






Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>



Universitat Autònoma de Barcelona

Departamento de Filología Española

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de doctorado en Teoría de la literatura y Literatura Comparada

**Pintura y literatura en la primera edad moderna y en
los inicios de la dinastía Qing: emblemas españoles y
pintura de los literatos en China**

Tesis doctoral

WU Rongqiao

Directores: Dra. Jimena Gamba Corradine

Dr. Cesc Esteve i Mestre

Tutora: Dra. María José Vega Ramos

BELLATERRA, 2021

Resumen

La reflexión acerca de las relaciones entre la pintura y la literatura goza de una larga tradición en el mundo oriental y en el mundo occidental. Sin embargo, estas discusiones a lo largo de la historia se han centrado demasiado en los aspectos filosóficos y estéticos desatendiendo los mecanismos de significación de las dos artes. El análisis de las relaciones interartísticas resulta un campo de estudio metodológicamente complejo, más todavía si se centra en la novedosa comparación de fuentes culturalmente distantes, al tratarse de un área poco atendida hasta ahora.

La presente tesis doctoral tiene como objetivo principal la indagación de vínculos entre la poesía y la pintura. Para realizar este propósito, este trabajo pone a dialogar dos manifestaciones culturales artísticas provenientes de contextos culturales e históricos distintos: en términos más concretos, se analiza una selección de diez cuadros de Shi Tao (de 1667 a 1707) que pertenecen a la llamada “pintura de los literatos” china y una selección de diez grabados de Otto Vaenius y Antonio Brum (1733) que pertenecen a la emblemática barroca europea. El análisis de estas obras se realiza con las herramientas teóricas que, en el campo de la Literatura Comparada, brinda la investigación de la literatura y las artes, y mediante un enfoque semiótico de comparación por analogías y diferencias.

Los resultados recogidos tras examinar y parangonar los dos corpus revelan, por una parte, que entre las pinturas de Shi Tao y los grabados de Vaenius y Brum existen muchas afinidades, similitudes y diferencias en las técnicas de creación, en las formas artísticas y en el tratamiento de temas universales como la serenidad, la sabiduría, la abstinencia, la amistad, el tiempo, la virtud; por otra parte, los resultados revelan que los signos visuales y los signos verbales de las obras poseen sus propios poderes expresivos y adoptan diferentes estrategias para representar un mismo tema estético. Asimismo, en los dos corpus se aprecian similitudes en los métodos de combinación de elementos visuales y textuales.

Palabras Clave:

Relaciones interartísticas, semiótica, pintura de los literatos, emblemática barroca

Resum

La reflexió sobre les relacions entre text i imatge gaudeix d'una llarga tradició en el món oriental i al món occidental. No obstant això, aquestes discussions al llarg de la història s'han centrat massa en els aspectes filosòfics i estètics, desatenent els mecanismes de significació de les dues arts. L'anàlisi de les relacions interartístiques resulta un camp d'estudi metodològicament complex, més encara si se centra en la nova comparació de fonts culturalment distants, una àrea poc atesa fins ara.

La present tesi doctoral té com a objectiu principal la indagació de vinculacions entre la poesia i la pintura. Per realitzar aquest propòsit, aquest treball fa dialogar dues manifestacions culturals artístiques provinents de contextos culturals i històrics diferents: en termes més concrets, s'analitza una selecció de deu quadres de Shi Tao que pertanyen a l'anomenada "pintura dels literats" xinesa i una selecció de deu gravats d'Otto Vaenius i Antonio Brum que pertanyen a l'emblemàtica barroca europea. L'anàlisi d'aquestes obres es realitza amb les eines teòriques que, en el camp de la Literatura Comparada, forneix la investigació de la literatura i les arts, i mitjançant un enfocament semiòtic de comparació per analogies i diferències.

Els resultats recollits després d'examinar i parangonar els dos corpus revelen, d'una banda, que entre les pintures de Shi Tao i els gravats de Vaenius i Brum hi ha moltes afinitats, similituds i diferències en les tècniques de creació, les formes artístiques i el tractament de temes universals com la serenitat, la saviesa, l'abstinència, l'amistat, el temps, la virtut; per altra banda, els resultats posen en evidència que els signes visuals i els signes verbals tenen els seus propis poders expressius i adopten diferents estratègies per representar un mateix tema estètic. Així mateix, s'aprecien semblances als dos corpus en els mètodes de combinació d'elements visuals i textuals.

Paraules Clau:

Relacions interartístiques, semiòtica, pintura dels literats, emblemàtica barroca

Summary

Reflection on the relationship between text and image enjoys a long tradition in the Eastern and Western world. However, these discussions throughout history have focused too much on philosophical and aesthetic aspects. The analysis of relations between literature and other arts is a methodologically complex field of study, even more so when one focuses on the innovative comparisons between culturally separate sources, as this area, as of yet, has been rarely explored.

This doctoral thesis has, as its main objective, to explore the possible links between poetry and painting. To carry out this purpose, this work aims to create a dialogue between two artistic cultural manifestations arising from cultural and historical contexts. In more specific terms, I attempt to analyze a selection of ten pictures from Shi Tao (from 1667 to 1707) that belong to the so-called Chinese “Painting of the Literates” and a selection of ten engravings from Otto Vaenius and Antonio Brum (1733) that belong to the emblems of the Baroque period. The analysis of these works will be accomplished with recourse to theoretical tools that, in the field of comparative literature, are provided by research on literature and the arts, along with a semiotic approach to analogies and differences.

The results obtained after examining and comparing the two corpora have revealed, on the one hand, that, between the paintings of Shi Tao and the engravings of Vaenius and Brum, there are many affinities, similarities, and differences at the level of creation, the artistic form, and universal themes such as serenity, wisdom, abstinence, friendship, time, and virtue. On the other hand, visual signs and verbal signs demonstrate their expressive powers and adopt different strategies to represent the same aesthetic issue. Likewise, a fairly similar combination is noted between image and text in the two corpora.

Keywords:

Relationship between literature and painting, semiotic, literati painting, baroque emblems

A mis padres, en memoria de los tiempos difíciles
致我的父母，纪念过去艰难的时光

Agradecimientos

En primer lugar, quiero extender mi sincero agradecimiento a mis queridos directores, la Dra. Jimena Gamba Corradine y el Dr. Cesc Esteve i Mestre, por supervisar el desarrollo de mi proyecto de investigación doctoral a lo largo de estos tres años. Por su rigor científico y su amabilidad, y por sus valiosos consejos que me han guiado en la reflexión de la estructura y el estilo, y en pulir el contenido de la presente tesis una y otra vez. Asimismo, agradezco la meticulosa lectura de Cristina Luna y las revisiones parciales por parte de Craig Welker y de Inés Terrados Becerra. Las constantes sugerencias que me han ido formulando, y los exhaustivos señalamientos de deslices gramaticales y demás “torpezas” en la redacción, me han ayudado para que el presente trabajo sea más claro y legible.

A Manuel Muñoz Farriols, responsable del Museo Goya, y a Carlos Teixidor Cadenas, responsable de la Fototeca IPCE del Instituto del Patrimonio Cultural de España, por haberme facilitado valiosa información con la que llevar a cabo satisfactoriamente mi investigación.

A todos mis compañeros y amigos, por haber compartido su amistosa compañía conmigo. Y de entre ellos, a quienes me han apoyado y acompañado de modo más cercano y sincero, que han sido:

Gracias a CAI Jiaojiao, por haberme dado tanto estímulo y compañía en la vida.

Gracias a LIU Xingxing, por haberme infundido el ánimo y la valentía para enfrentar las dificultades y seguir adelante.

Gracias a LUO Huiyi, por haberme hecho tanta compañía en el estudio y haberme dado tantos consejos de salud.

Gracias a WU Xiaoyang, por haberme cocinado tantas comidas deliciosas en la Vila.

Gracias a XIE Shiqi y a LU Longkun, por ser amigos para disfrutar de las noches de videojuegos, y a tantos otros amigos.

Finalmente, agradecer al Consejo de Administración del CSC, por haber financiado mi línea de investigación. Sin ellos, ciertamente, esta tesis no habría visto la luz.

Índice

Introducción I

Capítulo I. Marco teórico 1

- 1.1. La Literatura Comparada y la investigación interdisciplinar1
- 1.2. Resumen de los problemas principales de la relación entre la imagen y la literatura en la historia.....5
 - 1.2.1. La écfrasis en la *Iliada*.....5
 - 1.2.2. Platón, Aristóteles y mimesis 10
 - 1.2.3. Horacio y el “ut pictura poesis” 16
 - 1.2.4. Da Vinci y la controversia de la primacía de las expresiones artísticas..... 21
 - 1.2.5. Lessing y los límites de la pintura y la literatura..... 30
 - 1.2.6. El análisis estructural de las relaciones interartísticas a partir de la teoría de la Literatura Comparada de René Wellek y Henry Remak..... 36
- 1.3. Las características semióticas de la imagen y el texto 43
 - 1.3.1. Las tendencias teóricas de la semiótica 43
 - 1.3.1.1. Ferdinand de Saussure 46
 - 1.3.1.2. Charles Sanders Peirce 50
 - 1.3.1.3. Charles William Morris..... 53
 - 1.3.1.4. Louis Trolle Hjemslev 56
 - 1.3.1.5. Roland Barthes 59
 - 1.3.1.6. Umberto Eco 62
 - 1.3.2. Imagen y texto como hechos sýgnicos..... 65

Capítulo II. La relación entre literatura y pintura en la dinastía Qing: Análisis de diez pinturas del paisajismo de Shi Tao 80

- 2.1. Origen del concepto “pintura de los literatos” 80
- 2.2. Introducción a la inscripción de la pintura china 95
 - 2.2.1. El desarrollo de la inscripción en la imagen 95
 - 2.2.2. Los tipos de inscripción 102
 - 2.2.3. Las funciones de la inscripción 103
- 2.3. La vida, el espíritu y la virtud en el paisajismo.....107
 - 2.3.1. La filosofía de vida.....107
 - 2.3.2. El Tao, el espíritu y la idea en el paisajismo.....111
 - 2.3.3. La virtud en el paisajismo115
- 2.4. Biografía de Shi Tao118
 - 2.4.1. La identidad paradójica y la transformación de la fe de Shi Tao118
 - 2.4.2. Una clasificación básica de las pinturas de Shi Tao121
- 2.5. Traducción y análisis semiótico de las obras de Shi Tao: una comparación entre la imagen y el texto122
 - 2.5.1. “Hoja de álbum del paisajismo”122
 - 2.5.2. “Hoja de álbum del paisajismo”128
 - 2.5.3. “Navegación en la noche de luna”135
 - 2.5.4. “Navegación en un lago sereno”141
 - 2.5.5. “Pescar en el río de primavera”147
 - 2.5.6. “La cabaña Zhuoran”153

2.5.7.	“Un paseo tranquilo por el estanque”	159
2.5.8.	“Frente a los crisantemos”	165
2.5.9.	“Embriaguez en el bosque otoñal”	171
2.5.10.	“Reminiscencia de Nanjing: excursión al templo Congxiao”	181
Capítulo III. La literatura y la imagen en el Barroco europeo: análisis de diez emblemas morales de Otto Vaenius y Antonio Brum		187
3.1.	Origen de la literatura emblemática	187
3.2.	Definición de la emblemática y la función de su composición tripartita	191
3.3.	Las virtudes en la filosofía estoica	197
3.4.	Las diferentes ediciones del <i>Theatro moral de la vida humana</i>	203
3.5.	Análisis semiótico de los emblemas de Otto Vaenius y Antonio Brum: una comparación entre la imagen y el texto	208
3.5.1.	“La virtud presupone la pureza”	208
3.5.2.	“La virtud consiste en el medio”	212
3.5.3.	“Ama la virtud por sí misma”	216
3.5.4.	“Nada es comparable al verdadero amigo”	220
3.5.5.	“La firme amistad es querer y no querer lo mismo”	223
3.5.6.	“Nada desea quien tiene lo que basta”	227
3.5.7.	“La cumbre de la honra es peligrosa”	231
3.5.8.	“Mediante la sabiduría”	235
3.5.9.	“Nunca pierde el sabio su tranquilidad”	239
3.5.10.	“Acomódate al tiempo”	243
Capítulo IV. Comparación entre el corpus oriental y el corpus occidental		247
4.1.	La técnica de creación	250
4.2.	La forma artística	255
4.3.	Los temas universales	261
4.3.1.	La serenidad	262
4.3.2.	La sabiduría	267
4.3.3.	La abstinencia	270
4.3.4.	La amistad	273
4.3.5.	El tiempo	279
4.3.6.	La virtud	282
Conclusiones		292
Bibliografía		302

Introducción

La combinación y la fusión de palabras e íconos es una tradición antigua que puede rastrearse en las pinturas rupestres y los sistemas de escritura pictóricos como los jeroglíficos egipcios y chinos (Li Yanfeng 2010: 11). De igual modo, la reflexión acerca de las relaciones entre imagen y texto goza de una larga historia. En el mundo occidental, las aserciones de Horacio y Simónides como “ut pictura poesis”, “la poesía muda” y “la pintura con voz” se han convertido en principios artísticos fundamentales para las discusiones sobre las relaciones interartísticas. En lo concerniente a las propuestas artísticas orientales sobre la unidad de las artes, dichas fórmulas occidentales, junto con “la pintura sin forma” y “el poema con forma”, han circulado como tópicos entre los literatos y pintores desde la dinastía Song (960-1279). El coleccionista y esteta Zhang Yanyuan (张彦远 815-907) dice: “la literatura y la pintura comparten la misma entidad, aunque cuentan con diferentes nombres (书画异名而自体)” (1964: 3). El gran literato Su Shi (蘇軾 1037-1101) comenta así las obras de Han Gan (韓幹 706-783): “Las poesías y prosas de Shao Lin (杜甫 712-770) son unas pinturas sin forma, las pinturas de Han Gan son unos poemas mudos (少陵翰墨無形畫, 韓幹丹青不語詩)” (Feng Yingliu 2001: 2461). *The Xuanhe Catalogue of Paintings* (宣和畫譜) elogia el virtuosismo de Gu Yewang (顧野王 519-581): “La pintura de Yewang también es su poesía muda (畫亦野王無聲詩也)” (AA.VV 1993: 130). No obstante, estas propuestas no han ahondado en las idiosincrasias internas de la pintura y la poesía, sino que simplemente yuxtaponen las diferencias de las dos en el plano de las formas artísticas. Cabe entonces preguntarse: ¿cuál es el nexo más profundo que une la literatura con la pintura?, ¿en qué grado se entrelazan estas dos artes? Estas cuestiones constituyen los puntos de partida de la presente tesis doctoral.

Con el fin de indagar las relaciones interartísticas entre poesía y pintura, examinaremos una selección de obras perteneciente a la llamada “pintura de los literatos” china y una selección de obras de la emblemática barroca europea. Estos dos géneros artísticos comparten una misma composición tripartita, articulada por el título,

el texto y la imagen. Además, en ambas manifestaciones culturales la parte literaria y la parte pictórica conforman una unidad cerrada donde signo pictórico y signo lingüístico se complementan, haciéndose imprescindible, muchas veces, la comprensión de uno a través del otro. La presente tesis doctoral propone, pues, un análisis desde una perspectiva doblemente comparatista: la comparación entre texto e imagen y la comparación de las relaciones entre texto e imagen, o entre poesía y pintura, en dos corpus de fuentes culturalmente distantes pero cercanos desde un punto de vista técnico y expresivo. El análisis de estas obras se realizará con las herramientas teóricas que, en el campo de la Literatura Comparada, brinda la investigación de la literatura y las artes, y mediante un enfoque semiótico de comparación por analogías y diferencias. Con este método, se pretende analizar y revelar las relaciones que se establecen entre los signos lingüísticos y los signos pictóricos en diez obras de Shi Tao, una de las figuras más destacadas de los pintores literatos de la temprana dinastía Qing (1644-1735), por un lado; y en diez emblemas extraídos de la obra *Theatro moral de la vida humana* (1672) de Otto Vaenius y Antonio Brum, considerada una de las cumbres de la literatura emblemática barroca (García 2012: 261), por otro lado.

