonía, sino más bien un retorno a la característica inherente del ser humano, una reconciliación entre el sujeto y el objeto. El contemplador refleja innumerables facetas del universo, las cuales, a su vez, iluminan al propio contemplador. En este sentido, el corazón vacío se iguala al corazón pleno.

REFLEXIÓN SOBRE LA NOCIÓN DE ELEGANCIA Y VULGARIDAD DE SHI TAO Y SU EVOLUCIÓN EN EL MEDIADO DEL SIGLO XVIII

El eminente filósofo Feng Youlan (2011, p. 8-9) observa perspicazmente que en la historia de la filosofía china son escasos los libros meticulosamente recopilados y redactados. Por lo general, son los discípulos quienes recopilan los discursos y escritos diarios, lo que conlleva a que las disertaciones sean fragmentadas, sencillas y superficiales. Este fenómeno también se manifiesta en los tratados pictóricos, donde es común hallar discusiones fragmentadas y dispersas acerca de temas e ideas estéticas concretas. El *Discurso*, a su vez, desarrolla un sofisticado sistema artístico. Shi Tao dedica dos capítulos completos a la cuestión de “lejos del polvo” y “despojarse de la vulgaridad”, esta decisión deliberada demuestra su actitud innovadora de abordar aspectos no mencionados por los antepasados.

La concepción de elegancia de Shi Tao hereda una parte de la rica tradición cultural china. Este género de arte exalta el mundo interno del pintor, en busca de una sensación de frescura y sobriedad imbuida de un sentido profundo, de ahí que la pintura se convierta en un pequeño bote que navega por las aguas del sentir y las emociones del artista (Zhu, 2020, p. iv). Además, aspira a plasmar con estilo personal la verdad del mundo externo, sin recurrir a excesivos cincelados laboriosos ni al uso ostentoso de pigmentos minerales brillantes (Bush, 1971, p. 6).

Durante los albores de la dinastía Qing, la academia ejerció una profunda influencia en la configuración del gusto artístico de la época. La corriente ortodoxa enfocaba en exceso la imitación de los antiguos, llegando al punto en que algunos sostenían que incluso las necesidades más básicas, como comer y dormir, no debían opacar el recuerdo y la reverencia por las obras antiguas (Tang, 1994, p. 893). Esta apasionada devoción por lo antiguo acarrearía la propia sujeción a reglas establecidas, además de la omisión de la observación de la naturaleza, lo que resultaría en una obra formalista y desprovista de vitalidad.

Hasta cierto punto, la concepción de elegancia de Shi Tao puede ser considerada como una crítica y corrección de esta tendencia de imitar excesivamente lo antiguo. Se nota que las cuatro formas de elegancia de Shi Tao se centran en la técnica natural, una destreza adquirida a través de una íntima fusión espiritual con la naturaleza.

El maestro Shi Tao (1731/1962, p. 3) considera que la pintura emana del corazón, las cuatro metamorfosis de elegancia no rivalizan entre sí, ni una es superior a las otras. Estas cuatro formas convergen en el Uno, simbolizando el regreso al único corazón auténtico del artista. Cabe apuntar que Shi Tao aspiraba a separar sus creaciones del ámbito vulgar, y al mismo tiempo, su noción de elegancia no se veía sujeta al estatus social de los pintores. Estos aspectos se originaban en el contexto sociocultural y económico más complicado de principios de la dinastía Qing.

Tras un arduo medio siglo de edificación y resurgimiento, la ciudad de Guangling floreció en esplendor. Su privilegiada ubicación geográfica la ha convertido en un prominente centro de comercio de sal. La pujanza económica aviva el flujo migratorio hacia esta ciudad, atrayendo a un significativo contingente de literatos, pintores, artesanos y comerciantes que se congregan en su seno.

