

“YI HUA” EN EL *DISCURSO ACERCA DE LA PINTURA DE SHITAO*: LA CONCEPCIÓN DE “UNO” EN LA FILOSOFÍA CHINA*

“YI HUA” IN SHITAO’S ARTS OF PAINTING: THE CONCEPT OF THE “ONE” IN CHINESE PHILOSOPHY

Wu Rongqiao

<https://orcid.org/0000-0002-1082-974X>

494535609@qq.com

Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong,
Guangzhou, Guangdong, China

RESUMEN *“Yi Hua” constituye el concepto clave para comprender el sofisticado sistema estético de Shitao. En este artículo, se pretende desentrañar este concepto mediante la investigación de la concepción del Uno en la filosofía china. Se revelará que, en el budismo, el confucianismo y el taoísmo, el Uno apunta a la fuerza infinita de la vida y refleja la tenaz búsqueda de los antepasados chinos por la inseparabilidad entre el hombre y el entorno ecológico. “Yi Hua” resalta la unidad entre las obras humanas y la naturaleza, requiriendo que cada imagen encierre el espíritu vital de lo representado, de modo que ambas converjan en el estado del Uno. Así, se expondrán en la conclusión las razones que respaldan la traducción de este concepto como la “Línea Vital”.*

Palabras clave: *Yi Hua. Uno. Hombre. Naturaleza. Filosofía china.*

* Este trabajo está financiado por el Ministerio de Educación de China (24YJC740072), titulado “Traducción y divulgación de los tratados pictóricos tradicionales chinos en el mundo hispanohablante”. Artículo enviado el: 28/05/2024. Aprobado el: 03/01/2025.

ABSTRACT *“Yi Hua” constitutes the key concept to comprehend Shitao’s sophisticated aesthetic system. This article aims to unravel this concept through an investigation of the concept of the One in Chinese philosophy. It will be revealed that, in Buddhism, Confucianism, and Taoism, the One points to the boundless vitality of life and reflects the relentless pursuit of Chinese ancestors for the inseparability between humans and the ecological environment. “Yi Hua” highlights the unity between artworks and nature, requiring each image to encapsulate the vital spirit of what is represented, so that both converge in the state of Oneness. Consequently, the conclusion will present the reasons that support translating this concept as the “Vital Line”.*

Keywords: *Yi Hua. the One. Man. Nature. Chinese philosophy.*

1. Introducción

Shitao (1642-1707), conocido también como “Monje Calabaza Amarga”, emerge como un gran explorador e innovador en la práctica y teoría artística en la historia del arte chino. Su legado ha dejado una profunda influencia en el panorámico pictórico del país durante siglos posteriores (Zhang, 2019, pp. 2-16). Desde mediados del siglo XX, investigadores de varios países han invertido considerable esfuerzo en desentrañar el pensamiento artístico del *Huayulu* (画语录, *Discurso acerca de la pintura*, de allí en adelante, el *Discurso*), un tratado escrito por el propio pintor en la etapa tardía de su vida.

Esta obra teórica se caracteriza por su profundidad y complejidad, atribuidas a la erudición del artista y a sus vivencias enriquecedoras, así como a la evolución de sus ideologías y creencias a lo largo de su trayectoria. Entre las diversas discusiones que han surgido en torno a ciertas afirmaciones pictóricas de Shitao, destaca la polémica noción de “Yi Hua (一画 la Línea Vital¹)” (Yuan, 2013, p. 68). Este concepto no solo inaugura el libro como su primer capítulo, sino que también constituye una idea fundamental que impregna todas las reflexiones del artista sobre la pintura. Como resultado, esta afirmación ha surgido de manera recurrente en toda la obra. Sin desentrañar el significado de este importante concepto, resulta imposible vislumbrar el sutil sistema estético de Shitao.

1 En ausencia de una especificación sobre la autoría de las traducciones, se presume que son realizadas por el autor del artículo en cuestión.

“Yi Hua” está compuesto por dos caracteres: Yi (一), que significa “uno”; y Hua (画), que posee múltiples acepciones en chino antiguo, tales como “frontera”, “imagen”, “pintura” y “escritura”, también puede ser sinónimo de “Hua (划)”, referente a las “huellas de cuchillos de talla” (Xu, 2002, p. 189). Las investigaciones existentes sobre este concepto pictórico pueden dividirse en las siguientes cuatro categorías según distintos enfoques y perspectivas:

1. Teoría de la línea. Estas investigaciones sugieren que “Yi Hua” trata de líneas concretas en la geometría, que marcan tanto el inicio como el fin del proceso pictórico. Este trazo no solo delinea las formas icónicas en el papel blanco, sino que también encarna una regla fundamental que rige el uso de los trazos de la pintura china (Luo, 2020, p. 132; Guo, 2011, p. 61). En consecuencia, muchos traductores y estetas optan por traducir este concepto como “Primordial Line” (Chou, 1970, p. vi), “Oneness of Brush Strokes” (Coleman, 1971, p. 1), “One-Stroke” (Lin, 1973, p. 50), “L’Unique Trait de Pinceau” (Ryckmans, 1966, p. 81), “La Pincelada Única” (Suárez, 1993, p. 104), “El Trazo Único del Pincel” (Lecea, 2011, p. 21).

2. Enfoque religioso. Se postula que el término “Yi Hua” encuentra sus raíces en la filosofía budista o taoísta. Según sus argumentos, esta noción proyecta el mismo Dao, el Camino o la Ley suprema que regula el nacimiento y el orden del universo. Además, refleja una cosmovisión tradicional que sostiene “el surgimiento de todo a partir de la nada” (Hu, 2007, p. 180; Huang et al., 2004, p. 67).

3. Norma pictórica esencial. Se arguye que este concepto estético no se refiere a una técnica o método específico, sino que representa una norma dialéctica que fusiona la subjetividad del artista con la objetividad de la naturaleza, integrando la belleza de la forma con la del contenido en toda creación artística (Shi, 2003, pp. 86-87; Yang, 2016, p. 123).

4. Expresión individual. Se plantea que mediante la afirmación de “Yi Hua”, Shitao aspira a alcanzar una libertad espiritual absoluta y a proponer un estado trascendental que supere las dualidades de existencia y no existencia, así como la dicotomía entre ontología y fenómeno. Este estado establece una norma suprema que se encuentra exenta de cualquier restricción o limitación (Zhu, 2005a, p. 7; Zhou, 2005, p. 34).

Con una retrospectiva hacia los numerosos estudios existentes, encontramos perspectivas académicas enriquecedoras que han proporcionado sólidas bases filosóficas y evidencia para una mejor comprensión del concepto estético de Shitao. Sin embargo, también se identifican algunas lagunas explicativas:

1. La teoría de la línea reduce el sentido filosófico de “Yi Hua” al simplificarlo como una acción concreta de pintar. Sin embargo, es ampliamente

sabido que el trazo constituye una unidad básica en la pintura china. Incidir en el simple hecho de que la pintura comienza con un trazo determinado no ayuda a realzar la originalidad del artista (Wu et al., 2024, p. 304), sobre todo cuando él mismo declara orgullosamente en su *Discurso*: “El principio de Yi Hua está fundado por mí” (Shi, 1962, p. 17).