Esta tesis implica una labor atrevida y compleja, pues pretende poner a dialogar dos manifestaciones artísticas provenientes de contextos históricos y culturales muy diferentes. Se debe advertir que, a pesar de las aparentes desemejanzas entre estas - debidas a los códigos culturales que les dan fundamento, a las filosofías que las respaldan, etc.- existe una similitud formal y estructural que las une: ambas son expresiones artísticas que integran imagen y texto poético en una conexión estrecha de carácter complementario, donde la obra de arte se concibe como el resultado de la unión del lenguaje visual y el literario. La comparación entre las obras de la pintura de los literatos y de la emblemática prioriza, pues, el análisis formal y estructural y la identificación de relaciones analógicas, y no de relaciones de hecho, entre las dos manifestaciones artísticas. El método de análisis que utilizamos, y los conceptos que nos permiten conectar estas dos manifestaciones artísticas, se fundamentan en la semiótica. Es decir, en este trabajo nos servimos de conceptos teóricos occidentales

para poner a dialogar un corpus oriental y un corpus occidental. Algunos de los conceptos del ámbito de la semiótica que nos sirven para analizar y conectar nuestros corpus son: significante, significado, denotación, connotación, expresión, contenido, interpretante, designatum, designata, qualisigno, sinsigno, símbolos, etc. Además, en ocasiones también empleamos otros conceptos utilizados tradicionalmente en el estudio de la literatura y las artes. A partir de los resultados de los análisis y las comparaciones formularemos nuestras conclusiones sobre la relación entre imagen y texto en cada corpus y entre los corpus estudiados. Pese al carácter en ocasiones descriptivo que a veces adquiere el análisis de las obras, el lector seguramente percibirá el estimulante reto que implica imbricar dos tradiciones artísticas tan alejadas en el espacio cultural.

Tomando en consideración nuestros objetivos, esta investigación intentará responder a las siguientes preguntas: ¿en qué consiste el poder expresivo de las palabras y los íconos?, ¿cuáles son las ventajas y las desventajas técnicas y expresivas comunes y distintivas de los signos pictóricos y de los signos lingüísticos? ¿mediante qué mecanismos la combinación de imagen y texto logra una representación estética más caleidoscópica y estereográfica?; y en términos más particulares: ¿qué funciones desempeñan los componentes pictóricos y los componentes literarios en las pinturas de Shi Tao y en los emblemas de Otto Vaenius?, ¿en qué aspectos (técnicas, formas, funciones, efectos, etc.) pueden identificarse afinidades, analogías, similitudes y diferencias entre los dos *corpora*?

Nuestra principal hipótesis de interpretación es que entre la imagen y el texto existe una diferencia fundamental que concierne al poder expresivo de cada lenguaje. La pintura plasma de una manera directa y concreta las formas del mundo exterior y produce en el espectador una impresión visual más colorida y estereoscópica. Las experiencias estéticas provocadas por la imagen son más intuitivas e inmediatas que las provocadas por el texto. La literatura expresa con más facilidad conceptos o ideas, pero exige la comprensión previa de sus códigos formales para que sea posible una posterior reelaboración de la información textual en la mente del lector. Las palabras también tienen la capacidad de visualización, pero las imágenes evocadas por estas son amorfas

e inasibles. De estas propiedades se desprende que la pintura y la literatura son medios de expresión con potencia visual que divergen en sus respectivos poderes expresivos. Como se verá, la combinación de los poderes de expresión de ambos lenguajes produce en las obras examinadas un efecto estético más enriquecedor y caleidoscópico. En la pintura de los literatos y la literatura emblemática el texto y la imagen mantienen unas vinculaciones similares. La parte literaria y la parte pictórica contienen sus propios mensajes estéticos y adoptan distintas estrategias para representar una misma idea, pero a veces es necesario recurrir a la otra parte para colmar las lagunas de información que cada parte deja por separado. La disputa por la supremacía de las artes pierde aquí su sentido, en virtud de que los lenguajes verbales y los lenguajes visuales conllevan diferentes mensajes estéticos y desempeñan distintas funciones en la representación artística. La pintura y la literatura son artes irreductibles e insustituibles, así que ninguna de las dos morirá en nuestra sociedad contemporánea.

Como se ha señalado, esta tesis prioriza el análisis formal y estructural de las obras, pero también procura enmarcar su análisis en una visión sintética de su contexto histórico y teórico. Este trabajo se estructura en cuatro grandes bloques temáticos orgánicos. En el primer capítulo se pretende hacer un breve recorrido a través de la historia de las reflexiones sobre las relaciones entre la pintura y la literatura por parte de filósofos, literatos y pintores occidentales. Cabe apuntar que, por razones metodológicas, se trata de una revisión sin ánimo de exhaustividad, articulada por una selección de autores que abordaron de forma relevante este problema desde la antigüedad clásica hasta el siglo XX. No tenemos la capacidad de agotar todas las discusiones sobre las relaciones interartísticas a lo largo de la historia occidental, ni tampoco es nuestro interés principal hacerlo. Nos parece más razonable abordar algunas de las propuestas más representativas a este respecto, siguiendo principalmente los planteamientos de Gnisci (2002). En esta pequeña síntesis comentamos primero las ideas relacionadas con la técnica de la “écfrasis”, esto es, la práctica de describir vívidamente con palabras representaciones visuales, cuyo inicio se ha situado tradicionalmente en la *Iliada* de Homero. La reflexión sobre esta técnica de descripción

que combina lo visual con lo verbal inaugura la discusión teórica sobre las similitudes y diferencias entre la poesía y la pintura, un debate que tiene continuidad en las respectivas teorías de la “mimesis” de Platón y de Aristóteles y en la máxima recogida por Horacio, “ut pictura poesis”. Estos autores sostuvieron que la pintura y la poesía poseían sus propias ventajas y desventajas en el proceso de representar el mundo exterior. Con base en la teoría de la mimesis, en el Renacimiento tuvo lugar una disputa sobre la primacía de las artes. Un grupo de artistas encabezado principalmente por pintores como Leonardo Da Vinci defendió la supremacía de la pintura sobre la poesía frente a otro grupo, liderado por poetas, que vindicó la primacía de la poesía sobre la pintura. La controversia concluyó sin un resultado unánimemente aceptado. La revisión de las ideas sobre las relaciones entre la pintura y la literatura continúa con la reflexión neoclásica de G. E. Lessing en la obra *Laocoonte* (1766), en la que este autor quiso romper la “hermandad” entre las artes y precisar los límites expresivos de cada lenguaje. Aunque su teoría artística ejerció gran influencia en los investigadores posteriores, su propuesta gira todavía en torno al principio de la mimesis.

Con la renovación de las herramientas de la teoría literaria, la Literatura Comparada pudo ofrecer en el siglo XX una perspectiva más sistemática y panorámica sobre las relaciones interartísticas. René Wellek (1949) y Henry Remak (1961) creen que debemos analizar la obra misma tomándola como una pieza dentro de una estructura cultural macroscópica y proponen un análisis estructural y sistemático de las modalidades efectivas que entrelazan las artes. Entre las diversas herramientas eficaces para el análisis interartístico hemos priorizado el uso de conceptos procedentes de la semiótica, una ciencia que estudia el uso de signos en las actividades humanas. Básicamente, las teorías semióticas sostienen que todas las actividades humanas caen en la categoría de los estudios semióticos (Morris 1938: 1, Peirce 2014: 32) y que todas las obras artísticas forman parte de hechos sígnicos (Mukařovský 1977).

Para la construcción del marco teórico de la tesis, examinamos en primer lugar la teoría de Ferdinand de Saussure, quien pone las bases metodológicas para el desarrollo de la semiología. Este lingüista suizo planteó abordar las reglas de la semiología a través

de los fenómenos lingüísticos. Su teoría lingüística destaca por el uso de la dicotomía, que da lugar a uno de los binomios más relevantes en su teoría, el del significante / significado. Estos dos términos designan dos caras de “una entidad psíquica” (1945: 93). En su sistema de signos, la imagen acústica (significante) evoca el significado (concepto), los dos constituyen un signo. Dicho de otra manera, el significante sustituye la existencia del significado. Esta idea es fundamental para nuestro análisis, ya que las letras y los íconos sirven como vehículos (significantes) para expresar determinadas ideas (significados). Partiendo de los principios de Saussure, el lingüista danés Louis Hjelmslev (1969) propone el concepto de “función de signos”, que une la expresión (significante en palabras de Saussure) con el contenido (significado). De esta función se generan dos “funtivos” que se llaman respectivamente “forma de la expresión (íconos, letras)” y “forma del contenido (relaciones que organizan esos íconos y letras, una casa compuesta por un triángulo y un rectángulo, la frase “hace calor” está expresada por un verbo impersonal y un sustantivo)”. De estas dos formas se derivan progresivamente la “substancia de la expresión (tinta, pincel, voces)” y la “substancia del contenido (conceptos escondidos en estos íconos y frases)”. Estas divisiones también nos sirven para analizar tanto los medios de expresión de las dos artes como los mecanismos de significación. Roland Barthes heredó las ideas principales de Saussure y de Hjelmslev. En su libro *Elementos de semiología* (1967) vemos cuatro dicotomías en su diseño de sistema de signos: entre ellas cabe destacar la dicotomía denotación / connotación. Como veremos en los siguientes capítulos, las letras y los íconos no solo demuestran su significado literal (sentido denotativo) en la emblemática y la pintura de los literatos, sino que también aluden a un sentido más profundo, oscuro y simbólico (sentido connotativo).

El lingüista estadounidense Charles S. Peirce (2014) acuñó el término “semiótica”. Peirce planteó el papel del “interpretante”, que funciona como regla para explicar la vinculación existente entre el objetivo (referente) y el representamen (signo), así que su sistema destaca por la tricotomía de los signos. Asimismo, acuñó los términos “cualisignos (cualidades de signo)”, “sinsignos (íconos individuales)”, “índices”,

“símbolos” e “íconos (fotos, retratos)”. Aplicaremos estos nuevos términos a nuestro análisis de las obras de Vaenius y Shi Tao. Un discípulo de Peirce, Charles W. Morris (1938), formuló el concepto “characterizing sign”, que también desempeña un papel importante en nuestro procedimiento de interpretación.

El marco teórico de la semiótica nos permitirá tratar tanto las letras como los íconos como hechos sígnicos del universo semiótico. Umberto Eco (2000) nos cuenta que podemos entender y estudiar la literatura y la pintura como actos de comunicación. Para poder interpretar con eficacia los sentidos de las obras artísticas debemos encontrar sus códigos estéticos. Por lo tanto, nuestra interpretación de las obras puede considerarse como una expedición espiritual hacia la belleza esotérica del mundo artístico, como una búsqueda de mensajes estéticos para resolver el rompecabezas. Sin embargo, cabe apuntar que nuestro análisis semiótico no trata de apreciar y evaluar el valor artístico de los dos corpus, sino que se propone comprender los mecanismos de expresión y significación de los signos lingüísticos y los signos pictóricos.

Tras la construcción del marco teórico, en el segundo capítulo se desarrolla un análisis de las pinturas de Shi Tao tomando en consideración sus distintas fases artísticas. Por este mismo motivo hemos escogido diez obras suyas cuyo rango cronológico abarca cuatro décadas (desde 1667 hasta 1707). Al mismo tiempo, considerando que la intertextualidad (Kristeva 1980) y el contexto cultural e histórico impiden que una obra artística se conciba como una pieza aislada, y a fin de que los lectores occidentales no se pierdan en un mundo artístico con el que están poco familiarizados, en esta parte vamos a presentar en primer lugar el concepto de “la pintura de los literatos”. Esta sección del capítulo servirá para que los lectores entiendan por qué los pintores literatos querían distinguir sus pinturas de las creaciones de los artesanos. En la pintura de los literatos, los artistas intentan expresar emociones y sensaciones internas dejando de lado la plasmación exacta de las formas exteriores de la naturaleza. Sin embargo, con mucha frecuencia la imagen no logra representar las ideas de los artistas, así que decidieron poner un texto, o sea, una “inscripción”, en el espacio pictórico para realizar su objetivo. Esta característica hace que la pintura china

se distancie radicalmente de la pintura occidental. Con el fin de aclarar a los lectores esta costumbre artística china de poner textos en la pintura, dedicamos los siguientes apartados del capítulo a presentar las funciones y los tipos de inscripción que pueden hallarse en este género. No obstante, los lectores podrían sentir todavía cierta desorientación en este viaje lírico en virtud de que no están familiarizados con la filosofía oriental, ni con el paisajismo chino, ni con el mismo pintor Shi Tao. Por ello, en el segundo capítulo también comentaremos la filosofía de vida y el espíritu vinculados al paisajismo, esenciales para entender la pintura china y la pintura de los literatos. En este sentido, resulta fundamental tener en cuenta que, de acuerdo con la filosofía clásica, el Tao es la fuerza primordial que mueve el universo y el aliento vital que engendra mil seres. A ojos de los artistas chinos, todos los objetos del mundo material (las montañas, los ríos, las piedras, etc.), tienen una vida interna, por este motivo el paisajismo se sometió a un proceso de personificación y adquirió virtudes humanas. Asimismo, se convirtió también en un lugar esotérico donde los practicantes espirituales pretendían encontrar una suprema vía para conectarse con el universo. Shi Tao fue un maestro del paisajismo, pero su ideología e identidad paradójicas nos ofrecen muchos misterios. Antes de clasificar sus obras también haremos una pequeña presentación de su biografía. Nuestro objetivo no consiste en apreciar desde una perspectiva filosófica y estética las obras del maestro Shi, sino en examinar en sus obras la vinculación entre la inscripción y la imagen con herramientas de la teoría semiótica.

Conviene precisar aquí algunas de las convenciones formales que hemos seguido en la tesis para citar y comentar obras y estudios chinos. Cuando mencionamos a autores chinos, lo hacemos conforme a la costumbre china, esto es, consignamos el apellido en primer lugar y el nombre de pila en segundo lugar. En las citas ponemos directamente sus nombres completos para evitar posibles confusiones, pues muchos de ellos comparten el mismo apellido. No obstante, al igual que en las citas de los libros occidentales, en la bibliografía final las pertinentes entradas aparecen por el apellido de los autores. Asimismo, anteponeamos la traducción en español o en inglés a los títulos originales de las obras y los estudios citados, para que los lectores occidentales puedan

aprehender inmediatamente el sentido literal de estos libros. En los casos en que existe la traducción ofrecida por los mismos artículos o los libros citados, no volvemos a citar el título original en chino.