El crecimiento del poder adquisitivo impulsa de manera objetiva el incremento de mecenas, entre los que destacan notables grupos de comerciantes. De manera simultánea, la comercialización de obras de arte adquiere un papel fundamental como fuente de ingresos para muchos artistas. A comienzos del siglo XVIII, emergió en la ciudad de Yangzhou un grupo de pintores conocido como “los ocho excéntricos”, que se caracteriza por sus declaraciones exageradas y una actitud rebelde frente a las convenciones artísticas. Aunque se trataba de una escuela informal, este grupo llegó a consolidarse como una corriente importante de la época. Uno de ellos, Zheng Xie (1693-1766), estipula públicamente el precio de sus pinturas a pesar de ser un pintor letrado (Ye, 1869, p. 163), un comportamiento que hubiera sido difícil de aceptar para pintores literatos de la dinastía Song. Este fenómeno refleja que la distinción entre pintores literatos y pintores profesionales tiende a diluirse en esta etapa. La formulación de “despojarse de la vulgaridad” halla su trasfondo en la difusa identidad de los artistas.

Tras afincarse en la ciudad de Guangling, Shi Tao se hizo un pintor profesional. La venta de sus obras y el apoyo generoso de sus íntimos amigos fueron su principal y modesta fuente de ingresos. Según varios documentos testimoniales, en el ocaso de su vida, el pintor Shi subsistía con unos pocos granos de arroz, y la escasa leña de la que disponía apenas era suficiente

para afrontar el rigor del invierno (Zhu, 2017, p. 205). En esta época, numerosos pintores profesionales se enfrentan a la incertidumbre financiera, tal como Shi Tao confiesa en una carta dirigida a su importante patrocinador Jiang Shidong, toda su fuente de ingresos depende de su pincel. Así, el valor de sus obras se convierte en una cuestión esencial para el modesto artista. En esta misma correspondencia, Shi Tao, con humildad, entabló una negociación sobre el pago con su mecenas expresando con claridad que sus pinturas no “se yuxtaponen con las creaciones de los pintores comunes” (Zhu, 2017, p. 305).

Este detalle intuitivo aclara el motivo detrás de su concepción de elegancia. La yuxtaposición de los artistas vulgares conlleva el menoscabo del valor económico de sus obras, una situación inaceptable para el artista, quien debía hacer frente a una pesada carga financiera en su día a día. Su formulación de “despojarse de la vulgaridad” denota un distanciamiento consciente de las creaciones ordinarias. Asimismo, los cuatro aspectos de la elegancia esbozados por el maestro Shi se distinguen de las propuestas de imitación que los aprendices de la corriente ortodoxa persiguen. Su búsqueda de una técnica natural y el regreso al corazón original no se han desviado del gusto tradicional de los pintores literatos.

La prominencia alcanzada por los ocho excéntricos en la ciudad de Yangzhou en las primeras décadas del siglo XVIII agrega una complejidad adicional a la relación entre la elegancia y la vulgaridad. Los ocho maestros se ven altamente influidos por Shi Tao, particularmente de su espíritu innovador y su enfoque en la técnica natural, lo que les ha permitido crear un estilo propio y distintivo (Zhou, 1986, p. 336). Mientras tanto, debido a la alta comercialización de las obras del arte, estos pintores deben satisfacer los requisitos y gustos de los mecenas, quienes, al encontrarse en el último escalón de la jerarquía tradicional, aspiran a mejorar su humilde estatus social mediante la adhesión a las doctrinas confucionistas (Zhang, 2005, p. 127).

La interacción dinámica y variada entre los artistas y los patrocinadores da lugar a un nuevo panorama artístico. Los pintores comienzan a mostrar un creciente interés por la vida cotidiana de las comunidades, y sus obras se acercan cada vez más a la realidad que experimentan las poblaciones. Zheng Xie realiza una aguda crítica hacia los pintores literatos tradicionales, quienes se sumergen en la esfera creativa de la pluma y la tinta, ajenos a las preocupaciones terrenales:

La caligrafía y la pintura, a la vez que constituyen actividades elegantes, también se encuentran vinculadas a lo vulgar. Los hombres de gran en-

vergadura no buscan alcanzar hazañas mundanas o satisfacer las necesidades de las masas, sino que brindan deleite a otros con sus pinceles y tintas. Si este acto no encarna la vulgaridad, ¿qué otra cosa podría ser? (Zheng, ca. 1740/1979, p. 22)