2. Un singular enfoque religioso, ya sea budista o taoísta, plantea el riesgo de reducir la profundidad del pensamiento artístico de Shitao. Esto se debe a la marcada ambivalencia ideológica que el artista experimentó entre el budismo y el taoísmo mientras redactaba este tratado, aproximadamente entre 1690 y 1696 (Zhu, 2005b, p. 21). Además, en el *Discurso* se aprecia una profusión de términos tomados del *Libro de las mutaciones*, como “Yin”, “Yang”, “Qian (乾, cielo)” y “Kun (坤, tierra)”, entre otros. Estos elementos atestiguan la influencia del pintor por diversas corrientes filosóficas.

3. Considerar “Yi Hua” como una norma pictórica suprema o una expresión emocional individual subraya su dimensión metafísica, negando su fundamento operativo como una técnica concreta pictórica. No obstante, resulta imprescindible realizar una exégesis detallada sobre la esencia de su contenido: adjetivos como “esencial” o “supremo” no proporcionan una comprensión verdadera de lo que este concepto implica para los lectores. Además, como un término recurrente en el *Discurso*, en el capítulo IX se lee: “Cuando ‘Yi Hua’ se plasma en el papel, todas las demás pinceladas la siguen naturalmente” (Shi, 1962, p. 46). Este detalle revela la peculiaridad concreta y la riqueza semántica de esta afirmación.

El presente trabajo propone que “Yi Hua” exhibe una fuerza generativa y encarna una estética sublime de la vida, con énfasis en la primacía del “Yi” (Uno) sobre el “Hua”. “Yi Hua” ilustra la dualidad y la conexión entre el “Uno” y el “todo” en las filosofías tradicionales chinas. Proponemos que el Uno representa la fuerza vital infinita de la naturaleza, semilla de todas las metamorfosis del universo. En las prácticas pictóricas, se manifiesta como una línea inicial que engendra múltiples formas, cada trazo sucesivo debe encarnar la belleza de la vida; al mismo tiempo, “Yi Hua” pone de relieve la unidad entre las obras y la naturaleza, exigiendo que cada imagen capture el espíritu vital de lo representado. En consecuencia, este artículo sugiere su traducción como la “Línea Vital”.

En las siguientes secciones, se plantea esclarecer el significado de “Yi Hua” a partir de la noción del “Uno” en el budismo, el confucianismo y el taoísmo, así como mediante referencias a la poética literaria y la teoría artística clásica. Este artículo busca demostrar que esta línea, como manifestación tangible en el espacio pictórico, refleja el ritmo y la respiración de los objetos representados;

al mismo tiempo, como una suprema norma intangible, alberga la fuerza vital que engendra formas distintivas.

2. La Única Luna reverbera en todos los ríos

El maestro zen Yongjia Xuanjue (?-867) de la dinastía Tang (618-907), en su *Oda a la verificación del camino* (证道歌), expone su entendimiento del Dharma de la siguiente manera: “El único dharma abarca todos los dharmas, la Única Luna refleja en todas las aguas” (Dao, 1935, p. 618). Ocho siglos más tarde, el poeta Fang Hongjing (1516-1611) reflexiona sobre esta máxima: “Estas palabras budistas parecen iluminar el principio de que el Uno impregna el todo [...] Aquellos que saben que hay una sola luna, pero no comprenden que el agua es una sola, no pueden captar esta razón” (Fang, 1573, p. 613). En este comentario del poeta, resulta más desafiante la comprensión de “una sola agua” que “una sola luna”, dado que la luna es singular en el firmamento, mientras que los mares y lagos del mundo exhiben diversidad, ¿por qué sostiene que solo hay un tipo de agua?

Además, en esta célebre oda se percibe otras discusiones de la relación dialéctica entre el Uno y el todo: “La única verdadera naturaleza del dharma permea todas las naturalezas búdicas”, “Al iluminar la Frase Única, se trascienden infinitas enseñanzas” (Dao, 1935, pp. 618-619). Estas palabras del maestro Yongjia están íntimamente imbuidas de las doctrinas del Mahayana, conocido como el “Gran Vehículo”. Según el *Surangama Sutra* (楞严经): “El Uno engloba la infinitud, y a su vez, la infinitud abarca al Uno. Desde la perspectiva de lo pequeño se vislumbra lo grandioso, y desde lo grandioso se aprecia lo diminuto” (Lai, 2022, p. 169); el *Amitartha Sutra* (无量义经) declara: “Del único dharma surgen miles de sentidos, y de estos emergen consecutivamente innumerables números, hasta alcanzar la infinitud de sentidos” (AA. VV., 2004, p. 320); el *Sutra de Vimalakirti* (维摩诘经) postula: “Las lámparas infinitas, en su esencia, operan como una única lámpara que enciende miles, donde todas las oscuridades se disipan y la luminosidad no se extinguirá” (Lai, 2016, p. 84). Frente a la abundancia de ideas similares sobre el Uno y la totalidad en las enseñanzas budistas, cabe preguntar: ¿Por qué la concepción del Uno resalta tanto en estas doctrinas y cuál es precisamente su esencia?

La “puerta del dharma” (法门, Famen), el sendero hacia la liberación espiritual, se caracteriza por su adherencia a la “no dualidad”. Esta dualidad implica la existencia de diferencias entre aspectos opuestos, como el ser y el no ser, el vacío y la plenitud, lo grande y lo pequeño, entre otros. Según el famoso monje Sengcan (510?-606), al adoptar una “visión dualista”, se engendra la

inclinación a discernir entre los objetos, momento en el que la “pureza del corazón”² se desvanece (Hong, 2012, p. 1). Esta perspectiva, considerada “viciosa” e incluso “herética”, surge de las turbulencias de la conciencia humana, siendo el objetivo de las doctrinas budistas la erradicación de tal tendencia discriminatoria. Por ente, el *Sutra del Descenso a Lanka* (楞伽经) reitera que todos los fenómenos son percibidos por el propio corazón, y exhorta a los practicantes a no dejarse llevar por la diferenciación ni a verse influidos por el mundo externo (Lai, 2018, pp. 10, 18, 160).

En el contexto budista, la esencia intrínseca de todos los dharmas es la “vacuidad”. Se les han atribuido numerosas metáforas, como “burbujas del mar”, “rocío”, “relámpago”, “sueño”, “fantasía” o “flores en el espejo” (Chen, 2010, p. 112), que subrayan su naturaleza transitoria e ilusoria. Las enseñanzas budistas aspiran a la erradicación de la “perspectiva dual” y a la comprensión de la ilusión de los métodos de práctica espiritual. No obstante, esta “característica vacía” no implica la nihilidad, sino que, en el pensamiento budista convencional, esta “vacuidad” es simultáneamente equivalente a la “no vacuidad”; simplemente se le otorga el nombre de “vacuidad”. Por ejemplo, la típica aserción zen afirma que “la trayectoria de los pájaros es vacía”, al ser invisible e inasible (vacuidad), mientras que existe una ruta definida para las aves en el aire (no vacuidad). En este sentido, el vacío no difiere del lleno, sino que ambos conforman dos aspectos complementarios de una misma entidad.

2 Nota del autor: según la tradición budista, el corazón va más allá del órgano humano; es la totalidad del espíritu, la conciencia y el alma, y se considera la fuente de todos los dharmas. El corazón limpio implica abandonar el acto de discernir y el egocentrismo; al ser contaminado, surge el apego al juicio de valor, lo que da lugar a inquietudes interminables.



Fig. 1. Shi Tao (1691). “Explorando excesivamente las montañas prodigiosas (搜尽奇峰图卷)”. 285.5×42.8cm. Tinta en papel. Rollo de mano. Colección del Museo del Palacio Imperial de Beijing.