Siguiendo el mismo procedimiento analítico, en el tercer capítulo se despliega un análisis semiótico de diez emblemas de Otto Vaenius y Antonio Brum. Exploraremos, en primer lugar, el origen de la literatura emblemática, su definición y la función de su composición tripartita. Los lectores descubrirán que este género destaca por ser “dulce” y “útil”. Dicho de otro modo, los emblematistas utilizaron diferentes recursos para fomentar la lectura moralizadora y catequística. La enseñanza moral es una de las funciones principales de los emblemas. En nuestro caso, en el libro *Theatro moral de la vida humana* predomina la filosofía estoica, por ello hemos considerado oportuno incluir una pequeña sección en el capítulo en el que trataremos las virtudes estoicas. Nuestros lectores conocerán el sentido y el valor de la felicidad, la virtud, la constancia y la indiferencia para los sabios estoicos, claves extremadamente importantes para entender los emblemas de Vaenius y Brum. Nos adentraremos, además, en el complejo procedimiento de crear e imprimir libros de emblemas, en los que generalmente el autor de las ilustraciones no coincide con el de los textos, como sucede en nuestro caso, con la coautoría de Vaenius y Brum. El *Theatro moral de la vida humana* puede considerarse una obra cumbre de su género: las siete ediciones que aparecieron entre 1607 y 1733 (1607, 1612, 1646, 1669, 1672, 1701, 1733) son prueba de su intensa y sostenida difusión en la primera edad moderna. Nos ocuparemos de presentar las diferencias entre sus siete ediciones y centraremos el análisis de las relaciones entre imagen y texto en los emblemas de la edición de 1733, al tratarse de la edición más moderna y la que manifiesta una calidad artística más alta. En el comentario de los emblemas, tendremos en cuenta que el mismo Vaenius citó muchos poemas latinos como fuentes de inspiración o motivos de sus creaciones. Citaremos los textos en latín en el cuerpo del texto y ofreceremos sus correspondientes traducciones al español en las notas a pie de página.

El último capítulo desarrolla una comparación de las diez pinturas de Shi Tao con

los diez emblemas de Vaenius y Brum a partir de tres aspectos: la técnica de creación, la forma artística y los temas universales. La unidad mínima de la pintura de los literatos y del grabado en bronce son trazos producidos por el movimiento del pincel en el papel y del estilete en una fina capa de barniz protector. Shi Tao, Vaenius y los grabadores anónimos demuestran su virtuosismo en el empleo de las líneas, como veremos en los siguientes capítulos. De igual modo, los poemas de los dos corpus también presentan un alto valor artístico. Además, descubriremos que se pueden emparejar las diez pinturas de Shi con los diez emblemas de Vaenius y Brum conforme al tratamiento de seis temas universales: la serenidad, la sabiduría, la abstinencia, la amistad, el tiempo y la virtud. Con un riguroso análisis semiótico, explicaremos las muchas analogías y similitudes y las varias diferencias que presentan los dos *corpora*. Los lectores se darán cuenta de que la pintura de los literatos se caracteriza por su lirismo, pues abundan en ella las representaciones de los sentimientos y de las vivencias y experiencias de sus creadores. En cambio, la literatura emblemática destaca por ser narrativa: predomina en ella el despliegue de acciones y el relato de anécdotas y episodios que no presentan vínculos biográficos o personales con sus creadores. Además, los lectores descubrirán que las pinturas de Shi Tao son, en cierto sentido, más “pictóricas” que los emblemas de Vaenius y Brum y que en ambos corpus los signos verbales y los signos visuales manifiestan unas relaciones similares.

Para finalizar, en las conclusiones se sintetizarán los resultados del análisis semiótico de los dos corpus y la comparación entre ellos, a partir de los cuales formularemos nuestras observaciones sobre las singularidades, los poderes y los límites expresivos del signo lingüístico y del signo pictórico, sus respectivas ventajas y desventajas en la representación artística y las relaciones más profundas que pueden establecerse entre imagen y texto. A este respecto, las conclusiones tratarán de responder a los interrogantes anteriormente expuestos y de dar cuenta de las similitudes y diferencias más relevantes entre la pintura de los literatos y la emblemática barroca en lo que concierne a las formas de combinación de texto e imagen. Sin embargo, somos conscientes de que este trabajo basa sus análisis y conclusiones en un corpus de fuentes

que, por sus características particulares, está lejos de agotar todas las posibles relaciones entre imagen y texto y todas las potenciales vinculaciones interartísticas entre la pintura y la literatura. Es por ello que, al final de este capítulo, también acotaremos las limitaciones de nuestra investigación actual y señalaremos vías potenciales para seguir desarrollándola en el futuro.

Capítulo I. Marco teórico

1.1. La Literatura Comparada y la investigación interdisciplinar

Los estudios comparativos propiamente dichos surgieron durante la transición del siglo XVIII al primer Romanticismo del XIX (Guillén 1985: 38). Este hecho se debe a que en el siglo XVIII floreció la escritura de historias universales de la literatura a la par que la historiografía literaria comparada. Esta investigación comparativa de la historia literaria, a su vez, se concentró en los problemas de lo nacional y lo universal. No fue hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando en algunas universidades francesas se fundó una disciplina cuyo objeto era comparar las literaturas antiguas con las modernas literaturas europeas, una disciplina que con el tiempo se convertiría en la *littérature comparée*¹.

Con el transcurso del tiempo esta disciplina amplió su campo de investigación: aproximadamente a mediados del siglo XIX la Literatura Comparada se preocupó de forma prioritaria de problemas relacionados con los géneros literarios, los temas y los mitos. A partir de la tercera década del siglo XX cobró fuerza la investigación de la integración cultural europea, liderada por el vehemente deseo de delinear una cultura europea con raíces comunes y establecer un canon de la literatura europea. En términos generales, suelen identificarse cinco fases del desarrollo de la disciplina, caracterizadas todas ellas por la perspectiva eurocéntrica²: primero, la investigación del “paradigma universal de matriz enciclopédico-erudita” en el siglo XVIII. Segundo, el desarrollo de una perspectiva nacionalista, fruto de la evolución del Romanticismo. Tercero, el período de las síntesis histórico-literarias. Cuarto, la exploración de las fuentes e influencias con base en el positivismo. Quinto, la comparación canónica entre las

¹ Según Wellek (1985:57), en 1848 Matthew Arnold fue el primero en utilizar el término “literatura comparada” en inglés. Villemain se habría referido al concepto de literatura comparada en francés en el año 1829. Alrededor de los últimos dos decenios del siglo XIX y los primeros años del XX la literatura comparada recibió reconocimiento institucional: el año 1897 ha sido considerado como la fecha de nacimiento oficial de la disciplina (Vega 1998: 13-14).

² Cabe apuntar que, como señala Vega (1998: 8), “es controvertido historiar la literatura comparada, dividirla en partes o fases y dotar de un nombre significativo a cada una de ellas. No hay un consenso académico sobre la periodización de la disciplina”. Sin embargo, una periodización no tan impecable citada en este párrafo todavía sirve a algunos lectores para conocer más directamente la trayectoria del desenvolvimiento de esta disciplina.

literaturas europeas (Gnisci 2002: 40). Solo en las últimas décadas del siglo XX los investigadores de la Literatura Comparada sometieron el eurocentrismo a una revisión crítica y comenzaron a considerar la historia literaria como un sistema abierto.

El prestigioso comparatista español Claudio Guillén opina que la tarea principal de dicha disciplina consiste en la confrontación de las teorías y metodologías literarias con “el vasto despliegue de saberes y de interrogaciones” de varios ámbitos, siempre y cuando el comparatismo sea factible (1985: 121). En el proceso de su desarrollo, la Literatura Comparada demuestra su carácter transversal, es decir, ha dejado de limitarse a la discusión de los problemas dentro del ámbito literario; en otras palabras, no se circunscribe únicamente a la comparación entre los textos literarios. En cambio, concede atención a los estudios comparativos de las posibles relaciones sugeridas por las artes colindantes con la literatura. A finales del siglo XVIII se inventó en Europa el término “historia de la cultura” para designar una historia que aspira a articular las varias facetas de una civilización. La historia cultural toma en consideración tanto el sector de las artes y la reflexión filosófica cuanto sus efectos e influencias producidos en una nación determinada (Gnisci 2002: 37).

En la segunda mitad del siglo XX los estudiosos de la Literatura Comparada empezaron oficialmente a ahondar en la investigación de las relaciones interartísticas a partir de la convicción de que existe alguna raíz común a los fenómenos artísticos y alguna vinculación espontánea e intrínseca entre las expresiones de la literatura, la música, la escultura, la danza, la pintura, el cine, etc. (Gnisci 2002: 215). Las reflexiones sobre las semejanzas y las diferencias entre la literatura y la pintura, que implican inevitablemente el diálogo con otras disciplinas, pertenecen a este campo expandido de investigación de la Literatura Comparada³.

³ También es importante señalar aquí que la Literatura Comparada como un estudio de la literatura más allá de las fronteras de una región particular y como un estudio de las relaciones entre la literatura y las artes, la filosofía, la música, etc., solo resultó aceptable para los investigadores (tampoco para todos) en Estados Unidos. Esta definición fue objeto de una gran controversia para otro sector de comparatistas, el que hoy denominamos “escuela francesa”. No cabe duda de que a los comparatistas franceses les interesaban las relaciones entre las diferentes expresiones artísticas, pero entendían que este tipo de investigación no pertenecía al campo de la Literatura Comparada. La escuela francesa tendía a centrarse en problemas que pudieran resolverse mediante la evidencia de los hechos y desconfiaba de los estudios que *simplemente* exponían analogías y divergencias. Pese a las discrepancias teóricas entre la escuela americana y la escuela francesa, ambas consideran que la finalidad de la Literatura Comparada es “una

En 1937 el sociólogo Louis Wirtz acuñó el término “interdisciplinariedad” (Navarro Martínez 2015: 19), del que se deduce inmediatamente la colaboración entre distintas ramas disciplinares. Como se revela en el prefijo “inter-”, este término se refiere en principio a un tipo de investigación científica que cruza el límite de lo unidimensional y que utiliza conocimientos multifacéticos de varias disciplinas para resolver unos problemas determinados. En opinión de Basarab Nicolescu (2009: 10), la interdisciplinariedad reside en la transferencia de métodos de una disciplina a otra. Charles François (2009: 3) apunta que este término concierne a las posibles relaciones de integración que aparecen entre dos disciplinas. El estudio comparativo, en sí mismo, muestra este carácter “interdisciplinar” por su capacidad de actuar entre varios ámbitos con la ayuda de diferentes herramientas analíticas:

[La literatura Comparada] acentua, então, um traço de mobilidade na atuação comparativista enquanto preserva sua natureza "mediadora", intermediária, característica de um procedimento crítico que se move "entre" dois ou vários elementos, explorando nexos e relações. Fixa-se, em definitivo, seu caráter “interdisciplinar” (Carvalho 2017: 10).

En las décadas posteriores, los estudiosos refinaron este concepto mediante la formulación de nuevos términos para especificar las actividades de investigación comparativa. Siguiendo el modelo de la “interdisciplinariedad”, apareció una metodología científica denominada “transdisciplinariedad” en los años setenta del siglo XX. Este nuevo término en muchas ocasiones se ha confundido con el primero. De acuerdo con su prefijo, este concepto se refiere a un tipo de investigación que llega más allá de los límites disciplinares. Sin embargo, esta explicación etimológica no permite precisar las funciones distintivas de cada método. Nicolescu (2009:10) sostiene que la finalidad de la transdisciplinariedad consiste en la comprensión del mundo presente a partir de la unidad del conocimiento. Bottomore expone la diferencia metodológica entre ambas:

La primera [interdisciplinariedad] implica el encuentro y la cooperación entre dos o más

comprensión mejor y más comprehensiva de la literatura comparada como un todo, y no como varios fragmentos departamentales estancos de la literatura” (Remak 1998: 89-93).

disciplinas, aportando cada una de ellas [...] sus propios esquemas conceptuales, su forma de definir los problemas y sus métodos de investigación. La segunda [transdisciplinariedad], por el contrario, implica que el contacto y la cooperación entre las diversas disciplinas tienen lugar, sobre todo, cuando estas disciplinas han terminado por adoptar un mismo método de investigación, para hablar de forma más general, el mismo paradigma (1983: 11).

A este tipo de reflexión sobre la subdivisión de la cualidad de lo interdisciplinario también hay que sumarle las definiciones de Erich Juntsch (1979: 8) de los conceptos relevantes en el diseño de sistemas innovadores de enseñanza: 1. Multidisciplinariedad: agrupamiento de materias diferentes. 2. Pluridisciplinariedad: yuxtaposición de materias cercanas. 3. Disciplinariedad cruzada: una aproximación para reinterpretar los conceptos y las metas disciplinarias a partir de un objetivo propio de una disciplina.

La presente tesis doctoral propone el estudio comparativo de la relación entre literatura e imagen en un corpus de fuentes occidental y en un corpus de fuentes oriental. Los elementos teóricos y metodológicos que ofrece el estudio de la literatura y las artes en occidente y, sobre todo, el estudio de la relación entre texto e imagen desde una perspectiva semiótica que considera todas las obras como portadoras de significados, permiten que fuentes de tradiciones artísticas que no están vinculadas entre sí por relaciones lingüísticas o culturales explícitas entablen un fructífero diálogo. El estudio comparativo basado en la semiótica pretende descubrir las propiedades generales de los signos literarios y pictóricos. El texto y la imagen se combinan como signos significativos en el universo semiótico. En este sentido, el presente trabajo se fundamenta de hecho en los métodos de una sola disciplina, la Literatura Comparada, y pretende servirse de forma complementaria de los métodos de otras varias disciplinas, como la semiótica, la hermenéutica, la iconografía, la filosofía, la estética, las ciencias de la religión, etc. Por lo tanto, nuestra investigación interdisciplinar es también un estudio pluridisciplinar.

La exploración de la relación entre literatura e imagen goza de una larga tradición. Antes de examinar las teorías semióticas que van a respaldar metodológicamente nuestro estudio comparativo, es necesario conocer los aspectos más problemáticos de las relaciones entre la literatura y la imagen.

1.2. Resumen de los problemas principales de la relación entre la imagen y la literatura en la historia

1.2.1. La écfrasis en la *Ilíada*

Los antiguos sofistas griegos, como Calínico, Proaresio, Himerio y Filóstrato de Atenas, intentaron representar las artes visuales por medio de descripciones verbales (Kennedy 2003: 215); es muy probable que esta tradición descriptiva constituyera un género antes del siglo III a. C. (Elsner 2002: 13). Las primeras reflexiones sobre el concepto écfrasis se pueden remontar a un manual de retórica de Hermógenes de Tarso (160 d. C.-225 d. C.) titulado *Progymnasmata* (ejercicio preliminar); el preceptista griego define así la écfrasis:

Ekphrasis is a descriptive speech which brings the thing shown vividly before the eyes. [...] The special virtues of ekphrasis are clarity and visibility; the style should contrive to bring about seeing through hearing (Elsner 2002: 1).

La idea de que el discurso descriptivo sobre una obra de arte constituye el ejemplo pragmático de la écfrasis, de hecho, está muy cerca de la definición moderna del propio término. Sin embargo, Hermógenes no menciona específicamente cuáles son las expresiones artísticas que constituyen los objetos de la descripción. Las dos principales características de la écfrasis de acuerdo con las palabras de Hermógenes, claridad y visibilidad, ponen de relieve la necesidad estratégica de eficacia e instantaneidad visual de la representación verbal para este género de arte.