Esta idea, con raíces en la noble doctrina confucionista de que el estudio de los clásicos antiguos debe satisfacer las necesidades actuales, resalta el pragmatismo que permea las actividades literarias y artísticas. Tradicionalmente, se enaltece la función moral y educativa de la pintura: Xie He (ca. 600/1993, p. 1), reconocido pionero de la crítica estética en el siglo VI, sostiene que el propósito de las pinturas radica en esclarecer la persuasión y la prohibición, así como en resaltar la exaltación y la decadencia. En contraposición a las afirmaciones convencionales, Zheng Xie amplía esta función moral hasta la revelación de las calamidades y penurias que enfrentan las comunidades. Si una pintura no se encuentra vinculada a este aspecto, sino que sigue ciegamente fórmulas antiguas o se concibe como un simple juego de tinta, esta obra sería considerada vulgar según su perspectiva.

Ante la creciente demanda de los compradores versátiles en la floreciente ciudad de Yangzhou, los ocho excéntricos se resisten a acatar servilmente la sensibilidad artística de estos, tampoco se enorgullecen con las pedantes doctrinas clásicas de los literatos decadentes o las técnicas laboriosas de los pintores artesanales. En su lugar, con su distintiva desenvoltura y naturalidad en el arte, y a través de versos sencillos y cercanos, logran hallar el equilibrio entre el gusto tradicional de los pintores literatos y la nueva preferencia de los patrocinadores. En este momento, la elegancia y la vulgaridad convergen en una exquisita fusión, dando lugar a un nuevo deleite estético.

CONCLUSIONES

En este artículo, hemos analizado el concepto de “despojarse de la vulgaridad” en el *Discurso* de Shi Tao. En nuestro análisis, hemos descubierto que esta afirmación no aboga por romper lazos con la sociedad terrenal, ni se centra en métodos específicos para purificar el espíritu. Esta afirmación apunta hacia las cuatro metamorfosis de elegancia que el artista entrena cuidadosamente en su sistema artístico, en plena concordancia con el ideal estético de la tradición de la pintura de literatos.

La concepción de elegancia de Shi Tao se manifiesta como una estructura orgánica: comienza con la sublimidad ancestral, luego fluye con una

frescura inmaculada y una exuberancia armoniosa, para después arremeter con el ímpetu devorador de la multiplicidad de fenómenos, y finalmente, culmina en un retorno al sonido tenue y el sabor insípido. Estos cuatro aspectos condensan las vivencias enriquecedoras del artista al deleitarse con el entorno natural. Esta afirmación convoca al regreso de la técnica natural, a la esencia misma del corazón del pintor, una condición desinhibida y libre de ataduras externas. De igual forma, ante la abrumadora carga económica en su vejez, esta actitud de “despojarse de la vulgaridad” constituye una estrategia ingeniosa para asegurar tanto el valor económico como la competitividad de sus obras en la ciudad de Guangling.

Los ocho excéntricos asimilan de manera profunda el espíritu innovador y la técnica natural propuestos por Shi Tao. En consecuencia, impregnan a sus obras con un sentido más humanista al mostrar un genuino interés por la vida cotidiana y una sincera preocupación por las calamidades que afectan a las poblaciones. En el contexto de una interacción dinámica entre la tradición de los pintores literatos y los gustos de los patrocinadores, el límite entre la elegancia y la vulgaridad tiende a ser difuso; su fusión engendra un nuevo panorama artístico. En este sentido, aunque estos maestros posteriores heredaron el marco general de la estética de Shi Tao, ampliaron el concepto de elegancia. Una obra elegante deja de ser un privilegio exclusivo de los pintores de élite y un entretenimiento reservado para funcionarios de alta posición, para convertirse en una emanación de luz humanista que refleja la visión realista de los artistas hacia la sociedad.

En *Embriaguez en el bosque otoñal*, una pieza de su madurez artística, Shi Tao incorpora tres poemas en los que expresa su percepción de la vida. Entre estas inscripciones, destaca un verso escrito en escritura clerical, una variante arcaica caracterizada por trazos horizontales alargados y verticales más cortos, en el cual el propio pintor confiesa: “Sin entender la significación de la Gran Elegancia, en mi etapa avanzada prefiero hacerme tonto” (Shi, ca. 1700). Como individuo, es posible que Shi Tao haya sido una figura solitaria y desafortunada, sin embargo, encuentra refugio espiritual en el valle en silencio y la montaña fría, y mediante su magistral uso del pincel, logra plasmar la verdadera elegancia de la naturaleza, con una belleza que surge del ritmo vital de los seres del mundo. De este modo, Shi Tao purifica las huellas del polvo en su corazón, permitiendo que de su pincel brote la armonía entre el ser humano y su entorno.