La ausencia de discernimiento entre los objetos refleja el principio del “camino medio (中道, Zhongdao)”, que consiste en evitar caer en el extremo de la “vacuidad” o en el de la “no vacuidad”. Esta “visión no dualista” constituye el núcleo del Uno. Desde esa perspectiva, aunque los ríos y lagos muestren gran diversidad en temperatura, color y sabor, su esencia como agua permanece constante, sin diferencias sustanciales entre ellos. No sorprende entonces que el poeta Fang afirme que solo existe un tipo de agua en el mundo.

Según la “puerta del dharma no dualista” (不二法门, Bu’er Famen), el Uno no es “ser”, ni tampoco es “no ser”; pero al mismo tiempo es “ser” y “no ser”. La acción de juzgar la naturaleza del Uno conlleva el despertar del discernimiento, considerado como una obstinación, una visión herética o una ilusión. En última instancia, mediante la completa disolución del “corazón de discernimiento” (分别心, Fenbie xin), estos principios dialécticos buscan transmitir la noción de que el “nada” no difiere del “todo”. Tal como lo proclama el *Sutra del Estrado* (坛经), la naturaleza humana es intrínsecamente vacía, sin ninguna norma que pueda ser adquirida. Es precisamente debido a esta carencia de adquisición en el corazón que se establecen todos los dharmas (Hui, 2010, pp. 31, 111). “Esta

perspectiva no dualista” ejerce una gran influencia en el pensamiento estético de Shitao. En su pintura “Explorando excesivamente las montañas prodigiosas” (Véase la figura 1) el mismo artista expresa: “No imponer una regla (法, Fa)³ es mi objetivo; no desprenderme de ninguna regla es mi principio”. Por otro lado, en una discusión sobre el método pictórico, menciona: “Esta norma, que es a la vez no-norma, se convierte en mi propia norma” (Zhu, 2017, p. 329).

Tras la llegada del budismo a tierras chinas, su panorama espiritual experimentó una significativa adaptación local, marcada por el surgimiento de la escuela zen. En la placa del edificio principal del templo Hualin, ubicado en la ciudad de Guangzhou, se inscribe: “De una flor brotan cinco hojas” (一花五叶). Aquí, “una flor” simboliza Bodhidharma, el primer patriarca legendario del budismo zen, mientras que las “hojas” representan las cinco corrientes principales de la escuela zen: Weiyang, Caodong, Fayan, Yunmen y Linji. Esta última es la rama que abraza al monje Calabaza Amarga en su vida monacal.

Linji Yixuan (?-867), el fundador de esta escuela zen que lleva su nombre, postula que los dharmas no son más que “las reglas del corazón” (心法, Xinfā) del propio practicante (Hui, 2001, p. 13). Conforme a este venerable monje, cada objeto del mundo exterior refleja el corazón humano; más allá de él, ninguna otra regla subsiste. Es por ello que Shitao resalta en el capítulo “Yi Hua” que “la pintura emana del corazón” (1962, p. 17).

Dado que el corazón es la única fuente de los dharmas, la cultivación del corazón se erige como un sendero crucial hacia la liberación espiritual en la vida monástica. Un discípulo pregunta al monje zen Nanquan Puyuan (748-834) sobre el paradero del Supremo Camino. El maestro responde que el Dao reside en el corazón, y se manifiesta a través de las cosas ordinarias de la vida (Dao, 1935, p. 169). Según su explicación, acciones tan simples como hervir el agua, cultivar la tierra o cortar leña se convierten en prácticas espirituales. La enseñanza zen también proclama que “todos los bambúes verdes encarnan el cuerpo de los dharmas, mientras que las flores amarillas lozanas representan la manifestación de la Prajna (agudeza cognitiva)” (Qu, 1743, p. 306). Surge entonces la pregunta: ¿cuál es el sentido profundo detrás de estas cosas aparentemente ordinarias?

El cuerpo de los dharmas y la Prajna, símbolos de la plena comprensión y la suprema verdad de Buda, son entidades sin forma; los bambúes verdes y

3 Nota del autor: en el budismo, “法” (dharma) suele traducirse como regla, ley, principio, etc. Es la característica interna de todos los fenómenos del mundo. Es decir, cada ser o cosa inanimada posee su propia naturaleza y las leyes que rigen su existencia. Al aplicar este concepto a la pintura, Shitao aspira a transmitir un espíritu libre, despojado de toda atadura a las reglas pictóricas establecidas, y se orienta hacia la búsqueda de la ley interna de las montañas y el agua, es decir, la fuerza vital de la naturaleza.

las flores amarillas, desprovistos de emociones, no albergan intrínsecamente reglas o sabiduría. Estas plantas son el espejo del corazón del observador; una vez que éste está iluminado y liberado, los dharmas se dispersarán entre todas las actividades y los objetos ordinarios de la naturaleza. Esta emancipación mental significa una sabiduría trascendental que deshace la obstinación por meras apariencias y comprende la ilusión que envuelve a los bambúes verdes y las flores amarillas. En este instante, se desvela la auténtica esencia tanto en lo cotidiano como en la vida misma. El corazón iluminado, despojado de discernimiento y colmado de plenitud, se alza como el Uno, ostentando un poder enorme y una fuerza vital que engendra nuevas normas. Siguiendo las palabras del monje Linji, "una gran carcajada mía hace estremecer el cielo y la tierra" (Hui, 2001, p. 46).

El monje zen Qinyuan Weixin, del siglo XII, reflexiona sobre el sendero de su evolución espiritual:

Hace treinta años, antes de iniciar mi práctica meditativa, percibía la montaña como montaña y el agua como agua. Con el tiempo, al desentrañar el origen de nuestro entendimiento, llegué a ver que la montaña ya no es montaña y el agua no es agua. Ahora, mi corazón halla un refugio tranquilo, donde reconozco que la montaña sigue siendo montaña y el agua sigue siendo agua (Qu, 1743, pp. 1242).

Antes de cruzar el umbral budista, el hombre y la naturaleza permanecen separados, ya que el observador distingue entre sí mismo y el mundo que lo rodea. Con el tiempo, el practicante reconoce la ilusión de las apariencias de los objetos exteriores, aunque aún persiste en la noción de que la montaña no es montaña, lo que constituye otro tipo de apego a la "vacuidad". Finalmente, emplea su "espada de sabiduría" para cortar la perspectiva dualista viciosa y comprende que su corazón ya no alberga intenciones de discernimiento. En este momento, la naturaleza no difiere del observador, y ambos convergen en el Uno.

Shitao expresa: "Sin vencer el obstáculo impuesto por las reglas del pasado y del presente, el principio de la Línea Vital permanecerá sin clarificar" (1962, p. 23). Este obstáculo se manifiesta como una bruma perceptual que genera una separación ilusoria entre el ser humano y la naturaleza. Despejar esta neblina implica abrazar una visión no dualista y experimentar la indistinción entre ambos, lo que se conoce como "el Uno". En este estado, "la pintura procede del corazón y el obstáculo se desvanece" (1962, p. 23). Naturalmente, ningún impedimento puede obstruir el flujo del trazo sobre el papel.