Parece que fue Leo Spitzer (1955: 207) quien inauguró la discusión moderna sobre este concepto en su trabajo analítico del poema de Keats “La descripción poética de una obra pictórica o escultórica”. Análogamente a esta definición, Stephanie Dalley (2013: 29-30) opina que “the ecphrasis [is] a painting in words often depicting a particular building or monument, allowing the audience to respond according to each individual’s imagination”. Hagstrum (1987) habla de la reciprocidad entre las artes visuales y las artes verbales en la tradición pictórica de la literatura y la crítica literaria del siglo XVIII y del XIX con una aproximación etimológica al concepto de écfrasis:

se reduce a los poemas sobre las obras pictóricas. Los tres estudiosos restringen la extensión de este género al campo de la descripción de la pintura o la escultura. Sin embargo, hay otros investigadores que proponen ampliar el alcance de este concepto. Schneck plantea trasladar el alcance de este término al territorio de las “prácticas culturales” parangonándolo con el proceso de traducción⁴: “the translation of certain affective properties from one medium (broadly speaking, the “visual”) into another (the “verbal”, ditto)” (1999: 54). Esta propuesta teórica amplía la estricta definición de este concepto según la cual la écfrasis se limita a ser un modo de escritura o discurso verbal. A ojos de Schneck, la écfrasis, cuyo objetivo es alcanzar la imitación o reconstrucción de algunos efectos estéticos específicos mediante la aprehensión de las propiedades características de los productos artísticos, implica más bien una actividad, una producción o una traducción de una experiencia estética a la otra (1999: 54). Podemos extraer la característica principal de este concepto de dichas citas: la écfrasis trata de representar un modo de experiencia artística por medio de otra forma artística, ante todo la descripción discursiva de una obra de arte.

Pineda (2018: 26-34) enumera detalladamente las reflexiones sobre este género: 1. La écfrasis es una descripción, mejor dicho, una “representación”. Esta doble mimesis demuestra la característica esencial de este género artístico, razón por la cual los textos ecfásticos acuden a escenas figurativas. 2. El autor de la écfrasis se enfrenta al reto antiguo de cómo expresar algo eficazmente a través de un medio determinado. Las palabras son sucesivas en el tiempo, los íconos son estáticos en el espacio. Un escritor o un orador necesita pensar las maneras eficaces de representar una escena estática por medio del proceso narrativo. 3. El género abarca las posibles capacidades narrativas y descriptivas. Una écfrasis de la imagen puede insertarse dentro de la narración o fuera de ella, pero este hecho no implica que la descripción esté sometida a la narración. 4. Este texto visual no se refiere necesariamente a un objeto real. Por ejemplo, el escudo de Aquiles no es sino un objeto inventado por la fantasía de Homero. 5. El texto

⁴ Sobre la comparación entre la teoría de la traducción y la definición de la écfrasis también se puede consultar un artículo de Gabrieloni (2007) publicado en línea.

ecfrástico puede describir también una escena natural en algunas ocasiones. Prueba de ello la dan los poemas de paisaje de Li Bai (2007: 7) como “The Moon over the Eyebrow Mountains”. 6. Se produce una doble intertextualidad en el caso de que el objeto descrito sea real: una referencialidad a otros textos y otra a su referente visual, lo que requiere por parte del lector un doble esfuerzo para la comprensión del texto y del referente. 7. La écfrasis no solo ofrece una descripción informativa, sino que también produce efectos o sensaciones a sus receptores. Por decirlo con el propio Li Bai, podemos afirmar que sus poemas de paisajes no tratan de informaciones topográficas de montañas y agua, sino que muestran sus propias emociones y sensaciones. 8. Los discursos verbales sobre cuadros imaginarios son autónomos. De nuevo recurrimos a los poemas de Homero, pues las líneas que describen aquel escudo de Aquiles constituyen de por sí una parte de la epopeya que, sin embargo, goza de independencia artística. No obstante, la autora apunta que, en unas expresiones artísticas como los emblemas o las pinturas de literatos, el texto y la imagen se complementan. Ni la parte literaria ni la parte pictórica disponen de la autonomía total. 9. La écfrasis se convertirá en el mismo motivo de creación si la identidad del pintor coincide con la del poeta como creadores de una obra. Como veremos en el segundo capítulo, Shi Tao fue pintor y poeta, y creó el dibujo “Embriaguez en el bosque otoñal” (fig. 2.15) de conformidad con el contenido de unos versos previamente compuestos.

Elsner opina (2002: 3) que existen dos tipos de écfrasis de acuerdo con su estado de independencia o subordinación a otra obra: primero, la “self-standing ekphrasis”, que es una entidad integral y generalmente existe en las inscripciones. Este tipo de écfrasis tiene el objetivo básico de expresar con claridad el sentido de una obra artística. Segundo, la “interventive ekphrasis”, que representa un interludio dentro de una obra literaria más grande. Esta categoría de écfrasis, a ojos de Elsner, puede entenderse como un procedimiento retórico para incrementar o potenciar los recursos artísticos con los que el autor invita al lector a involucrarse en el texto. El escudo de Aquiles forma parte de su paradigmático ejemplo; sabemos que las descripciones verbales sobre esta armadura pertenecen a un pequeño episodio de la *Iliada*, constituyendo en realidad una

pausa en la narración homérica que reclama la participación del lector en la construcción de este escudo imaginario en su propia mente.

En la literatura grecorromana existen varios ejemplos de écfrasis. Por ejemplo, en el campo de la literatura pastoril, en los versos 15-63 del *Idilio I* de Teócrito (Teijeiro et al. 1986: 55-56), leemos una descripción verbal plástica sobre la belleza de un espléndido vaso, regalo que Cabrero va a dar a Tirsis si este último logra demostrar su virtuosismo en el canto. Aquí merece la pena destacar de nuevo la *Iliada* de Homero, ya que en esta obra aparece posiblemente una de las primeras y más relevantes écfrasis de la literatura occidental. Esta epopeya heroica que relata los sucesos de las últimas semanas de la batalla entre los aqueos y los troyanos nos describe un magnífico escenario donde se mezclan las contiendas sangrientas e implacables de los hombres con las intervenciones de las deidades celestiales. Los mitos homéricos, además de dar alas a nuestra imaginación y de invitarnos a conocer la identidad cultural de los griegos, nos hacen reflexionar sobre virtudes como el honor y el respeto, sobre la fatalidad del destino y la contradicción entre los límites de la vida humana y la búsqueda infinita del sentido de la existencia.

Pero lo que más nos interesa y concierne en relación con la mitología homérica es el canto XVIII. Al comienzo del poema épico, el valeroso Aquiles se retira de la batalla porque el rey Agamenón, al renunciar a una mujer secuestrada por un oráculo, reclama públicamente a Briseida, esclava de Aquiles, como compensación. Esta disputa entre los dos hace que la tropa griega no pueda luchar contra sus enemigos e incluso pierda algunos combates debido a la intervención del omnipotente Zeus en este duelo, intervención que se produce a petición de Tetis, la madre de Aquiles. Sin la participación de Aquiles, los aqueos se ven incapaces de frenar los feroces ataques liderados por Héctor. El héroe vuelve al campo de batalla después de recibir la funesta noticia de que las tropas troyanas prendieron fuego a las naves de sus compatriotas y de que su mejor amigo Patroclo murió a manos de Héctor. Al final Aquiles se reconcilia con el rey Agamenón y logra vengarse de Héctor por la muerte de su íntimo amigo y compañero.

El capítulo XVIII narra el proceso de fabricación del escudo de Aquiles (Homero 1994: 449-454). El héroe prestó su armadura a Patroclo, a quien Héctor asesinó y despojó después. Ya que el intrépido Aquiles tomó la decisión de volver a la lucha, su madre Tetis acudió al dios de la forja, Hefesto, para que le fabricara una nueva armadura. Curiosamente, el aedo Homero dedica mucha energía a la descripción de la fragua en que se forjará el escudo de Aquiles. El poeta ciego narra consecutivamente nueve escenas cinceladas en este escudo, una miniatura de la vida agraria y pastoril de la civilización griega. Podemos apreciar en la primera franja un cuadro geográfico y astronómico donde se describen la tierra, el cielo, el mar, el sol, la luna llena y las constelaciones (con particular detalle la Osa Mayor). En el segundo nivel encontramos dos ciudades preciosas. En la primera se representa, por un lado, un escenario de regocijadas nupcias; por otro, se puede presenciar un juicio entre dos ciudadanos. En la segunda ciudad se describe una emboscada en la que participan Ares y Atenea, dos dioses tutelares de esta guerra. La tercera franja está constituida por la vida idílica y pastoril del mundo griego, especialmente las labores agrícolas en campos y viñedos. En la cuarta también se ven escenas vinculadas con la vida campesina, en particular con la ganadería. En la orla, Hefesto no se olvida de cincelar las ondas del inmenso Océano, símbolo de protección integral acorde a la creencia griega de que el mundo está rodeado por un enorme río.

Aunque el poeta no nos dejó ninguna ilustración sobre dicho escudo, podemos imaginar aproximadamente cómo es gracias a las descripciones poéticas. En la historia de la literatura occidental aparece por primera vez un modelo de representación de una obra de arte visual a través de su plasmación verbal. De acuerdo con las definiciones arriba mencionadas, este tipo de representación visual por medio de una descripción verbal constituye una écfrasis tipificada. En opinión de Navarro Martínez (2015: 62), aparte de ser una representación verbal plástica de la imagen, estos versos también desvelan el motivo artístico de Homero de “activar la imaginación metafórica” y visualizar con descripciones narrativas los objetos ante los ojos de los espectadores.

Estas indagaciones en el concepto de la écfrasis inauguran las reflexiones sobre

las relaciones interartísticas. Asimismo, también podemos decir que tanto las inscripciones de Shi Tao como las *suscriptios* de Antonio Brum que vamos a abordar en los siguientes dos capítulos tienen que ver con la écfrasis. Por un lado, los poemas, los epigramas o la prosa explicativa no se limitan a ser una descripción o una explicación del contenido de las imágenes, sino que sirven también para interpretar y desarrollar el sentido simbólico o educativo de la parte pictórica siendo a la vez palabras rítmicas, sonoras y hermosas. Dicho de otra manera, percibiremos que la parte literaria en ambos corpus, especialmente en las pinturas del maestro Shi, constituirá un atrevido proceso interpretativo de lo visual. Mientras tanto, notamos que las partes literarias no gozan de autonomía, ya que en ambos corpus la imagen y el texto son elementos complementarios. Decimos que de hecho las inscripciones de la pintura de los literatos y las *suscriptios* de los emblemas barrocos constituyen, por decirlo con Elsner, unas canónicas “self-standing ekphrasis” y unas traducciones interartísticas en palabras de Schneck.

1.2.2. Platón, Aristóteles y mimesis

Si alguien formula la pregunta de cuál es la más famosa e influyente obra del filósofo griego Platón, no cabe duda de que la mayoría de los lectores responderá la *República*. Esta obra está constituida por diez libros temáticamente separados, un caleidoscopio cultural que incluye la ontología, la política, la ley, la ética, la pedagogía y la filosofía, así como algunas reflexiones sobre la pintura y la poesía.

La primera parte del libro X de la *República* registra un interesante diálogo entre Sócrates y su discípulo Glaucón sobre el papel del poeta y el pintor en la ciudad, diálogo que se extiende a las discusiones sobre el fin esencial de la pintura y la poesía. En el proceso de explicar la idea de aplicar una única forma particular (concepto) a una serie de cosas, Sócrates toma la fabricación de los muebles como ejemplo. El filósofo opina que los artesanos ordinarios no tienen la capacidad de reproducir la forma misma, sino de hacer un objeto concreto. No obstante, también existe un artesano omnipotente que puede producirlo todo. Para elucidar esta idea Sócrates comenta que, con la ayuda de

un espejo, cualquiera puede realizar este sueño imposible. El espejo puede reflejar las infinitas cosas del mundo, si bien su reflejo es la pura apariencia en lugar de los objetos en sí. La metáfora del espejo es interesante y sugestiva. La propuesta de este pensador consiste en que las obras del pintor, como los reflejos en el espejo, no son los verdaderos objetos (en el diálogo es la mesa) sino su apariencia. Los pintores solo fabrican los objetos “en algún modo” (*República X*, 596e). Al mismo tiempo, y al igual que los carpinteros ordinarios, el pintor tampoco es capaz de crear la forma particular del objeto. Por eso, el pintor y el carpintero ordinario no reproducen lo que es, sino que reproducen lo que parece, porque ninguno de los dos logra reproducir la esencia del objeto (*República X*, 597a). De acuerdo con estas tres actividades creativas, Sócrates clasifica tres tipos de mesa: una hecha por la naturaleza (o sea, Dios omnipotente), una por el carpintero, otra por el pintor. La primera es la suprema verdad, la segunda es un mueble concreto. Por lo tanto, la naturaleza y el carpintero pueden denominarse fabricantes de mesas; el pintor no lo es, porque es un puro imitador de los dos hacedores. De este modo, Platón comenta que las obras de los imitadores “están a triple distancia del ser” (*República X*, 599a). El pintor imita los trabajos del carpintero, quien, a su vez, fabrica la mesa según una forma única creada por Dios. Hay dos brechas entre las obras del pintor y las de la naturaleza. Dicho de otra manera, la mimesis del pintor es la imitación de la “ilusión (apariencia)” del objeto en lugar de la imitación del objeto en sí:

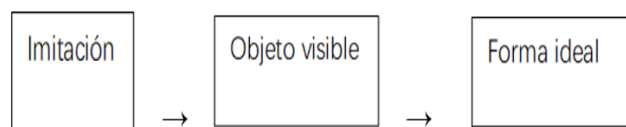


Fig.1.1. Tres niveles de la realidad de Platón

La mimesis del pintor solo capta una pequeña parte de los objetos. Por eso, los imitadores nunca han contado con los conocimientos o la conciencia sobre si son buenas o malas las cosas que han producido. Sócrates prosigue su discurso sosteniendo que los poetas épicos como Homero también son imitadores. Los poetas, encabezado por el aedo ciego, solo imitan “la imagen de la virtud” y las cosas que van a escribir en ningún momento han logrado captar la verdad. Al igual que los pintores, los poetas no

necesariamente cuentan con los saberes exactos sobre las cosas; con tal de tener un poco de conocimientos ya pueden empezar su trabajo de mimesis y hacernos creer a los inocentes lectores la ilusión de que están describiendo o representando lo que realmente es. En opinión de Platón, la mimesis es como un tipo de juego que no debe tomarse en serio. Resumiendo estos argumentos, Platón define así la relación entre el poeta y el pintor:

Con razón, pues, la emprendemos con él y lo colocamos en el mismo plano que al pintor, porque de una parte se le parece en componer cosas deleznable comparadas con la verdad, y de otra se le iguala en su relación íntima con uno de los elementos del alma, y no con el mejor (*República X*, 605a-605b).

La expresión “los elementos del alma” se refiere a la parte irracional de nuestro corazón, esto es, a la sensación o emoción. Las actividades creativas de la poesía y la pintura obedecen a la orientación de esta sensación irracional, que se opone a la razón y la ley. Es difícil imitar la parte racional de nuestra alma; por ende, el público no sabrá apreciar esta mimesis aun cuando lo lograra el poeta. No es extraño que a fin de cuentas Platón postule que los poetas, al igual que los pintores, deben ser expulsados de la República bien gobernada, puesto que, por una parte, asimilan incesantemente este elemento vicioso o falso para destruir lo bueno y verdadero —la parte racional del alma—; por otra parte, establecerán una mala constitución política que corroerá el alma de cada individuo por apartarle de la verdad (*República X*, 605b-605c).