REFERENCIAS

- Bush, S. (1971). *The Chinese literati on painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Harvard University Press.
- Chen, H. S. (ca. 1650). *Apreciando los crisantemos*. [Pintura]. Museo del Palacio Imperial de Taipei. <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/14748?dep=P>
- Chen, Q. P. y Shang, R. (2007). *Sutra del Diamante· Sutra del Corazón· Sutra del Estrado*. Zhonghua Book Company.
- Cheng, H. (1781). *二程遺書*. (Ercheng Yishu). [Libro legado de Chenghao y Chengyi]. [Grabado]. Museo del Palacio Imperial de Taipei. <http://hggif-d60e530af26c4c98-ObjectBook?aid=892&bid=115106.0s695q9qfpxv60ko.fyaz>
- Confucio. (2006). *Clásico de poesía*. Edición de X.M. Wang. Zhonghua Book Company.
- Confucio. (2007). *Analectas de Confucio*. Edición de Y. Y. Zhang. Zhonghua Book Company. (Trabajo original publicado ca. 500 a. n. e.).
- Dao, Y. (1935). *Crónica de la Transmisión de la Luz*. The Commercial Press.
- Du, L. J. (1988). Comentario y análisis sobre *Los veinticuatro estilos poéticos*. Beijing Publishing Group.
- Feng, Y. L. (2011). *Historia de la filosofía China*. The Commercial Press.
- Guo, P. (1815). *Explicaciones de Erya*. [Grabado]. National Library of China. http://read.nlc.cn/allSearch/searchDetail?searchType=10024&showType=1&indexName=data_892&fid=412000002769. (Trabajo original publicado ca. 400 d. n. e.).
- Han, L. D. (1998). *A critical bibliography of Shi Tao*. Nanjing University Press.
- Han, Z. (1993). Tratado de la pureza plena del paisajismo. En F. S. Lu (ed.), *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (pp. 354-369). Shanghai Literature & Art Publishing House. (Trabajo original publicado ca. 1770). <https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/article/id/CI00001040>
- Huang, G. W. (1993). Las inscripciones de Shangu. En F. S. Lu (ed.), *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (pp. 657-721). Shanghai Literature & Art Publishing House. (Trabajo original publicado ca. 1100).
- Huang, Y. (1981). Los veinticuatro estilos pictóricos. En Departamento de Filosofía de la Universidad de Pekín (ed.), *Selección de materiales sobre la historia de la estética china* (pp. 382-386). Zhonghua Book Company. (Trabajo original publicado en 1812).
- Lai, Y. H. y Gao, Y. W. (2016). *Sutra de Vimalakirti*. Zhonghua Book Company.
- Laozi. (2007). *Tao-te Ching*. Edición de S.K. Rao. Zhonghua Book Company. (Trabajo original publicado ca. 600 a. n. e.).
- Lecea, M. (2011). *Shitao: Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*. Editorial Universidad de Granada.