3. En un punto rojo se esconde la infinita primavera

El líder de los pintores literatos de la dinastía Song, Su Shi (1037-1101), emite su comentario sobre una pintura de su época que retrata ramas dobladas:

Cualquiera que analiza la pintura con base en la “semejanza formal” comparte una visión infantil. [...] La poesía y la pintura, en su esencia, comparten el mismo principio de naturalidad ingenua y frescura cristalina. [...] ¿Quién podría negar que incluso en un diminuto punto rojo no se pueda evocar la infinita primavera? (Feng, 2001, p. 1.437)

En las críticas estéticas tradicionales, la similitud formal solía ser descartada como una técnica artesanal inferior. Según el esteta Jing Hao (850?-911), la esencia de la pintura radica en trascender la mera apariencia para desvelar su “verdad” (真, Zhen) interna. En su criterio, la “semejanza formal” se restringe únicamente a aprehender la forma superficial, dejando de lado el “espíritu” (神, Shen)⁴ de los objetos (1993, p. 6). Desde la perspectiva del poeta Su, las expresiones artísticas deben resaltar una “resonancia divina”, es decir, plasmar la vitalidad natural del mundo exterior. Con tan solo un sencillo retrato (un punto rojo), consigue evocar un estado artístico enriquecedor (la infinita primavera). Resulta intrigante indagar cómo un pequeño punto rojo puede albergar la extraordinaria capacidad de transmitir el vasto esplendor de la primavera.

4 Nota del autor: la “semejanza formal” y la “semejanza espiritual” son dos términos importantes en las críticas estéticas chinas. La primera categoría suele considerarse inferior, ya que se refiere a creaciones artificiales, elaboradas por los artesanos en busca de la precisión de la apariencia. La segunda, en cambio, busca captar el espíritu interno de las cosas representadas, es decir, el ritmo vital.



Fig 2. Shitao (1705). “Thirty-six Peaks of Mount Huang Recollected” (黄山三十六峰意图). 205.9 × 78.7 cm. Rollo colgante. Tinta y color en papel. Colección del Metropolitan Museum of Art.

Su Zhe, ilustre erudito del siglo XI, declara: “Contemplo cómo, entre el cielo y la tierra, todas las cosas siguen la misma razón” (1987, p. 30). Su Shi, por su parte, presenta una afirmación similar: “El cielo y la tierra comparten con el hombre una misma razón, pero la gente, envuelta en la opacidad de los objetos, raramente alcanza una sintonía con el universo” (2002, p. 294). Según la visión de ambos poetas, una única razón se alza como una ley suprema que rige el orden y el funcionamiento del mundo; todas las cosas se convierten en

sus distintas manifestaciones concretas. Esta concepción estética alcanza su plenitud en el seno del neoconfucianismo, y encuentra su expresión definitiva en “la Única Razón, diversas formas (理一分殊, *Liyi fenshu*)”⁵, la cual representa un pilar fundamental en esta corriente filosófica.

Uno de los precursores de la escuela neoconfuciana, Cheng Yi (1033-1107), propone que en el mundo solamente existe una Única Razón (Lao, 1999, p. 18). Otra figura representante, Zhu Xi (1130-1200), dicta: “Todas las cosas poseen su propia singularidad, y todas estas singularidades se originan en una misma fuente; mediante esta Única Razón, se pueden deducir y entender todas las leyes del universo” (1473, p. 352). La razón es única y constante para todas las cosas, sin embargo, estas se manifiestan en formas distintas; cada pétalo de flor, cada rama de árbol, exhibe su cualidad particular. Los filósofos neoconfucianos se empeñan en investigar con diligencia las reglas y leyes inherentes a las cosas, con el propósito de sintetizarlas en un conocimiento racional y extraer la característica común de las diversas manifestaciones hacia un principio supremo. Es pertinente cuestionar: ¿en qué consiste concretamente esta máxima razón?

Frente a esta interrogante, diversos filósofos ofrecen sus propias interpretaciones. Zhu Xi atribuye esta razón al Taiji (太极, literalmente, Gran Polaridad), una entidad primigenia anterior al nacimiento del universo, cuyo movimiento da origen al Yang y cuya estabilidad engendra el Yin. Las cuatro estaciones y los cinco elementos básicos (madera, fuego, tierra, metal, agua) de los fenómenos naturales surgen de la metamorfosis de esta única fuente. A nivel macroscópico, todos los seres forman parte de un único Taiji, mientras que, a nivel microscópico, cada entidad encierra su propio Taiji (1714, p.2274). Zhang Zai (1020-1077) sostiene que esta razón se manifiesta como un “aire primordial” (原气, *Yuanqi*)⁶, la base fundamental de hombres y cosas. La aglomeración y la dispersión de este aire dan origen al universo, y las múltiples formas de los objetos son sus expresiones concretas (1708, p. 18). Otro erudito

5 Nota del autor: “理 (Li)”, término clave acuñado por los eruditos neoconfucianos, que suele traducirse como principio, razón, etc., es una idea que fusiona el budismo y el taoísmo. Según estas creencias, esta Única Razón es una trascendencia que supera el tiempo y el espacio, simboliza el origen del mundo y revela la esencia de todas las leyes naturales. Esta Razón permea todo el universo; todas las cosas del mundo están armoniosamente entrelazadas y unificadas por esta razón suprema. Por ello, los eruditos de esta escuela neoconfuciana otorgan mayor importancia a la convivencia armoniosa entre el hombre y la naturaleza que la escuela confuciana.

6 Nota del autor: la teoría de “气 (aire)” proviene del Mencio, y se centra en el espíritu individual, el cual debe ser cultivado a través de la formación personal y las conductas morales. En contraste, el “aire primordial” de Zhang es la manifestación del Dao, todo el universo está compuesto por este aire. Sin embargo, a diferencia del Dao taoísta, que resalta la fuente y la entidad suprema, el aire en el neoconfucianismo enfatiza el movimiento o la metamorfosis del universo.

de la dinastía Yuan, Wang Haogu (1200?-1264), a su vez, sugiere que la razón universal está vinculada al “Dao de los sabios”, en uso del término de la *Doctrina de la Medianía* (中庸) (1879, p. 2). Según este clásico confuciano, los sabios transitan un sendero de equilibrio constante, sin inclinarse hacia ningún extremo. Al alcanzar el estado de medianía, el cielo y la tierra establecen su posición, dando inicio al crecimiento y desarrollo de los seres del mundo.

A pesar de los diversos enfoques interpretativos, ya sea Taiji, el “aire primordial” o el Dao, los filósofos neoconfucianos perciben esta Única Razón como una entidad espiritual absoluta. Estas perspectivas convergen en exaltar su poder vital. Según las doctrinas confucianas, la gran virtud del cielo y la tierra es conocida como el acto de “nacer” (Guo, 2010, p. 304). El sublime ideal de los pensadores neoconfucianos, esta Única Razón, reside específicamente en destacar la vitalidad del universo. La ética individual, la máxima regla de la sociedad y el orden del cosmos se refleja en esta fuerza vital.

La Única Razón se revela como el Uno, la génesis de todo, una entidad trascendental y una presencia superior sin forma; las diversas manifestaciones, como entidades inferiores dotadas de forma, se entienden como fenómenos o “instrumentos” (器, qì) (en términos de *Yi Jing*, conocido como el *Libro de las mutaciones*) de esta razón. Esto ilustra una visión orgánica de la vida: entre los objetos del mundo, ya sean animados o inanimados, existe una conexión armoniosa donde se desarrollan y se apoyan mutuamente, dando lugar a lo que se podría denominar una “relación de parentesco” (Zhu, 2020, p. 327). Dada esta red de interconexión, se abre la posibilidad de vislumbrar nuevas razones a partir de una sola premisa y de comprender otras reglas mediante el estudio de un solo objeto. El esplendor primaveral podría permanecer oculto dentro de un punto rojo sobre el papel blanco, ya que este diminuto punto encierra la Única Razón del universo: la poderosa fuerza generadora capaz de metamorfosearse en cualquier forma. En este contexto, no resulta difícil entender el sentido profundo por el cual Shitao concluye el capítulo “Yi Hua” con una cita de Confucio: “El Dao de mi corazón es el Uno que atraviesa lo Universal” (1962, p. 20).