Amicus Plato sed magis amica veritas. Este famoso proverbio atribuido a Aristóteles indica que el gran pensador no observa ciegamente todas las doctrinas de su maestro, sino que explota por su propia cuenta algunas de sus verdades. En su obra fundamental, la *Poética*, Aristóteles también habló de la relación entre el poeta y el pintor; asimismo, formuló el concepto de “mimesis” de un modo bastante diferente.

Aristóteles divide el conocimiento, es decir, la ciencia, en tres categorías: *theoria*, *praxis* y *poiesis*. La primera es “estrictamente autosuficiente”, e incluye las especulaciones sobre el propio objeto de estudio y el objetivo de las acciones. Por ejemplo, la física, la matemática y la metafísica. La *praxis* es una ciencia semi-

autosuficiente que también incluye el objetivo de las acciones, pero no sirve para orientar las actividades de producción concretas. La política y la ética pertenecen a este tipo de ciencia. La acepción primitiva de *poiesis* es “producción” o “creación”, y también puede aplicarse a la “producción de poesía” o la “poesía”. De conformidad con esta clasificación, las creaciones pictóricas y literarias caen en la última categoría.

En los primeros capítulos, Aristóteles menciona tres diferencias entre las artes. Al inicio de la *Poética*, nuestro filósofo ya ha empezado a reflexionar sobre el sentido de la mimesis. Su punto de vista reside en que las artes utilizan diferentes medios para realizar la imitación (*Poética*, 1, 1447b29-30). Al hablar de las técnicas o las prácticas artísticas, el ilustre filósofo griego expone que el pintor y el escultor imitan los objetos con colores o formas; el músico, con sonidos; el poeta, con ritmos, discursos y tonos. Aristóteles agrega que en algunas ocasiones la teoría médica y la filosofía física también pueden expresarse con el mismo medio (en forma métrica) que la poesía, por eso la diferencia entre los tratados de ciencia natural y la poesía consiste en la existencia de “mimesis” en lugar de la utilización de los medios.

Esta obra fundamental versa principalmente sobre la mimesis de las tragedias. Los objetos que los imitadores representan son acciones efectuadas por gentes buenas o malas (*Poética*, 2, 1448a1-5); estas idiosincrasias de los *dramatis personae* distinguen la comedia de la tragedia. Los distintos géneros del arte preseleccionan en cierto modo sus objetos de representación.

La tercera diferencia entre las artes reside en la manera en la que un objeto es representado. El mismo autor sintetiza, pues, tres formas de la imitación en las artes: sus medios, sus objetos y sus maneras.

El concepto de mimesis es extremadamente importante, por lo que casi atraviesa todo el libro. Según Aristóteles, la imitación es una característica inherente a la humanidad desde sus orígenes. Una de las mayores distinciones entre el hombre y los animales consiste exactamente en que él es la criatura más imitadora del mundo y en que domina los conocimientos primitivos a través de la imitación, lo cual hace que la humanidad prevalezca sobre el resto de animales.

Aparte de interpretar el contenido de la mimesis, Aristóteles dedica muchas páginas a la descripción de la tarea del poeta trágico. En su opinión, la tarea del poeta no es describir lo que ha ocurrido sino lo que podría haber acontecido con base en el principio de Posibilidad; esta característica también hace que la poesía difiera de la historia. El filósofo no considera que todos los discursos sean igualmente relevantes. Por ejemplo, la poesía es un arte más filosófico, universal y digno que la historia (*Poética*, 9, 1451b5-6). Dado que la tragedia no satisface con la imitación de una acción completa, sino también con la de los incidentes que provocan temor y piedad, los poetas deben conceder atención al diseño de la trama argumental y a la plasmación de los caracteres de los personajes. En lo que se refiere a las técnicas de representar a personajes mejores que la media de los hombres, el eminente pensador aconseja al poeta que imite el virtuosismo de los buenos pintores de retratos:

Y, puesto que la tragedia es imitación de personas mejores que nosotros, se debe imitar a los buenos retratistas; éstos, en efecto, al reproducir la forma de aquellos a quienes retratan, haciéndoles semejantes, los pintan más perfectos. Así también el poeta, al imitar hombres irascibles o indolentes o que tienen en su carácter cualquier otro rasgo semejante, aun siendo tales, debe hacerlos excelentes (*Poética*, 15, 1454b7-13).

Básicamente, la *Poética* es un libro dedicado a la caracterización de la tragedia, la producción de poesía y sus críticas. En esta obra, Aristóteles también habla de otras expresiones artísticas. Desde su punto de vista, todas las artes pertenecen a las “mimetikai tekhnai” (artes miméticas), los artistas son “mimetai” (imitadores). El sabio griego pone más de relieve la hermandad de las artes unidas por el atributo de la mimesis que sus diferencias. Por ejemplo, en este libro habla en cinco ocasiones de la pintura (el pintor), pero solo una vez de la diferencia entre las formas artísticas originadas por los objetos y los medios de imitación.

No es difícil notar el hecho de que Aristóteles sigue el modelo de la mimesis de Platón, ya que ambos creen que las artes imitan la realidad o la naturaleza como fin esencial. Sin embargo, existen muchas discrepancias entre el discípulo y su maestro en lo referente al contenido de la mimesis. Platón relaciona creativamente la forma ideal con la mimesis. Para Platón, la idea como una entidad inmaterial es superior a la

existencia de los objetos materiales. “La forma” es el concepto crucial en la ontología platónica. La poesía y la pintura solo pueden imitar la apariencia de la realidad, por eso no pueden capturar ni transmitir los verdaderos conocimientos. En este sentido, la mimesis de Platón tiene una connotación peyorativa⁵. Aristóteles no ha conferido tal connotación a este concepto. Para este discípulo sabio, los medios, los objetos y las maneras de la imitación hacen que las artes se bifurquen como senderos; la intersección de afluentes es la mimesis. Por eso, destaca los puntos comunes de las artes a partir de la mimesis y apunta algunos campos donde es factible comparar la literatura con la pintura. En resumidas cuentas, la mimesis de Platón conlleva una imitación de la forma ideal que existe eternamente en este mundo supersensorial (Hagstrum 1987: 9); la mimesis de Aristóteles, en cambio, consiste en la imitación de las reglas internas de los objetos.

Al igual que su maestro, Aristóteles cree que algunas formas artísticas desempeñan la función de purificar a los hombres, pero ninguno de los dos indaga más profundamente la teoría de la literatura y la pintura. Obviamente, para ambos la relación interna entre la pintura y la literatura no es un asunto prioritario en sus doctrinas, pero sus reflexiones sobre la realidad, la naturaleza y las artes, especialmente el concepto de mimesis, provocarán más interés en los investigadores y filósofos venideros, especialmente por el asunto del hermanamiento de las artes.

Como veremos en las siguientes secciones, la mimesis se convirtió en un principio artístico básico para las actividades pictóricas en el Renacimiento y el Barroco. Los

⁵ Casi todas las objeciones modernas contra la teoría artística de Platón postulan que el racionalismo aleja a Platón del conocimiento de la característica específica de las actividades artísticas. Verdenius (1962) sostiene que hay que entender las doctrinas platónicas a partir de las jerarquías de la realidad. Su punto de partida consiste en que el verdadero arte se esfuerza por trascender la realidad: “True art does not lapse into flat realism, but it strives to transcend the material world; in its poor images it tries to evocate something of that higher realm of being which also glimmers through phenomenal reality” (1962: 18). Aparte de esto, opina que para Platón el arte no es una creación autónoma sino una interpretación tentativa del mundo. Por consiguiente, el autor (1962: 29) interpreta que “Plato does not conceive of imitation as a slavish copy and he does not condemn art as a substitute for real being, but he condemns those artists and those interpreters who take artistic ‘images’ to be equivalent to reality”. Platón destaca la debilidad del arte, especialmente la pobreza de la imagen. Pero el arte tiene la fuerza de la trascendencia y los artistas deben esforzarse por revelar lo que está escondido detrás de la apariencia de la realidad. Ellos son “sirvientes” de la Diosa Musa, ellos son sus traductores en vez de sus inventores (1962: 37). Una vez reconocida la humildad del arte, los artistas pueden crear obras magistrales y eternas. Desde este punto de vista, la mimesis de Platón no implica necesariamente ese sentido peyorativo a que me he referido más arriba.

pintores de estas épocas pretendían reproducir con fidelidad el volumen, la corporeidad y la disposición adecuada de los objetos de la naturaleza. La aplicación de la perspectiva intensifica la tridimensionalidad del mundo exterior en una superficie bidimensional. No obstante, en contraste con esta propuesta artística, los pintores literatos no consideraban que la representación leal de la realidad fuera una tarea prioritaria de la pintura; para ellos, la actividad pictórica era un juego, un ejercicio para elevar la moral y un camino para conectarse con la naturaleza.

1.2.3. Horacio y el “ut pictura poesis”

La idea de que las artes están hermanadas no fue ya novedosa en el período clásico de la Antigua Roma. Marco Tulio Cicerón escribió lo que sigue: “Etenim omnes artes quae ad humanitatem pertinent habent quoddam commune uinclum et quasi cognatione quadam inter se continentur”⁶ (*Discurso en defensa del poeta Arquías*, 2). Sin embargo, el orador latino no desarrolla en su texto cuál es concretamente este tipo de alianza entre las artes. Unos años después, el poeta lírico y satírico Horacio formuló la famosa locución latina “ut pictura poesis”, que con el transcurso del tiempo se ha convertido en uno de los tópicos temáticos más discutidos en los tratados de teoría del arte, estética y literatura, sobre todo en los trabajos relativos a la comparación interartística.

En la *Epístola a los pisones* (más conocida como *Arte poética*), Horacio no establece una teoría refinada y sistemática del arte poético, sino que sintetiza sus experiencias de la práctica artística. Podemos percibir algunas huellas de la poética aristotélica en esta obra⁷. Siguiendo el modelo de Aristóteles, Horacio propugna la idea

⁶“Porque todas las artes que se refieren a la formación humana tienen un cierto vínculo común y se enlazan entre sí como por cierto parentesco”. La traducción procede de Antonio Fontán Pérez (1948: 7).

⁷ No pretendo afirmar aquí que las doctrinas poéticas de Aristóteles han ejercido una influencia fundamental en Horacio. Si nos detenemos en el contenido de la *Epístola a los pisones*, nos daremos cuenta de que Horacio aporta sus reflexiones artísticas en calidad de creador de poesía. Él pone de manifiesto la “razón” de las obras. En términos concretos, en primer lugar, se debe cuidar la coherencia y el equilibrio de todas las partes de una obra; en segundo lugar, se permite la innovación siempre y cuando no supere el límite de la aceptación del público lector; en tercer lugar, los autores deben acumular vivencias para poder escribir versos con emociones verdaderas; en último lugar, los poetas deben seleccionar cautamente los temas y materiales que van a introducir en la poesía, y, en esta fase, la cordura y el entendimiento son imprescindibles. Los poetas deben nutrirse de las críticas de los sabios, aparte de tener dones y de esforzarse. Horacio se concentra en la composición y estructura de las obras artísticas. Dichos pensamientos están en sintonía con un tratado de la teoría literaria china titulada *Wen Fu* (文賦)

de que la literatura (el arte) debe imitar la naturaleza. Asimismo, el poeta debe saber cómo vivir la vida y crear sus obras con emociones. Al igual que su precursor, Horacio elogia la función pedagógica de las obras literarias y sostiene que los dramas de tema heroico y patriótico pueden moldear los temperamentos de los ciudadanos y consolidar la estabilidad de la sociedad⁸.

Esta obra versa esencialmente sobre los principios básicos de escribir poesía y dramas. El poeta no puede ser mediocre, y sus obras siempre deben demostrar la coherencia del argumento, pasión creativa y la innovación más adecuada (esto es, medida). Para alcanzar tales efectos, al comienzo del tratado Horacio aconseja que tanto el poeta como el pintor consideren el punto de equilibrio y la conexión de las diferentes partes de una obra de conformidad con la ley de que la más pequeña de las partes debe estar subordinada al conjunto; de allí provienen sus reflexiones sobre la unidad de las artes. Cabe apuntar que el filósofo cree que la fuerza del texto no pesa igual que la de la imagen. En su opinión, el efecto visual es superior al sentido del oído: “Lo que se deja caer al oído conmueve los ánimos más lentamente que lo que se presenta ante los fieles ojos” (*Arte Poética*, 180-181). Dicho de otro modo, la imagen lleva ventaja al texto en lo tocante a la impresión que causa en los receptores. Al hablar de la relación entre ambas, Horacio dice:

Cual la pintura, tal es la poesía: habrá una que si estás más cerca, más te cautivaría, y otra

Prosa poética de la literatura)” de Lu Ji (陆机 261 d. C.-303 d. C.). En los párrafos preliminares, Lu dice que “al empezar la redacción, hay que diseñar primorosamente las fábulas por medio de contemplar, oír y meditar repetida y tranquilamente la naturaleza (其始也, 皆收視反聽, 耽思傍訊)” (Zhang Shaokang 2002:36), [...] “Y luego hay que escoger las palabras adecuadas, refinarlas y arreglarlas con base en el contenido para tener una buena composición (然後選義按部, 考辭就班)” (2002:60). “En algunas ocasiones los fragmentos posteriores perjudican las primeras partes y viceversa; también podría ser que en algún momento las palabras no tuvieran ninguna cohesión entre sí, pero las mismas fábulas son coherentes; en otro caso las palabras con cohesión estorban el despliegue de los argumentos. [...] Por eso siempre hay que juzgar estrictamente la jerarquía de las cosas y considerar el uso o abandono de una palabra en los detalles más sutiles (或仰偏於先條, 或俯侵於後章. 或辭害而理比, 或言順而義妨. [...] 考殿最於錙銖, 定去留於毫芒)” (2002: 145). Desde mi punto de vista, en fin, ambas obras, la poética horaciana y la teoría literaria de Lu Ji, se preocupan por las técnicas prácticas de escribir un poema, es decir, por el uso de los vocablos, la coherencia y, en general, por la composición de una obra. Por el contrario, la poética aristotélica indaga la caracterización de la poesía trágica y la importancia de la mimesis para todas las expresiones artísticas.

⁸ Véase las críticas hechas por el traductor Yang Zhouhan (Horacio 1962: 164-165) en la *Arte poética*. Sobre la función de mejorar la moral de los ciudadanos a través del arte, el mismo Horacio dice que “el escapar del defecto, al vicio conduce, si se carece de arte” (*Arte poética*, 31).

lo hará si te pones más lejos; ésta gusta de la oscuridad, y quiere que la vean con luz esta otra, que no teme a la fina agudeza del juez; una ha gustado una vez, otra lo hará aunque se la haya visto diez veces (*Arte poética*, 361-365).

En esta aserción, “ut pictura poesis”, Horacio hace una libre comparación entre la pintura y la literatura apuntando simplemente al hecho de que “para una obra (poética) y un cuadro determinado pueden existir diferentes condiciones de recepción óptima” (Markiewicz 2000: 52). En este tratado, Horacio se limita a revelar que ambas artes tienen la realidad existente como su tema principal y las dos se circunscriben en su adecuada mimesis a esta realidad (Steiner 2000: 31-32). Por eso, el significado original de “ut pictura poesis” se acerca a la sencilla afirmación de que “como ocurre a veces en la pintura, también ocasionalmente sucede en la poesía”. Además de dichas ideas, el autor no ha indagado más la vinculación profunda entre las dos. Wesley Trimpi (1973: 2) argumenta que en este pasaje Horacio se basa principalmente en un contexto específico de la historia de la retórica en lugar de abordar directamente el problema de la representación literaria o pictórica⁹. En suma, no es difícil percatarnos de que la formulación “ut pictura poesis”, en su sentido original, se reduce a la tesis de que la poesía produce representaciones visuales a través de un lenguaje natural (Markiewicz 2000: 52) y, como comenta Mario Praz, la poesía, al igual que la pintura, solo podría resultar eficaz en la medida en que “se mantuviera en estrecho contacto con la realidad visual” (2007: 12).