- Lessing, G. E. (1977). *Laocoonte, o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*. Trad. E. Barjau. Editora Nacional. (Trabajo original publicado en 1766).
- Liezi. (2021). *Liezi*. Edición de D. B. Huang. Yuelu Bookstore. (Trabajo original publicado ca. 400 a. n. e.).
- Mo, S. L. (1992). Comentario sobre la pintura. En F. S. Lu (ed.), *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (pp. 997-998). Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Ni Zan. (1366). *Hojas de arce caídas en el lago Wu*. [Pintura]. Museo Imperial de Taipei. <https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail?id=1176&dep=P>
- Shi Tao. (1677). *Álbum de voz nítida* [pintura]. Museo del Palacio Imperial de Beijing.
- Shi Tao. (1691). *Explorando excesivamente las montañas prodigiosas*. [Pintura]. Museo del Palacio Imperial de Beijing. <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234551.html>
- Shi Tao. (1962). *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*. People's Fine Arts Publishing House. (Trabajo original publicado en 1731).
- Shi Tao. (ca. 1700). *Embriaguez en el bosque otoñal* [pintura]. Metropolitan Museum of Art.
- Su, H. M. (2012). Perfect Spiritual Realm of Syncretism of Zen and Art: A Buddhist Explanation of Shitao's Theories of *Yuanchen* and *Tuosu*. *Journal of Aesthetic Education*, 3(4), 35-40. DOI: 10.20073/j.cnki.2095-0012.2012.04.006
- Su, S. (1986). *Antología de Su Shi*. Zhonghua Book Company. (Trabajo original publicado ca. 1100).
- Su, Z. (1987). Antología de las obras literarias de Su Zhe. Shanghai Classics Publishing House. (Trabajo original publicado ca. 1100).
- Su. S. (ca. 1080). *Árbol y piedra*. [Pintura]. Subasta en Christie's, 26 de noviembre de 2018.
- Tang, D. (1994). *Explicación de las actividades pictóricas*. En F. S. Lu (ed.), *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (pp. 866-894). Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Wang, Q. Z. (2005). Changing Ideas on Refinement and Vulgarity and the Development of Literary Forms. *Social Sciences in China*, 3, 151-164. <http://cgrs.szlib.com/Qw/Paper/292574>
- Wu, L. (1676). *Paisaje primaveral en la orilla del lago* [pintura]. Museo de Shanghai.
- Xie, H. (1993). Crónica de apreciación de las pinturas antiguas. En F. S. Lu (ed.), *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (pp. 1-2). Shanghai Literature & Art Publishing House. (Trabajo original publicado ca. 600).
- Ye, T. G. (1869). *鸕陂渔话*. (Oupo Yuhua). [Charlas en la Orilla de Gaviota]. [Grabado]. National Library of China. <http://read.nlc.cn/OutOpenBook/Open.libbra.gdufs.edu.cn/ancientc/ancientkm?@@820616073#kmtop>.

- Yuanwu, K. Q. (1934). *碧岩录*. (Biyan Lu) [Crónica en Roca Esmeralda]. [Grabado]. Great Storage of Scriptures de Taisho. <http://hggifd60e530af26c4c98s-qppbvpwk5qwx65qn.fyaz.librra.gdufs.edu.cn/ancientc/ancientkm?.4cb70006AA03000000000A00000400000000000000000110005B3c58#kmtop>
- Zhang, C. H. (2019). *Utilizando mis propios métodos: Investigación sobre el arte de Shi Tao y su recepción en la sociedad*. Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House.
- Zhang, M. H. (2005). *Estudio sobre la concepción de la elegancia y la vulgaridad en la teoría de la pintura china*. [Tesis doctoral no publicada]. Nanjing University of the Arts.
- Zhang, W. Q. (1998). *A New Account of Tales of the World*. Zhonghua Book Company.
- Zhang, Y. Y. (1964). *Los apuntes de las pinturas famosas de las dinastías anteriores*. People's Fine Arts Publishing House.
- Zheng, X. (1979). *Antología del señor Banqiao*. Editorial de Clásicos de Shanghai. (Trabajo original publicado ca. 1740).
- Zhou, J. Y. (1986). *Selección de ensayos de arte de Yu Jianhua*. Shandong Fine Arts Publishing House.
- Zhou, L. G. (1673). *读画录*. (Duhua Lu). [Registro de lectura de pinturas]. [Grabado]. National Library of China. <http://read.nlc.cn/OutOpenBook/ OpenObjectBook?aid=892&bid=113096.0>
- Zhu, L. Z. (2017). *Antología de prosas y poesía de Shi Tao*. Pekin University Press.
- Zhu, L. Z. (2020). *Una pequeña barca: estudio sobre la pintura y el neoconfucianismo*. Anhui Literature & Art Publishing House.
- Zhuangzi. (2007). *Zhuangzi*. Edición de G.Y. Chen. The Commercial Press. (Trabajo original publicado ca. 300 a. n. e.).