La doctrina confuciana dicta que “los hombres benévolos encuentran placer en las montañas, mientras los sabios lo hallan en el agua” (Zhang, 2007, p. 80). Los eruditos neoconfucianos también buscan el goce espiritual al analizar las leyes inherentes a los objetos, y a través de este proceso descubren la belleza de la vida en su entorno natural. El *Discurso del señor Zhu* (朱子语类) registra un interesante diálogo: Cheng Hao (1032-1085) plantea a Zhou Dunyi (1017-1073) la cuestión de por qué no arranca las malas hierbas frente a su ventana. Este último responde que la vitalidad de esas plantas refleja, ni más ni menos,

el palpitante de su propio corazón (Zhu, 1473, p. 1.169). Este pensador proyecta sus emociones en la vegetación silvestre, reconociendo que el ser humano y la naturaleza no están en oposición, y que no existe un velo que los separe. En cambio, percibe la plenitud y la armonía en estas modestas plantas, y descubre una comunión espiritual entre el hombre y el mundo.

La poética literaria tradicional sugiere que “al ascender a las montañas, las emociones se colman entre sus majestuosas cumbres; al contemplar los mares, las sensaciones se despliegan entre sus vastas aguas” (Liu, 2012, p. 322). Este principio también se aplica en la pintura. En las prácticas pictóricas, se debe despojar la intención del cincelado detallado en la búsqueda de la semejanza formal. En su lugar, hay que difundir la “voz nítida” de la naturaleza, es decir, la fascinación de la vida detrás de los signos visuales.

La estética del neoconfucianismo ha dejado una influencia perdurable en pintores como Shitao, quien, a su vez, persigue con ahínco la “energía vital” o la “resonancia vital” en sus prácticas pictóricas (Zhu, 2017, pp. 328, 355). En su *Discurso*, sostiene que la comprensión del movimiento de Qian y Kun es crucial para aclarar el verdadero sentido de la Línea Vital (1962, p. 24).

Qian y Kun ocupan los dos primeros lugares entre los 64 hexagramas en *Yi Jing*, una obra perteneciente a los Cinco Clásicos confucianos. Conforme a este libro oracular, Qian representa el Yang, el cielo y la fortaleza, mientras que Kun simboliza el Yin, la tierra y la ternura; siendo ambos dos polos opuestos. Las exégesis señalan que estos dos hexagramas son fundamentales para la existencia de las mutaciones. El movimiento entre ellos implica fricción, transformación y fusión, cuyo significado interactivo reside precisamente en una vitalidad infinita (Guo, 2010, pp. 291, 301).

El maestro Calabaza Amarga postula que “la Línea Vital es el origen de todos los objetos, la raíz de todos los fenómenos” (1962, p. 17). En este contexto, la regla de “Yi Hua” encarna un supremo principio de transformación (la Única Razón), y contiene una fuerza inagotable de vitalidad que genera una variedad de trazos y manifestaciones en el papel (formas diversas). El mismo pintor expresa la soltura y la facilidad en el proceso de pintar al manejar esta regla pictórica: “Dejándose llevar por unos pocos movimientos de la mano, se logrará captar con naturalidad tanto la apariencia externa como el espíritu interno de las montañas y los ríos, de los pájaros y los animales, así como de las personas y los objetos inanimados” (1962, p. 20). Una vez comprendido el poder vital de la transformación y la resonancia armoniosa entre el hombre y su entorno (el Uno), el artista percibirá el aliento y el ritmo de la naturaleza en su corazón, lo que le otorgará la capacidad de capturar la esencia de los objetos con su pincel.

4. La mariposa en el sueño y yo conformamos la unidad

Al comienzo del *Discurso*, se lee: “En la Antigüedad Remota no existían reglas; la Suprema Simplicidad permanecía sin división. Cuando la Suprema Simplicidad se dividió, surgieron las reglas. ¿Cuál es el fundamento de la regla? La regla se sustenta en la Línea Vital” (1962, p. 3). La mención de términos taoístas al inicio del libro no es casual. Pocos meses después de completar el *Discurso*, Shitao se enfundó en la túnica amarilla y abrazó la senda del taoísmo. Aproximadamente en el invierno de 1696, construyó la choza de Gran Pureza en la próspera ciudad de Guangling, nombrando su aposento como “Cultivación del Corazón” y adoptando el alias de “Hijo de Gran Pureza”. Esta acción simboliza la purificación de arrepentimientos y pecados del pasado (Wang, 2002, p. 25). La introducción sobre el fundamento de su regla pictórica basada en conceptos taoístas revela su convicción en su futuro camino espiritual.



Fig. 3. Shitao (1695).
 “Returning Home”
 (归棹图册). 16.5×10.5cm.
 Hoja del álbum. Tinta y
 color en papel. Colección del
 Metropolitan Museum of Art.

En cuanto al origen del cielo y la tierra, el libro *Liezi* (列子) enumera cinco fases. Antes de la ordenación del universo, existía un estado amorfo denominado “Simplicidad” (朴, Pu)⁷. En este estado caótico, la energía, la forma, la sustancia, el tiempo y el espacio aún no se habían separado. La división de la “Simplicidad” impulsa la segunda fase, el “Inicio Primordial”, que marca el comienzo de la energía y la trascendencia del tiempo (Huang, 2021, pp. 6-7). Por lo tanto, la referencia a la “Antigüedad Remota” no indica una época distante en relación con la escritura de este tratado, sino que apunta a la “atemporalidad”; la “Suprema Simplicidad”, a su vez, alude a una entidad indivisa que simboliza la ausencia de espacialidad (Zhu, 2017, p. 367). Ambos conceptos sugieren este caos indefinido antes del nacimiento del cosmos. La génesis del universo es la condición *sine qua non* para la instauración de la regla de la Línea Vital.

Según *Liezi*, la “Simplicidad”, al ser amorfa, no puede ser vista, oída ni tocada. No obstante, es la semilla de transformación que puede metamorfosearse en el Uno, el cual se transforma en el Nueve, el número máximo y símbolo de la transformación infinita. Este clásico taoísta enseña que el Uno representa el comienzo de la “metamorfosis de las formas”, donde la energía ligera asciende para formar el cielo, la densa descende en la tierra y la intermedia se transforma en el ser humano, de este modo surge la ordenación del mundo (2021, p. 7). En realidad, esta idea refleja la profunda influencia del *Daode Jing*. Conforme a Laozi, la división de la “Simplicidad” da lugar a los “instrumentos” (Rao, 2007, p. 71), o sea, a todos los fenómenos del universo. Esta entidad superior, la Simplicidad, se refiere precisamente al Dao: “El Dao engendra el Uno, que a su vez origina el dos; el dos produce el tres, este último da lugar a todos los seres” (Rao, 2007, p. 105).