Las interpretaciones de los siglos posteriores se han desviado de la versión original de esta fórmula y se inclinan más por la vertiente de la mutua comprensión y correspondencia entre imagen y texto¹⁰. Si bien a partir de la época de Platón y Aristóteles se ha inaugurado la comparación entre la literatura y el arte visual, Plutarco debería ser el primer filósofo que menciona la mutua transformación de la poesía y la pintura: en la tercera sección del libro *De gloria Atheniensium*, Plutarco (*Moralia* V,

⁹ Sobre este punto, véase también el artículo de Christopher Braider (1999: 170): “The doctrine (ut pictura poesis) had at bottom less to do with painting than with a highly rhetorical ideal of poetry and the literary aims and interests of which poetry was the pre-eminent expression”.

¹⁰ Sobre la historia del abuso interpretativo de la formulación horaciana, puede consultarse el artículo de Berrio (1977: 291-308).

346F) atribuye una famosa frase a Simónides de Ceos: “[...] Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante”¹¹. Estas formulaciones, “poesía silenciosa” y “pintura parlante”, revelan la conversión mutua entre las diferentes formas expresivas.

En lo que concierne a las formas expresivas de las dos artes, la pintura solo ofrece los elementos visuales a los espectadores, sin que pueda producir los sonidos de por sí. De igual modo, la poesía transmitida por las letras nunca ha podido fijar una imagen en la mente de los lectores. Pero, ¿por qué Simónides utiliza expresiones como “la pintura que habla” y “la poesía muda” para referirse respectivamente a la poesía y la pintura? La diferencia entre las dos fórmulas reside en la existencia de la voz, es decir, Simónides confiere a la literatura y la pintura una característica propia de las personas. Posiblemente este poeta haya intuido el deseo de las dos artes de transgredir sus propios límites de expresión mediante la voz:

El deseo de una pintura hablante es el deseo de destruir la barrera entre el arte, que es limitado en su modo de significación, y los seres humanos, cuyo lenguaje y presencia física combinan una semiosis que apela a todos los sentidos. Una pintura hablante sería casi una persona. [...] Una pintura hablante convocaría la “realidad” entera del que la hace y a la vez lo “significaría”, o significaría la realidad en general (Steiner 2000: 31-32).

La idea de que las artes quieren romper la barrera de su forma expresiva se puede rastrear en las obras coetáneas a Horacio. En la *Retórica a Herenio*, el autor anónimo explica el concepto de *demonstratio*, que es una habilidad verbal que evoca vívidamente los objetos o escenarios ante los ojos de los receptores: “Hay *demonstración*, cuando la cosa se expresa con palabras de tal suerte que parezca que el negocio se realiza y la cosa esta ante los ojos” (Anónimo, *Retórica a Herenio*, IV, 68). La viveza pictórica del discurso verbal recibe en griego el nombre *enargeia*, un término técnico que refleja el deseo del lenguaje de la inmediatez de la experiencia visual (Schenck 1999: 59). De hecho, la écfrasis es una perfecta demostración de este concepto. Plett (2012: 9-10)

¹¹ No obstante, Simónides no podría ser autor de esta frase, ya que el término *poiesis* no era aún conocido en su época. Véase la nota tres de Markiewicz (2000: 52).

sintetiza así la *enargeia* conforme a sus observaciones sobre las obras de Quintiliano: primero, la *enargeia* es un término retórico que implica la creación de escenas imaginarias o la ilusión de presencia por parte de los oradores. Segundo, en la descripción vívida los oradores no solo producen imágenes efectivas, sino que evocan también afectos como el *ethos* placentero y el *pathos* apasionado.

Cabe señalar que el concepto de *demonstratio* o *illustratio* se acerca al término técnico *energeia* de Aristóteles, pues este último también se refiere a la capacidad de los oradores de evocar los objetos ante los ojos de los espectadores en la obra *Retórica*. Pero entre la *enargeia* y la *energeia* existe una disimilitud fundamental. El primer término demuestra una característica pictórica del lenguaje; la *energeia* revela a su vez dos características de la propia capacidad expresiva de la poesía: “lo que es en potencia” y “lo que es en acto”. Este último concepto no tiene necesariamente que ver con la propiedad pictórica del lenguaje, ya que es el percibir mismo, el intento de dirigir la vista a algo o la realización de la capacidad (Stork 1989: 102-103).

A partir de sentencias estéticas y filosóficas como “ut pictura poesis”, “la pintura hablante” y “la poesía muda”, los filósofos y poetas, encabezados por Horacio y Plutarco, dan un paso más en la cuestión de la similitud y la distinción entre las formas artísticas, sobre todo en lo que se refiere a la mutua correspondencia entre la pintura y la poesía y a sus deseos de destruir las barreras de la expresión. En realidad, esta idea de la transformación mutua de las expresiones artísticas, especialmente de la pintura y la poesía, ha tenido diversas repercusiones tanto en los literarios y pintores occidentales como en los orientales. Analizaremos los comentarios occidentales de los siglos posteriores en los siguientes apartados. En las obras literarias e historias del arte de China se pueden encontrar muchas expresiones similares. El pintor Guo Xi (郭熙 1000?-1087?), en su tratado estético *El Gusto Refinado entre las montañas y los ríos* (林泉高致), cita una frase de la Antigüedad: “La poesía es una pintura sin forma, la pintura es un poema con forma (詩是無形畫, 畫是有形詩)” (1993: 500). Su Shi (苏軾 1037-1101) cree que los poemas de Wang Wei (王维) son muestras de la amalgama entre la pintura y el poema: “Yo digo que la pintura de Mojie (Wang Wei) contiene el

poema; el poema de Mojie, a su vez, comprende la pintura (味摩诘之诗, 诗中有画; 观摩诘之画, 画中有诗)” (Ge Lu 2009: 95-96). Sun Shaoyuan (孫紹遠), en *Antologías de las pinturas que hablan* (聲畫集), también cita un poema de Xie Youpan (謝幼槃) que habla del poema de Wang: “Si quieres contemplar la pintura en la poesía de Mojie, debes saber que Wang describe vívidamente las flores del melocotón rojas y las ramas verdes del sauce. [...] Si quieres apreciar la poesía en la pintura de Wang, dentro de pocos espacios del papel se representan las cuatro estaciones (欲知摩诘诗中画, 桃红柳绿皆摹写. [...] 欲观摩诘画中诗, 小幅短短做四时)” (1993: 391). Yue Ke (岳珂 1183-1243) aprecia la caligrafía de Xue Daozu en el Tomo XIII del libro *Comentarios de colecciones de la caligrafía del estudio Baozhen* (宝真斋书法赞): “La pintura alcanzará su máximo efecto estético por una escondida voz que habla; un poema, en cambio, obtendrá dicho efecto por la abstención de voz (画以有声著, 诗以无声名)”¹².

1.2.4. Da Vinci y la controversia de la primacía de las expresiones artísticas

Para los pintores y poetas de los siglos posteriores, la aserción “ut pictura poesis” no constituye simplemente un tópico literario. En el proceso de reescribir y reinterpretar (aunque se suele criticar la interpretación abusiva) esta fórmula horaciana, los intérpretes profundizan en los conocimientos sobre las analogías y las diferencias entre la pintura y la literatura.

En los tratados del Renacimiento y del Barroco abundan las propuestas de fraternidad entre las dos artes y las expresiones tópicas. Por ejemplo, en el tratado de López Pinciano leemos:

Así que el pintor dista tres grados de la verdad, lo cual hace el Poeta como el pintor, porque la pintura es poesía muda, y la poesía pintura, que habla; y pintores, y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen una misma arte (1596: 87-88).

De modo similar, el pintor y poeta francés Du Fresnoy (1611-1668) menciona la “poesía

¹² Sobre esta cita puede consultarse la versión digitalizada de *Comentarios de colecciones de la caligrafía del estudio Baozhen* (宝真斋书法赞) en <<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=756517&remap=gb>>. A este propósito, la información de estas citas se atribuye principalmente a *Patchwork: Seven Essays on Art and Literature* de Qian Zhongshu (2002: 5-6).

muda” y la “pintura parlante” imitando los versos de Horacio:

Ut pictura poesis erit; simillique poesi / Sit pictura, refert par aemula quaque sororem, /
Alternantque vices et nomina; muta Poesis / Dicitur haec, Pictura loquens soleat illa vocari
(1750: 1)¹³.

Además de estar hermanadas la poesía y la pintura, a ojos de Du Fresnoy las dos también compiten, se imitan y se intercambian sus funciones. Aunque el autor señala la mutua competencia entre la pintura y la literatura, lo que significa un avance en comparación con las reflexiones de Horacio y Plutarco, Du Fresnoy tampoco indica manifiestamente cuál de las dos prevalece en esta competición. En cambio, apunta superficialmente el paralelismo de las dos artes: la función prioritaria es dar placer a los ojos; la pluma del poeta debe obedecer al mismo principio estético que el pincel del pintor; el pintor debe aprender de las obras clásicas literarias, etc. (Dryden 1989: 127, 183, 348).

El poeta y el pintor son imitadores de la naturaleza. El uno la representa por medio acústico; el otro, por lo visual. La poesía tiene ventaja sobre la pintura en el momento de narrar una serie de hechos debido a su desarrollo en el tiempo; la pintura, a su vez, describe y crea los escenarios más impresionantes con mayor sutileza y viveza que la poesía. El hecho de que entre las dos expresiones artísticas existan similitudes y distinciones conduce inevitablemente a la discusión sobre cuál es la forma artística superior entre las artes hermanadas.

Con el advenimiento del Renacimiento, la espiritualidad que las obras de la Edad Media intentaron representar empieza a desaparecer. Esta nueva era se caracteriza por el espíritu humanístico, una ideología antropocéntrica que postula la rehabilitación del hombre frente al yugo de la teología medieval¹⁴. Por consiguiente, la sociedad es más

¹³ “Que la poesía sea como la pintura; y que la pintura sea como la poesía; las dos compitiendo, una imita a su hermana y se intercambian sus funciones y nombres; a una se la llama poesía muda, silenciosa; a la otra se la suele denominar pintura hablante”. Esta traducción se puede encontrar en el artículo de Markiewicz (2000: 54).

¹⁴ Sin embargo, aquí cabe señalar el peligro de exagerar la oposición entre el movimiento del humanismo y la Iglesia Romana. Aunque el Renacimiento es una época en que se descubrió el valor de la humanidad y el mundo, es difícil acotar una frontera entre esta época y la Edad Media. En realidad, la Iglesia también desempeñó un papel bastante relevante en el descubrimiento del espíritu humano y el nuevo mundo, y muchos artistas del Renacimiento profesaron una u otra fe. No olvidemos que varias obras renacentistas

materialista, lo que motiva al arte a representar con objetividad la naturaleza. Guiado por el platonismo, el arte del Renacimiento intenta conciliar la belleza pura y lo divino mediante la plasmación fiel de la apariencia de la naturaleza. Asimismo, alcanzar esta belleza suprema de la naturaleza es una forma de trascender la divinidad a ojos de algunos artistas de esta época (Farga Mullor 2012: 190-191). Uno de sus avances estéticos estriba en que los críticos y artistas del Renacimiento liberan a las artes visuales de las restricciones impuestas por los propósitos morales y religiosos, y en consecuencia “las artes mecánicas” ascienden a la categoría de “artes liberales” (Tatarkiewicz 1980: 113)¹⁵.

Con el fin de captar mejor la forma exterior, se desarrollan a gran escala la investigación de la perspectiva y el uso magistral de la luz en las artes de este período. Al inicio de *El tratado de la pintura*, Leonardo Da Vinci destaca que la perspectiva permite obtener la medida correcta de las cosas. El polímata italiano aconseja que el pintor aprenda de la ciencia e investigue las reglas de la naturaleza. En su opinión, la tarea primordial del artista es elegir las partes excelentes de las cosas que ve y describir los objetos como un espejo; de esta manera conseguirá representar la segunda naturaleza (1827: 6). Esta propuesta artística manifiesta claramente una tendencia naturalista como principio artístico.

En el epígrafe “Qué regla se deba dar a los principiantes”, Da Vinci compara el proceso de captar la forma exacta de los objetos con la comprensión lectora, ya que en ambas acciones se requiere ir paso a paso para comprender el contenido o retener con firmeza en la memoria las partes de la naturaleza. Sea en la contemplación de un cuadro o sea en la comprensión lectora, la vista desempeña un papel fundamental. Como comenta Leonardo Da Vinci, es la operación más veloz que efectúan nuestros sentidos, pues solo con un vistazo se pueden percibir varias formas: “Es evidente que la vista es la operación mas [sic] veloz de todas cuantas hay, pues solo en un punto percibe

están relacionadas estrechamente con temas religiosos. Véase el artículo “The Renaissance: Period or Movement? *Background to the English Renaissance*” de E. H. Gombrich (1995: 2-3, 9-10).

¹⁵ Sobre la definición de estos dos términos puede consultarse la sección novena de la segunda parte de *Les beaux arts réduits à un seul principe*, de Charles Batteux (1746).

infinitas formas; pero en la comprensión [sic] es menester que el primero se haga cargo de una cosa, y luego de otra” (1827: 4). En su famoso artículo “Comparación entre las diversas artes”, el pintor opina que la vista prevalece sobre el oído:

El ojo, al que llamamos la ventana del alma, es el medio principal por el que la inteligencia puede apreciar las obras de la naturaleza de la manera más profunda y total; el segundo es el oído, el cual, escuchando las cosas que el ojo ha visto, adquiere dignidad (1989: 99).

El ojo, que se considera la ventana del alma, simboliza la vía de la contemplación de la pintura¹⁶; el oído, que se encuentra en una posición inferior, representa la comprensión de la poesía. Sabemos que la vista también participa en la apreciación de una obra poética; también es posible reconstruir en cierta medida la imagen en la mente al escuchar las descripciones verbales de una pintura. Por eso, esta comparación no suena del todo razonable. Sin embargo, lo que pretende destacar Leonardo Da Vinci en este fragmento es la idea de que la vista capta la información con más rapidez que el oído. Una vez establecida la primacía de la vista, el polímata arguye contra los tópicos como “pintura parlante” y “poesía muda” que degradan la fama de la pintura: “Si se calificase a la pintura de poesía muda, el pintor puede calificar a la poesía de la pintura ciega” (1989: 99). La expresión “poesía muda” posee una connotación despectiva en comparación con la expresión “pintura parlante”, porque el adjetivo “mudo” significa “privado de la facultad de hablar”. “La pintura ciega” es una réplica resuelta contra la tradición de que la poesía es una práctica superior a sus artes hermanadas (Dryden 1989: 58).

Ya que la vista demuestra una eficacia cognoscitiva mayor que la del oído, Da Vinci considera que la pintura sobrepasa a cualquier otra forma artística. La pintura puede reproducir la naturaleza dejando directamente una imagen exacta en los receptores, mientras que se necesita un proceso de reconstrucción para obtener las formas de la naturaleza con las palabras de la poesía:

¹⁶ Gombrich registra en “Leonardo on the Science of Painting: Towards a Commentary on *The Trattato della Pittura*” una conversación con el profesor Heidenreich en la que este último destaca que gracias al ojo Leonardo cosechó grandes éxitos tanto en el arte como en la ciencia. Véase Gombrich (1995: 213-226).

Y aunque tanto el poeta como el pintor son libres para inventar imaginariamente sus temas, las creaciones de aquél no satisfacen al hombre tanto como las del pintor; porque aunque la poesía intenta describir con palabras las formas, los hechos y lugares, el pintor trata de reproducirlos haciendo que sean parecidos (1989: 99).

La poesía y la pintura comparten un mismo fin: la imitación de la naturaleza. Desde el punto de vista de Leonardo Da Vinci, la poesía es inferior a la pintura debido a un proceso adicional de reconstrucción comprensiva, y solamente se puede equiparar con su hermana si logra una representación vívida para el espectador:

When the poet ceases to represent in words what exists in nature, he then ceases to be the equal of the painter; [...] But if he returns to the representation of some definite thing he would become the equal of the painter if he could satisfy the eye with words as the painter does with brush and colour [sic], [...] a harmony to the eye, even as music does in an instant to the ear (1955: 856).

Varios artistas e historiadores del Renacimiento y el Barroco adoptaron la postura de la superioridad de la pintura con respecto a otras artes. Fray Juan de Santo Tomás (1589-1644), fraile portugués, apunta que la representación pictórica tiene “tanta eficacia, y aun mayor que la de la letra, y escritura” (Portús 1992: 34). En el siglo XV, Leon Battista Alberti juzgó que la pintura tiene en sí “una fuerza divina” y los objetos descritos en ella tienen un valor más alto que los objetos reales. Para él, la actividad pictórica es un ejercicio más complejo y difícil que otras artes, lo cual la hace prevalecer sobre la escultura. El mismo Alberti afirma en calidad de teórico del arte: “Son la Escultura y la Pintura dos artes hermanas, producidas de un mismo ingenio; pero yo siempre daré la preferencia al del Pintor, porque se ejercita en una cosa mucho mas [sic] difícil” (Da Vinci 1827: 224). De igual modo, resulta curioso leer un diálogo entre la pintura y la escultura en *Rimas*, del pintor español Jáuregui (1583-1641). Este sentencia el litigio entre las dos artes decantándose por la pintura (1819: 91-92): “Nunca la materia puede / Dar al artífice honor / Que con el arte la excede [...] Porque mediante la unión / Del colorido perfecto / Y de uno y otro perfecto / Extiende la imitación / A todo visible objeto”. Egido (1990: 170) señala que en el hemistiquio “Non ha l’ottimo artista alcun concetto [...]”, Miguel Ángel quiere probar la superioridad del arte sobre

la fuerza de las palabras en la imitación. Si examinamos todo este soneto¹⁷, no se desprende de esta rima la comparación entre las palabras y el arte ni la victoria de la pintura sobre la poesía, sino la debilidad del arte para reflejar la muerte y la dificultad de hallar el amor (Paoletti 2002: 389). Conviene recordar que Miguel Ángel tenía múltiples identidades artísticas e incluso cultivó la poesía, dejándonos varios sonetos. No obstante, el papel del poeta nunca ha ocupado un lugar preeminente en sus actividades artísticas. Sobre este punto podemos examinar la biografía de Miguel Ángel escrita por su querido discípulo Giorgio Vasari (1998: 414-488), el título de la cual, “The life of Michelangelo Buonarroti, Florentine Painter, Sculptor, and Architect”, refuerza de algún modo mi observación. Tampoco en el texto de Vasari se nos cuenta mucho sobre el arte poético de su maestro.

Dos siglos más tarde, en el inicio de su famoso tratado estético *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) afirmó: “Le Sublime de la Poësie & de la Peinture est de toucher & de plaire, comme celui [sic] de l'Eloquence est de persuader” (1719: 1). El uso de la alegoría, es decir, el empleo de una “representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras”¹⁸, es el eje central del sistema de Dubos en su paralelismo entre la pintura y la poesía, un método retórico que contribuye a aumentar el efecto del placer (Muresan 2014: 462). Si bien la poesía y la pintura tienen sus ventajas e inconvenientes respectivas en cuanto a conmover y darles placer a los espectadores, en el fondo la pintura comunica las emociones por medio de los “signes naturels”, mientras que la poesía las expresa con los “signes artificiels et arbitraires”:

Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grana sur les hommes que celui de la poésie [...] La premiere [sic] est que la peinture agit sur nous par le sens de la vue. La seconde est que la peinture n’emploie pas des signes artificiels, ainsi que la fait la poésie, mais

¹⁷ “Non ha l’ottimo artista alcun concetto / c’ un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all’ intelletto / Il mal ch’io fuggo, e ’l ben ch’io mi prometto / in te, donna leggiadra, altera e diva / tal si nasconde; e perch’io più non viva, / contraria ho l’arte al disiato effetto / Amor dunque non ha, né tua beltate / o durezza o fortuna o gran disdegno, / del mio mal colpa, o mio destino o sorte; / se dentro del tuo cor morte e pietate / porti in un tempo, e che ’l mio basso ingegno / non sappia, ardendo, trarne altro che morte” [en Red].

¹⁸ Consúltese la tercera acepción de la palabra “alegoría” en el DRAE digital.

bien des signes naturels (Dubos 1755: 216).

Los signos naturales pueden fabricar una imagen directa y más segura de la naturaleza. Por el contrario, los signos artificiales realizan esta operación a través de los símbolos. Esta particularidad aleja a los espectadores de la naturaleza. Además de eso, y concordando con la idea formulada por Leonardo de que la poesía requiere un proceso extra de reconstrucción para ser comprendida, Dubos cree que los signos arbitrarios necesitan formar previamente un cuadro en nuestra imaginación para poder conmovernos (1755: 216-218). Todo esto determina que la fuerza expresiva de la poesía aparezca más debilitada que la de la pintura con respecto a la imitación de la naturaleza¹⁹. El ensayista y poeta inglés Joseph Addison (1672-1719) consideraba que la descripción pictórica puede sugerirles una imagen directa de la naturaleza a todos los hombres, una ventaja con la que no cuenta la poesía, puesto que solamente un grupo determinado o una nación pueden entender plenamente el significado de las palabras:

Description runs yet further from the things it represents than Painting; for a picture bears a real resemblance to its original, which letters and syllables are wholly void of. Colors speak all language, but words are understood only by such a people or nation (1761: 468)²⁰.

No obstante, es curioso anotar que tampoco faltan las opiniones opuestas que defienden la primacía de la poesía / literatura en el Renacimiento y el Barroco. López Pinciano, en *Philosophía antigua poética*, sostiene que la poesía es un arte universal capaz de abarcar otras expresiones artísticas²¹:

¹⁹ Sobre una discusión de la superioridad de la pintura frente a la poesía en el tratado de Dubos, véase el artículo “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la literatura y la pintura. Un esbozo histórico”, de Gabrieloni (s.a.). Para un análisis más profundo sobre este punto y sobre los pensamientos estéticos de Dubos, puede consultarse la tesis de Muresan (2014: 487-493).

²⁰ La nota 270 del libro de Lee (1940: 252) recoge una traducción de la obra de Du Fresnoy hecha por John Dryden: “The advantage which Painting possesses above Poesie is this; that amongst so great a Diversity of Languages, she makes her self understood [sic] by all the Nations of the World”. Sin embargo, conviene señalar que en la transición del Renacimiento al Barroco en España se valoraban altamente la dificultad y el hermetismo conceptual de las obras en lugar de su fácil e inmediata comprensión. En este sentido, esta universalidad de la imagen, o sea, la idea de tomar los íconos como lenguaje universal, no sonaría tan favorable para destacar la primacía de la pintura sobre la poesía en España (Portús 1999: 39).

²¹ Para un comentario más detallado sobre las fuentes y las ideas literarias y morales de la obra de López Pinciano, puede consultarse el libro de Francisco Calero (2017: 314-351). Véase, asimismo, el comentario de Aurora Egido en su artículo “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura” (1990: 168-169).

Torno a decir, que no tiene objeto particular la poética, sino universal de todas las artes y disciplinas, a las cuales abraza y sobrepuja, porque se extiende a las cosas y sentencias, que no auiendo [sic] sido jamás, podrían ser (López Pinciano 1596: 124).

De igual manera, la máxima figura de la literatura española, Miguel de Cervantes, eleva la poesía a gran altura justamente por su carácter universal: “¿Puede ninguna ciencia compararse con esta universal de la poesía, límites no tiene do encerrarse?” (Menéndez Pelayo 2012: 554). El humanista Baltasar de Céspedes defiende la primacía de la poesía en este pleito del siguiente modo: “La pintura imita sólo las cosas corpóreas [...] en tanto que la poesía no solamente imita esto, sino también el carácter, las emociones y las pasiones del alma y lo que no puede fingirse ni imitarse con ningún color o acción” (Portús 1999: 40).

Los defensores de la pintura abogan por la idea de que la vista es superior al oído en la transmisión del mensaje y por la ventaja de los signos pictóricos para imitar la naturaleza; los partidarios de la palabra, a su vez, destacan la habilidad del lenguaje para imitar las sensaciones internas y las acciones humanas, así como su habilidad de persuadir. La doctrina de la imitación es la “corner-stone” del Renacimiento (Lee 1940: 203); si queremos emitir un veredicto sobre este pleito, debemos observar las mismas palabras de Dryden: “To imitate Nature well in whatsoever Subject, is the perfection of both Arts; and that Picture and that Poem which comes nearest to the resemblance of Nature is the best” (1989: 59). Pero en esta polémica entre la pintura y la poesía de la transición del Renacimiento al Barroco no aparece una ganadora unánimemente aceptada²². Los puntos de vista difieren según sea el campo en el que lidie cada uno, y en consecuencia normalmente se tiende a afirmar de un modo tajante la primacía de una sobre otra (Egido 1990: 180). Sin embargo, conviene notar el interesante fenómeno,

²² De manera obvia, la poesía y la pintura disponen de sus respectivas ventajas e inconvenientes en el momento de imitar la naturaleza. Claro que existe un punto de equilibrio en esta controversia. De hecho, en varios géneros de arte se refleja una equiparación entre las dos formas artísticas. Por ejemplo, los ejercicios de ékfrasis, que son representaciones verbales de los elementos pictóricos. Pierre Civil (1998: 420) opina que la mejor constancia de esta equiparación se puede encontrar en el retrato, un arte con el valor de memoria, además de la celebración de la persona. Varios poetas del Renacimiento y el Barroco dejaron piezas poéticas relacionadas con las figuras pintadas. Para una discusión más detallada sobre este punto véase su artículo “*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado” (1998: 419-432).

como indica Portús, de que generalmente los pintores conceden la victoria de este pleito a la pintura; los literatos o poetas, a su vez, adoptan una postura contraria (1992: 35-36). Sea como fuere, no cabe ninguna duda de que a partir del Renacimiento se advierte una ascensión de la pintura, ya que desde la tradición aristotélica se creía que la poesía era una práctica superior (Dryden 1989: 58).

En los tratados estéticos o literarios desde el siglo XV hasta mediados del siglo XVIII abundan las discusiones sobre la relación entre la pintura y la literatura. Este fenómeno refleja una vinculación más estrecha entre las dos artes colindantes. En realidad, durante esta etapa la aserción horaciana “ut pictura poesis” experimentó un desarrollo en otros aspectos que tampoco debemos pasar por alto.

Los artistas del Renacimiento y el Barroco, además de dominar las técnicas de su profesión, debían estar familiarizados con otros ámbitos como la geometría, la meteorología, la escultura, la música, la mitología, etc. (Lee 1940: 238). En sus teorías artísticas, Da Vinci y Alberti les habían recalado a los pintores la importancia de aprender de la ciencia y otras disciplinas para imitar mejor la naturaleza. Lo que más nos interesa es que tal idea está en sintonía parcialmente con la postura de los pintores literatos de China, para quienes un pintor no se limita simplemente a manejar las técnicas de la pintura, sino que también debe leer las obras literarias clásicas y dominar la caligrafía con el objeto de representar mejor una idea noble, la virtud, sus emociones, etc.

Aparte de eso, el pintor erudito se convirtió también en un tópico literario en los discursos humanísticos de estos siglos. En el proceso de explicar este concepto, los tratadistas deslucían o silenciaban las actividades pictóricas y a los pintores²³. Es decir, situaron el ejercicio pictórico en un segundo puesto. De modo similar, la práctica pictórica era una actividad muy inferior a la literatura para los literatos chinos. Mi Fu, pintor del siglo XI, consideró la pintura como “un juego de tinta”. Dos siglos después,

²³ Cabe señalar que, como observa Mckeown, el concepto “the learned painter” es primariamente una invención literaria que sirve para fines literarios: “The learned painter becomes almost a literary device within humanist discourse, a topos through which the intellectual authority of ancient writings and those who study them, not paintings and those who paint them, can be asserted. In the process, the art of painting and its practitioners are silenced and given secondary status even while they are apparently celebrated and advanced” (Mckeown 2006: 369).

uno de los cuatro maestros de la dinastía Yuan, Wu Zhen, opinó que jugar el “juego de tinta” era un pasatiempo y los pintores literatos se divertían después de haber acabado las actividades literarias. En estas actividades los pintores pretendían manifestar sus ideas, emociones o sensaciones internas dejando de lado la plasmación de las apariencias de los objetos exteriores. Este tipo de pintura recibirá, como veremos en el segundo capítulo, el nombre de “la pintura de los literatos”.

Otro aspecto que merece la pena resaltar consiste en que durante este período se nota la integración de las dos expresiones artísticas, siendo la emblemática barroca su constatación más palpable. Este nuevo arte está constituido por tres partes: el mote, la imagen y el texto. Dicha estructura tripartita peculiar del emblema concuerda, por un lado, con las respectivas partes del título, el frontis pictórico y el texto del libro en cuestión (Egido 1990: 186); por el otro, coincide con el título, la imagen y la inscripción de la pintura de los literatos de China, otro punto de convergencia para dos artes de culturas totalmente distintas que vamos a comentar en los siguientes capítulos.

En resumidas cuentas, los tratados artísticos y literarios del Renacimiento y el Barroco se guían por la teoría de mimesis. Las dos formas artísticas imitan la naturaleza con diferentes medios, por eso tienen sus respectivas ventajas e inconvenientes en el proceso de realizar esta imitación. La controversia sobre la primacía de la literatura o la pintura no arroja un resultado unánimemente aceptado. No obstante, el “ut pictura poesis” adquirió un nuevo significado, fruto de un abuso interpretativo durante esta etapa. Posiblemente por este mismo motivo, esta aserción horaciana se refuta en las obras del Neoclasicismo en las que los autores, encabezados por Ephraim Lessing, deseaban impugnar la relación hermanada de las dos artes.

1.2.5. Lessing y los límites de la pintura y la literatura

Ya hemos visto que la formulación “ut pictura poesis” ha sido reinterpretada según el principio de la imitación platónica en la transición del Renacimiento al Barroco. Asimismo, la relación entre la pintura y la poesía ha sido ampliamente dilucidada a partir de la controversia sobre la supremacía de las formas artísticas, los requisitos

culturales para poetas y pintores, la integración de las dos artes en la emblemática, etc. No es difícil percibir la melodía principal de esta época, que es la interpretación de las analogías entre ambas a partir de la mimesis de la naturaleza. Sin embargo, varios tratadistas del Neoclasicismo pusieron en duda este vínculo íntimo entre la pintura y la literatura, e incluso pretendieron negarlo. Entre ellos tenemos que destacar a Lessing, autor de la obra *Laocoonte, o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*.