Dentro del contexto taoísta, el Dao se presenta como un sublime ente de existencia y valor, misterioso pero omnipresente; es inefable, constante y eterno. El libro *Huainanzi* (淮南子) lo describe como el sostén del cielo y la tierra, que se extiende a los cuatro puntos cardinales y es insondable en su altura y profundidad. Se distingue por su capacidad de contracción y expansión, siendo simultáneamente como oscuro y luminoso, tierno pero firme (Gu, 2009, p. 2). Para Laozi, esta idea fundamental es el conjunto de ser y no-ser, “la puerta

7 Nota del autor: el término “朴(Simplicidad)” proviene de *Daode Jing*. En el sistema de Laozi, este concepto representa un estado natural y primigenio, libre de tallado o esculpido, que encarna la esencia original de las cosas. Es una unificación de los opuestos; aunque diminuta, abarca una inmensa profundidad y, en muchos contextos, se usa para aludir al Dao. Para este filósofo, el ser humano debe abrazar la simplicidad, renunciar a la tentación de la riqueza y el poder, moderar sus propios deseos y actuar en sintonía con las leyes de la naturaleza.

de todas las maravillas”, la semilla de la transformación del universo. El primer fruto directo de la metamorfosis del Dao es el Uno:

Lo que antiguamente llegó al Uno: el cielo, en el Uno, abraza la claridad; la tierra, en el Uno, alcanza la serenidad; los espíritus manifiestan su poder en el Uno; los valles rebosan plenitud en el Uno; los innumerables seres, en el Uno, se reproducen (Rao, 2007, p. 97).

El Dao alberga la razón fundamental de la existencia y la fuerza motriz de la transformación. En este estado original, todo permanecía en desorden; el tiempo y el espacio no existían, y, en consecuencia, las reglas carecían de sentido. Desde la perspectiva de la ontología de devenir, solo al dar origen al Uno se revela su fuerza vital definitiva y se establece el verdadero orden del cosmos. A partir de este momento, los seres empiezan a adquirir la condición necesaria para su proliferación. El *Discurso* sostiene: “El fundamento de la Línea Vital consiste en la ausencia de reglas que engendra la regla, y esta regla obtenida da origen a todas las reglas” (1962, p. 17). En este sentido, la transición del Dao al Uno desvela la afirmación y la determinación de la norma; del Uno al Tres, e incluso a todo, revela el proceso de reproducción de los principios pictóricos.

El hombre, el cielo, la tierra y el Dao conforman las “cuatro grandezas” del universo taoísta. Respecto al orden jerárquico entre estas cuatro entidades, el *Daode Jing* (道德经) establece este principio: “El ser humano obedece la ley de la tierra; la tierra, la ley del cielo; el cielo, la ley del Dao; y el Dao, su propia ley” (Rao, 2007, p. 63). Como el origen ontológico del todo, cada elemento debe ajustarse a la ley del Dao para lograr fluir en sintonía.

Pero, ¿cuál es la propia ley de esta sublime entidad? Laozi la concibe como “no acción” (无为, Wuwei); es decir, el Dao no impone ninguna acción ni requiere de fuerza adicional, sino que, de manera natural, transforma y permite el crecimiento de los elementos del cosmos. La propia característica del Dao radica precisamente en la ausencia de intervención y en la generosidad de dejar que las cosas sigan su curso. Desde esta perspectiva, la conformidad con esta entidad superior implica descubrir y seguir las leyes inherentes de la naturaleza.

El libro *Zhuangzi* (庄子) desarrolla la noción del Uno en relación con el Dao. En sus líneas, el sabio expresa que el núcleo del Camino Supremo consiste en la supresión de las diferencias entre las innumerables manifestaciones. La capacidad del Dao para responder a la infinitud del movimiento y cambio de los objetos se asemeja al suave deslizamiento de una bisagra al encajarse en el agujero de una puerta (Chen, 2007, p. 67).

La “uniformidad entre las cosas” (齐物, Qiwu) es una importante propuesta filosófica de *Zhuangzi*. Este clásico afirma que “en este mundo no hay ningún objeto que no sea el otro, ni ninguno que no sea yo” (2007, p. 67). La alteridad se opone a la identidad; sin la existencia de una, la otra tampoco puede existir. Si un aspecto cambia en uno, también lo hace en el otro correspondientemente, lo que conduce a que todo experimente una continua transformación hacia su opuesto y viceversa. Como enseña *Liezi*, en última instancia, “todas las cosas de la naturaleza comparten la vida y la muerte, la sabiduría y la estupidez, así como la nobleza y la humildad” (Huang, 2021, p. 185). Cuando uno se enreda en juzgar la verdad de estos cambios, no llegará a ningún juicio certero. Por ello, los sabios taoístas prefieren contemplar las cosas tal como son y percibir la indistinción entre los fenómenos; una cosa puede ser tanto sujeto como objeto simultáneamente.

La igualación entre los objetos en *Zhuangzi* no solo se limita a la erradicación del “corazón del discernimiento”, sino que, yendo más allá de la propuesta budista, el sabio busca alcanzar una gran integridad (el Uno) entre el hombre y la naturaleza mediante la disolución del concepto de sujeto y objeto. En la famosa anécdota del sueño de *Zhuangzi*, el sabio se sumerge profundamente en la experiencia de convertirse en una hermosa mariposa que vuela con alegría, llegando al punto de olvidar por completo su identidad. Al despertar, se enfrenta a la incapacidad de discernir si fue él quien soñó ser una mariposa o si, de hecho, es la mariposa quien sueña ser *Zhuangzi*. En este estado, las distinciones entre la mariposa y el soñador desaparecen, la frontera entre la alteridad y la identidad ya está borrada; ambos se fusionan en una única entidad. Este fenómeno es conocido como la “transmutación de los seres” (2007, p. 109).

La propuesta de una gran uniformidad entre las cosas ejerce mucha influencia en las prácticas pictóricas del arte chino. Su Shi aprecia el estado de embriaguez creativa de Wen Yuke (1018-1079):

Cuando Yuke pinta bambúes, su atención se concentra exclusivamente en los propios bambúes, dejando a un lado la presencia de los hombres. No solo sus ojos no perciben a nadie más, en esta honda inmersión incluso se olvida de sí mismo. Su cuerpo se ha transformado en los bambúes, y de esta unión surge una frescura y una novedad infinita. Ya que *Zhuangzi* no está presente en nuestra era, ¿quién más podría comprender tanta concentración de Wen en su ejecución pictórica? (Su, 1982, p. 1522)

Wen Yuke fue un renombrado pintor literato especializado en bambúes durante la dinastía Song del Norte. Según el registro de Su Zhe, para representar vívidamente las diversas formas de estas plantas, el artista construyó una pequeña

choza en medio de un bosque de bambúes. Pasó todo el año contemplando estos verdes bambúes en diferentes situaciones:

Al principio, me sentía alegre al contemplar los bambúes, pero ahora esa alegría ha penetrado completamente en mis entrañas que ya no puedo percibirla, como si también me hubiera olvidado de que el pincel estaba en mi mano y el papel estaba en mi frente. Cuando me viene la inspiración, tomo el pincel y empleo la tinta, los bambúes exuberantes de verdad ya brotan en el papel (Su, 1987, p. 417)

El esteta del siglo XIV, Sheng Ximing, argumenta que, aunque la práctica del arte de la pintura pueda parecer humilde, en realidad es en ella donde reside el Supremo Camino (1993, p. 828). En caso del pintor Yuke, el Dao de la pintura consiste en retornar, observar y abrazar la naturaleza, revelar la hermosura de la vida y captar con el pincel la respiración y la emoción de los objetos exteriores. El pintor, al conocer y observar profundamente las características variadas de las plantas verdes, comprende que no hay separación entre el hombre y los bambúes; el objeto pintado es el mismo sujeto pintor. El corazón y la mano convergen en plena concordancia, y así los objetos se liberan y vuelan bajo el pincel.

En el *Discurso* Shitao declara: “Las montañas y los ríos me encomiendan hablar por ellos; han nacido en mí y yo en ellos. [...] Existe un encuentro maravilloso entre ellos y mi espíritu, de tal manera que, al final, se metamorfosean en Hijo de Gran Pureza” (1962, p. 8). Durante la incesante exploración hacia paisajes maravillosos, como el maestro Yuke, el pintor Shi también experimenta y disfruta el sabor de la vida, comprende la verdad de la naturaleza y logra una fusión espiritual con ella. En ese instante, se alcanza el estado del Uno, una gran integración entre el hombre y la naturaleza.

5. Conclusiones

En este artículo, hemos desentrañado el concepto de “Yi Hua” dentro del sistema estético de Shitao mediante el análisis de la concepción del Uno en el budismo, el confucianismo y el taoísmo. Hemos descubierto que, dentro de la filosofía china, el Uno representa una fuerza vital, como una semilla que engendra infinitas hojas y flores. Al mismo tiempo, en el marco de las tres escuelas filosóficas, este concepto denota la inseparabilidad entre el hombre y la naturaleza, si bien es abordado desde tres ángulos distintos: en el budismo, esta unidad implica la erradicación del “corazón del discernimiento”; mediante una “visión no dualista”, se comprende el “vacío” de los dharmas y fenómenos, donde se desvanece la ilusión de separación entre la naturaleza y el observador.

Al destruir el apego al discernimiento, el Uno no se diferencia del todo, y de una única regla brota la sabiduría que engloba miles de reglas. Dentro del marco neoconfucianismo, la Única Razón se extiende por todas las cosas; todos están estrechamente entrelazados, lo que da lugar a una conexión armoniosa. Desde un punto diminuto rojo, se revela el poder de generar la perpetuidad vital de la primavera en su totalidad. En el taoísmo, el concepto del Uno simboliza el impulso primordial del universo y la energía que da forma a todas las cosas; además, implica la igualación de las distinciones entre los objetos, los cuales experimentan una transmutación incesante hasta alcanzar una gran uniformidad.

Con base en nuestros análisis, concluimos que “Yi Hua” no significa meramente una línea concreta ni el acto inicial de dar forma a una pintura. La traducción “La Única Pincelada” o “El Trazo Único”, aunque destaca la unicidad del concepto, no captura con precisión la esencia de este concepto estético de Shitao y podría generar confusión al sugerir una interpretación literal de la línea específica o un procedimiento determinado en la pintura. En contraste, proponemos traducir “Yi Hua” como la “Línea Vital”, esta traducción revela la potencia engendradora de este concepto. A diferencia del chino, que no cuenta con el artículo definido ni el uso de mayúsculas, en el ámbito gramatical de la lengua española, estos señalan a un miembro específico dentro de una clase. Por eso, al emplear la forma singular en mayúscula con artículo definido femenino, ya hemos logrado enfatizar con claridad su unicidad y singularidad. A nivel microscópico, la Línea Vital es una fuerza que infunde vida, de un solo trazo brotan miles de trazos. Desde un trazo en el papel, se puede vislumbrar el ritmo vital del objeto retratado; todos estos trazos posteriores, a su vez, deben manifestar la hermosura de la vida; a nivel macroscópico, la Línea Vital disuelve la oposición entre la naturaleza y las creaciones humanas al exigir que estas últimas se adhieran a las reglas naturales para retornar a su seno. De esta manera, la fuerza de la vida salva el abismo entre el Uno y el todo, las obras artísticas y los objetos naturales convergen en el estado del Uno.

Shitao expresa: “Probablemente en el vasto universo solamente existe una única regla. Al comprenderla, todo se convierte en reglas. ¿Para qué, entonces, persistir en denominarla ‘mi regla’?” (Zhu, 2017, p. 332). Esta única norma es la Línea Vital, la ley misma de la vida que irradia desde la naturaleza, reflejando el supremo ideal de los antepasados de instaurar una relación armoniosa entre el hombre y su entorno ecológico, con el fin último de alcanzar una integración plena.

Declaración de disponibilidad de datos:

Todos los datos generados o analizados se incluyen en este artículo publicado.

Conflictos de intereses:

El autor declara no tener ningún conflicto de intereses.

Editores responsables:

Mauro Luiz Engelmann

Bibliografía

- AA. VV. “Amitartha Sutra”. Beijing: Religious Culture Press, 2004.
- CHEN, Q. P. 陈秋平 (ed.). *Sutra de Corazón. Sutra del diamante*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.
- CHEN, D. 陈鼎. “留溪外传” [Liuxi Waizhuan]. Edición grabada por Chen Ding en el año 37 del emperador Kangxi, 1698. [<http://hggifd60e530af26c4c98su500ccxp6qcq6900.fyaz.librra.gdufs.edu.cn/ancientc/ancientkm?@@1299494889#kmtop>]
- CHEN, G. Y. 陈鼓应. “庄子” [Zhuangzi]. Beijing: The Commercial Press, 2007.
- CHOU, J. H. “In Quest of the Primordial Line: The Genesis and Content of Tao-Chi’s Hua-yu-lu”. Tesis doctoral. Princeton: Princeton University, 1970.
- COLEMAN, E.J. “Philosophy of Painting by Shih-T’ao: A Translation and Exposition of his Hua-P’u”. Tesis doctoral. Manoa: University of Hawaii, 1971.
- DAO, Y. 道原. “传灯录” [Chuan Denglu, Crónica de la transmisión de la luz]. Shanghai: The Commercial Press, 1935.
- GU, Q. 顾迁. “淮南子” [Huainanzi]. Beijing: Zhonghua Book Company, 2009.
- GUO, Y. 郭或. “I Ching”. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.
- GUO, W. 郭伟. “一画论与中国画线条美关系之美学分析” [Análisis estético de la relación entre la teoría del ‘Yi Hua’ y la belleza de las líneas en la pintura china]. 文艺争鸣 [Polémica literaria y artística], 4, 2011, pp. 61-63.
- FANG, H.J. 方弘静. “素园存稿” [Suyuan Cungao. Manuscrito redactado en el jardín Suyuan]. Grabado durante la era Wanli de la dinastía Ming, 1573. [<http://hggifd60e530af26c4c98su500ccxp6qcq6900.fyaz.librra.gdufs.edu.cn/ancientc/ancientkm?@@478122284>]
- FENG, Y.L. 冯应榴 (comp.). “苏轼诗集合注” [Sushi Shiji Hezhu, Antología y notas sobre los poemas de Su Shi]. Shanghai: Shanghai Classic Publishing House, 2001.
- HU, J. 胡俊 “Buddhist Ideas on ‘Painting Skills Created by Oneself’”. *Hundred Schools In Arts*. 95, 2, 2007, pp. 180-181.
- HUI, N. 慧能 “Sutra del Estrado”. Nanjing: Phoenix Publishing House, 2010.
- HUI, R. 慧然. “临济录” [Linji Lu]. Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, 2001.
- HUANG, D.B. 黄敦兵. “Liezi”. Changsha: Yuelu Publishing House, 2021.

- HUANG, P.J. y HAO, W.J. 黄培杰, 郝文杰. "Analyzing Shi Tao's 'One Stroke' Theory and Its Philosophical Origins in Traditional Ontology". *Journal of Nanjing Arts Institute*, 4, 2004, pp. 67-69.
- HONG, W.L. 洪文亮 (ed.). "信心铭" [Xinxin Min]. Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 2012.
- JING, H. 荆浩. "笔法记" [Bifa Ji, *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*]. Tomo I. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- LAI, Y. H. 赖永海. (ed.). "El Surangama Sutra". Beijing: Zhonghua Book Company, 2022.
- _____. "Sutra de Vimalakirti". Beijing: Zhonghua Book Company, 2016.
- _____. Sutra del descenso a Lanka. Beijing: Zhonghua Book Company, 2018.
- LAO, G. 老根. (ed.). "中华传世奇书: 二程遗书" [Zhonghua Chuanshi Qishu Ercheng Yishu, Libros extraordinarios de la herencia china: Los escritos póstumos de los Dos Cheng]. Beijing: China Drama Press, 1999.
- LECEA, M. "Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga". Granada: Editorial Universidad de Granada, 2011.
- LIN, Y.T. 林语堂. "Friar Bitter-Melon on Painting". *Renditions*. 1, 1973, pp. 50-61.
- LIU, X. 刘勰. "El corazón de la literatura, el cincelado del dragón". Beijing: Zhonghua Book Company, 2012.
- LUO, D.Q. 骆冬青. "A Treatise on Yihua: An Aesthetic Justification of Why Zhishi Preceded Xiangxing in the Development of Chinese Characters". *Journal of Nanjing Normal University*. 5, 2020, pp. 132-140.
- QU, R.J. 瞿汝稷. (ed.). "指月录" [Zhiyue Lu, Crónica de señalar a la luna]. Grabado en la Sala Mingshan en el octavo año del reinado de Qianlong, 1743. [<http://hggifd60e530af26c4c98sfwnuq0cu9vf66u0v.fyaz.librra.gdufs.edu.cn/ancient/ancientkm?@@1221901617#kmtop>]
- RAO, S.K. 饶尚宽. "Laozi" (Daode Jing). Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.
- RYCKMANS, P. "Les propos sur la peinture de Shi Tao -Traduction et commentaire". *Arts asiatiques*, 14, 1966, pp. 79-150.
- SHENG, X.M. 盛照明. "图画考" [Estudio sobre la pintura]. Lu, Fusheng (ed.). 中国书画全书 [Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China]. Tomo II. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- SHI, R.H. 施荣华. "A new inquiry concerning Shi Tao's 'one drawing' Aesthetics". *Journal of Yunnan Normal University*, 35, 5, 2003, pp. 82-87.
- SHI, T. 石涛. "Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga". Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1962.
- SU, Z. 苏辙. "栟城集" [Luancheng Ji, Antología de las obras literarias de Su Zhe]. Tomo I. Zeng Zaozhuang y Ma Defu (eds.). Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 1987.
- SU, S. 苏轼. "东坡易传" [Dongpo Yizhuan]. Long Yin (comp.). Changchun: Jilin Literature and History Publishing House, 2002.

- _____. “苏轼诗集” [Sushi Shiji, Antología de las Poesías de Sushi]. Sun Fanli (comp.). Beijing: Zhonghua Book Company, 1982
- SUÁREZ, A.H. “Enseñanzas sobre pintura del monje Calabaza Amarga Shi Tao”. *El paseante*, 20-22, 1993, pp. 104-119.
- WANG, H.G. 王好古 “阴证略例” [Yinzheng Lueli]. Grabado de Lu Xinyuan en el quinto año del reinado de Guangxu, 1879. [<http://hggifd60e530af26c4c98su500ccxp6qcq6900.fyaz.librra.gdufs.edu.cn/ancientc/ancientkm?@@558885918#kmtop>]
- WANG, S.Q. 汪世清. “Random Notes of the Textual Research on Shi Tao”. *Duo Yun Volume No. 56: Study on Shi Tao*. Shanghai: Shanghai People’s Fine Arts Publishing House, 2002, pp. 18-66.
- WU, R.Q. y HE, Y. 伍榕桥. 何嫣. “‘Lejos del polvo’ en el Discurso acerca de la pintura de Shitao: Soledad en el arte chino”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36, 2, 2024, pp. 303-314.
- XU, S. 许慎. “Comentario de caracteres simples y explicación de caracteres compuestos”. Beijing: Zhonghua Book Company, 2002.
- YU, J.H. 俞剑华. “石涛画语录标点注释”. [Shitao Huayulu biaodian zhushi, Anotaciones sobre el *Discurso acerca de la pintura de Shitao*]. Beijing: People’s Fine Arts Publishing House, 1962.
- YANG, X.H. 杨晓辉. “Analysis of the Integrative Characteristics of Shitao’s ‘One Stroke’ Theory”. *Research of Chinese Fine Arts*, 19, 2016, pp. 120-124.
- YUAN, X.P. 袁宪泼. “Distinguishing the Meaning of ‘Qianxuan Kunzhuan’: A Comprehensive Discussion on the Esoteric Thought of Shitao’s *Discourses on Painting* and the Construction of Painting Studie”. *The world of literature and history*, 6, 2013, pp. 68-71.
- ZHANG, C.H. 张长虹 “我用我法: 石涛艺术与社会接受研究” [Woyong Wofa: Shitao yishu yu shehui jieshou yanjiu, Utilizando mis propios métodos: Investigación sobre el arte de Shi Tao y su recepción en la Sociedad]. Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House, 2019.
- ZHANG, Y.Y. 张燕婴. “Analectas de Confucio”. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.
- ZHANG, Z. 张载. “张横渠先生文集” [Antología del señor Zhang Hengqu]. Edición de la Sala Zhengyi de la dinastía Qing, 1708.
- ZHOU, Y. 周怡. “石涛‘一画’论研究的世纪回顾” [Una retrospectiva sobre el estudio de la teoría de “Línea primordial” de Shitao]. *Shandong Social Science*, 123, 11, 2005, pp. 32-36.
- ZHU, L.Z. 朱良志. “石涛研究” [Estudio sobre Shitao]. Beijing: Pekin University Press, 2005a.
- _____. “Shitao and Taoism”. *Religious Studies*. 3, 2005b, pp. 19-28.
- _____. “石涛诗文集” [Shitao Shiwenji, Antología de poemas y prosas de Shitao]. Beijing: Pekin University Press, 2017.
- _____. “扁舟一叶: 画学与理学研究” [Pianzhou yiye: huaxue yu lixue yanjiu, Una pequeña barca: estudio sobre la pintura y el neoconfucianismo]. Hefei: Anhui Literature & Art Publishing House, 2020.

ZHU, X. 朱熹. “朱子语类” [Zhuzi Yulei, Discurso del señor Zhu]. Edición grabada por Chen Wei durante el noveno año del reinado del emperador Ming Chenghua, 1473. [http://read.nlc.cn/allSearch/searchDetail?searchType=10024&showType=1&indexName=data_892&fid=411999008576]

_____. “御纂朱子全书” [Yuzuan Zhuzi Quanshu, Antología completa del señor Zhu editada por el emperador]. Edición de Siku Quanshu, 1714. [http://read.nlc.cn/allSearch/searchDetail?searchType=10024&showType=1&indexName=data_892&fid=412000003457]