Laocoonte y sus hijos, un famoso grupo escultórico de la cultura helenística, constituyó el objeto de estudio del libro homónimo del poeta alemán. Al hablar de las diferencias entre la escultura y la poesía, Lessing extendió este parangón al campo de la literatura y las artes plásticas (especialmente la pintura). Las secciones de este tratado cuentan con una estructura desordenada, pero no por eso impiden nuestra comprensión de la idea central del autor, que es la restricción de los límites representativos de las artes y la refutación de las interpretaciones excesivas sobre la semejanza de las artes como si no existiera diferencia alguna entre ellas.

Lessing admite, partiendo de las primeras líneas de la teoría aristotélica sobre la mimesis, que la pintura y la poesía son artes miméticas y que sus medios de imitación son diferentes. El poeta alemán postula que los signos empleados deben estar en armonía con los objetos representados, una idea que restringe en gran medida las capacidades expresivas de las artes:

[...] signos yuxtapuestos no pueden expresar más que objetos yuxtapuestos, o partes yuxtapuestas de tales objetos, mientras que signos sucesivos no pueden expresar más que objetos sucesivos, o partes sucesivas de estos objetos. Los objetos yuxtapuestos, o las partes yuxtapuestas de ellos, son lo que nosotros llamamos cuerpos. En consecuencia, los cuerpos, y sus propiedades visibles, constituyen el objeto propio de la pintura. Los objetos sucesivos, o sus partes sucesivas, se llaman, en general, acciones. En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía (1977: 165).

Los componentes pictóricos se despliegan en el lienzo formando una escena estática; a la pintura se la denomina el “arte espacial”; las palabras se encadenan en el tiempo, por eso la poesía recibe el nombre de “arte temporal”. Las diferencias entre las dos artes en este tratado estético de Lessing se basan en esta oposición de la secuencia de palabras

o sonidos en el tiempo y la combinación de figuras y colores en el espacio. Dada la disparidad de los signos temporales y los signos espaciales, Lessing sostiene que las artes poseen sus propios campos legítimos de representación. Pero esta actitud no implica que el autor haya negado de manera absoluta la visualidad de las palabras y la capacidad narrativa de la pintura. El mismo tratadista alemán afirma que si rebasan inapropiadamente sus campos representativos, la pintura y la poesía dejarían de ser artes de imitación y se convertirían en herramientas explicativas despojadas totalmente de valor artístico (1979: 171-172).

Ya que la pintura solo representa un momento único en el lienzo, es natural pensar que hay que elegir meticulosamente una escena que cause un efecto estético máximo. Para Lessing, este momento debe estar plagado de significados y al mismo tiempo estar capacitado para crear un espacio imaginativo en las mentes de los espectadores. La perfecta recepción de una pintura es una combinación entre la vista y la imaginación. Por lo tanto, este momento no podría corresponderse con el momento de máxima tensión, puesto que una vez alcanzado este momento las alas de la imaginación quedarían atadas:

En el desenvolvimiento de un proceso afectivo el momento en que éste cobra su máxima intensidad es el que menos goza de las ventajas que acabo de señalar. Por encima de este clímax ya no hay nada; poner ante la vista lo extremo y último significa cortarle las alas a la imaginación, y, dado que ésta no puede elevarse por encima de la impresión sensible, significa tenerla ocupada en imágenes más pálidas que la que tiene delante cuidando muy bien no traspasar los límites de la plenitud de expresión que tiene ante los ojos (1977: 58).

En cambio, la poesía no se ciñe a esta limitación. A ojos de Lessing, la poesía tiene una esfera más extensa de expresión y los poetas no deben malgastar sus energías en la descripción exhaustiva de un momento estático (1979: 23, 41):

Y ello por la mera consideración de la amplia esfera de la poesía, por el campo ilimitado de nuestra imaginación, por el carácter espiritual de sus imágenes, las cuales, a pesar de su enorme cantidad y variedad, pueden estar unas junto a otras sin que unas cubran a las otras o las desfiguren, como ocurriría con las cosas y los signos naturales de éstas en los estrechos límites del espacio o del tiempo (1977: 96).

De estas dos citas se desprende con facilidad que el arte del tiempo vence al del espacio.

En opinión de Lessing, toda la belleza del arte es el resultado de una reconstrucción imaginativa en la mente de los observadores. Por esta misma razón las letras tienen ventajas sobre los componentes pictóricos. Pero Lessing no insistió completamente en esta postura e incluso se contradijo en ciertas ocasiones: la pintura también podía ejecutar la imitación de la naturaleza con todas sus ilusiones, lo que constituye la gran superioridad del arte sobre la poesía (1977: 197); la descripción poética crea algo hermoso por medio de “imágenes pálidas y flotantes suscitadas por signos arbitrarios”, mientras que la pintura produce la belleza a partir de “impresiones sensibles vivas” (1977: 139).

Como hemos comentado más arriba, Lessing no pretende negar la visualidad de la poesía y la narración poética de la pintura. Sin embargo, los límites expresivos entre las dos artes también se reflejan en la idea de que el lenguaje pictórico resulta pálido cuando tiene que plasmar los elementos poéticos y el lenguaje poético se muestra estéril al describir las escenas pintorescas. Dada esta disparidad entre el arte espacial y el arte temporal, Lessing saca la conclusión de que la imagen creada por la poesía no se transformaría necesariamente en la pintura y viceversa. La conversión mutua entre las dos expresiones artísticas no debe ser una regla de evaluación de la calidad de una obra artística (1979: 79).

Conviene señalar que Lessing no aportó ideas sustancialmente nuevas sobre la relación entre las dos artes. Con dos siglos de anticipación, el humanista italiano Benedetto Varchi (1503-1565) había apuntado el límite de la poesía y la pintura de esta manera: la primera imita el interior del alma o los conceptos abstractos; la pintura se encarga de imitar principalmente las apariencias externas de la naturaleza²⁴:

I poeti imitando il di dentro principalmente, cio è i concetti, e le passioni dell' animo, [...] e tutte le fattezze di tutte le cose cosi animate, come inanimate; & i Pittori imitano principalmente il difuori, cio è i corpi, e la fattezze di tutte le cose. [...], bene è vero, che come i Poeti discriuono anchora il di fuori, cosi i Pittori mostrano quanto piu possono il di dentro, cio gl'affetti, & il primo, che cio anticamente facesse questo, secondo, che racconta Plinio, fu Aristide Thebano, e modernamente Giotto. Bene a vero, che i Pittori non possono

²⁴ Dubos en su *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* también comparte esta postura de Varchi. Sobre este punto, véase la nota 285 de Lee (1940: 255).

sprimere cosi felicemente il didentro, come il di fuori (1590: 227-228).

Las palabras crean una serie de imágenes conceptuales y dinámicas de acuerdo con nuestro procedimiento de interpretación; con mucha frecuencia este tipo de figuras inmatrimales son intransferibles al lenguaje pictórico. Por eso, Varchi aconseja que el poeta use el poder imaginativo de las letras para delinear las sensaciones y pasiones interiores de la humanidad. Un cuadro depara una imagen concreta y restringe la expansión de la fantasía de los receptores. Al pintor le conviene pulir los detalles y las formas externas para dejar en los espectadores una impresión más profunda, de esta manera evitará su inferioridad para explicar los conceptos abstractos.

Aunque la pintura y la poesía son dos artes distintas, es lógicamente insostenible negar la existencia de algún confín expresivo entre las dos artes. No obstante, cabe decir que las teorías estéticas todavía no se han interrogado sobre la distinción fundamental entre el arte simultáneo y el arte consecutivo (Gombrich 1988: 44, Mitchell 1984: 98). Aunque Lessing ha discernido sistemáticamente las diferencias entre el arte temporal y el arte espacial, varios de sus argumentos suenan poco persuasivos. De hecho, el *Laocoonte* ha provocado desde su aparición múltiples controversias estéticas. “El punto del tiempo” de por sí es un concepto insostenible lógica y psicológicamente (Gombrich 1988: 46) en razón de que nuestro cerebro siempre procesa las informaciones visuales con retraso. Dicho de otra manera, aun cuando sus imágenes o dibujos permanezcan estáticos y segregados en el tiempo, nuestra experiencia visual puede captar el movimiento de una animación. De esta observación podemos deducir que nuestra percepción visual tiene límites; por este motivo un dibujo nunca está temporalmente aislado y estático. Al contrario, siempre nos puede evocar algún momento o comunicar algunas informaciones. La pintura también tiene la fuerza de traspasar los límites de tiempo, si no es así, volvemos a enredarnos en una famosa paradoja mencionada tanto por Zenón como por Zhuang Zi: la flecha voladora siempre permanecerá estática²⁵.

Hemos notado que incluso el mismo Lessing hizo varias concesiones paradójicas

²⁵ Los dos filósofos formulan independientemente esta paradoja. Sobre su contenido, y especialmente sobre su posible resolución, puede consultarse <https://es.wikipedia.org/wiki/Paradojas_de_Zen%C3%B3n>.

sobre el límite expresivo entre la pintura y la poesía, pues no definió de manera absoluta y definitiva este confín interartístico. Es razonable, de este modo, que Mitchell afirme que Lessing sustituye subrepticamente el concepto de “límites” por el de “fronteras (border)” (1984: 105). Lee (1940: 217) critica que, por su falta de comprensión de la forma pictórica, Lessing adoptara una concepción estrecha de la envergadura de la imitación pictórica. Esta restricción, entonces, hace que la pintura corte la vinculación con la poesía y la convierta en la hermana menor de la escultura por haber sido privada de su propio campo de expresión. En este sentido, el poeta alemán rompió al final con el tópico milenar “ut pictura poesis”.

En suma, Lessing subvirtió la tendencia tradicional de establecer la vinculación íntima entre la pintura y la literatura mediante la imposición de legítimas fronteras expresivas con base en los pensamientos de sus predecesores, y proyectó su influencia en las posteriores interpretaciones de los límites interartísticos, como en *The Critic as Artist*, de Oscar Wilde (1890) y *The New Laokoön*, de Irving Babbitt (1910), etc. Por supuesto, el programa de Lessing sufrió de igual manera un ataque feroz por parte de los incitadores al “libre cambio” representados por August Wilhelm Schlegel, quienes remarcaron el beneficio de tomar en préstamo ideas e imágenes de otro género para las artes²⁶. Finalmente, vale la pena sacar a relucir el pensamiento semiótico de Lessing en su discusión sobre el límite interartístico. Por ejemplo, el autor alemán utiliza en su libro, al igual que Dubos, los signos naturales para referirse a la imitación de la pintura y los signos arbitrarios para definir la mimesis literaria. La idea lessingniana de que los signos de imitación como sustitutos tienen la capacidad de evocar en mayor o menor grado los placeres de los objetos sustituidos revela de modo expreso el concepto fundamental de la semiótica, como explica sencillamente Umberto Eco (2000: 34) en su *Tratado de semiótica general*: la utilización de los signos (cosas) para sustituir otros conceptos (cosas) es una postura que nos permite atisbar las huellas de una incipiente disciplina del siglo XX.

²⁶ Acerca de esta idea remito al artículo “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre la literatura y la pintura: breve esbozo del nacimiento a la modernidad”, de Gabrieloni (s.a.).

Ya que hemos comentado la teoría artística de Lessing, ¿es posible conectar alguna de sus ideas estéticas con los planteamientos sobre el arte que tuvieron lugar en ciertos contextos teóricos orientales? La posible respuesta la encontramos en el primer diccionario chino, *Comentario de caracteres simples y explicación de caracteres compuestos* (说文解字), donde se define la pintura de la siguiente manera: “la pintura, [es] un espacio. Su forma [del carácter, 畫] se acerca al contorno de la tierra agrícola cuadrada (田)”²⁷. Aunque este diccionario no desarrolla más esta explicación, podemos entender que la gente de la Antigüedad concebía la pintura como un arte del espacio.

Aparte de eso, considerando las diferencias en los medios de expresión, Lessing propone que la pintura y la literatura tienen sus propias ventajas e inconvenientes en la representación estética. Dados estos límites expresivos, a veces el artista no logra expresar satisfactoriamente sus ideas a través de un medio. Como veremos en el siguiente capítulo, los pintores literatos optaron por añadir una inscripción en la misma imagen, por un lado, para superar la debilidad de la imagen al expresar la sutileza de los sentimientos o los espíritus; por otro lado, para crear un efecto estético más estereoscópico. De esta manera, se produce un nuevo arte que combina las dos artes hermanadas.

1.2.6. El análisis estructural de las relaciones interartísticas a partir de la teoría de la Literatura Comparada de René Wellek y Henry Remak

De momento hemos examinado las reflexiones sobre la vinculación entre las artes desde Platón hasta Lessing; a nuestro entender, dichas propuestas se produjeron fundamentalmente desde disciplinas como la filosofía, la retórica, la poética y la estética. No es difícil percibir, asimismo, que estas discusiones filosófico-estéticas sobre las relaciones interartísticas se han centrado en analizar las similitudes y diferencias en los procesos en que las artes imitan la naturaleza. Este tipo de reflexión, como señala Gnisci (2002: 218), “se ha demorado en reflexionar sobre las condiciones o las precondiciones generales constitutivas del arte o de la experiencia artística” y se

²⁷ “畫，界也。象田四界” [en Red].

limita *grosso modo* a discernir y clasificar las relaciones surgidas en torno al concepto de mimesis.

No obstante, con el avance de las ciencias humanas y la renovación de las herramientas teóricas, literarias y artísticas en el siglo XX, la intervención de la Literatura Comparada en la exploración de las relaciones interartísticas ha aportado una perspectiva más panorámica y sistemática sobre este tema y ha cosechado correspondientemente éxitos constructivos. Antonio Monegal resume tres posiciones teóricas frente a la relación entre la literatura y las artes: en primer lugar, una actitud indulgente que considera la literatura como una pieza constitutiva, o sea, un sistema de producción de la cultura, y que, por este motivo, puede interactuar naturalmente con otros sistemas. En segundo lugar, una actitud conservadora, que enfoca la relación interartística desde el punto de vista de las manifestaciones literarias de las artes. En tercer lugar, una actitud ecléctica, según la cual la lectura de un texto literario concreto “puede poner en juego el reconocimiento de un intertexto visual pertinente, que puede ser tanto un cuadro como una película, y que afecta nuestra interpretación de la obra” (2000: 14-15). Áron Kibédi Varga (2000: 109), a su vez, apunta que el aspecto metodológico y el taxonómico constituirán dos principales problemas para la exploración de esta vinculación interartística en la actualidad. Entre tantas intrincadas madejas teóricas del siglo XX cabe mencionar la propuesta comparativa de René Wellek y Henry Remak, quienes abogan por un análisis estructural y sistemático de las modalidades efectivas que entrelazan las artes.

Remak advierte de que tenemos que ser muy estrictos al incluir una acción comparativa en el campo de la Literatura Comparada. En la literatura es ineludible discutir aspectos de otros ámbitos como la historia, el arte, etc., pero esta discusión no constituye *per se* un ejercicio de comparatismo. Las comparaciones entre la literatura y un campo ajeno se aceptan como literatura comparada solo si “son sistemáticas o si se estudia como tal una disciplina separable y coherente ajena a la literatura” (1998: 93). Según este principio, un artículo sobre las figuras mitológicas de *La primavera* de Botticelli será literatura comparada solo si la pintura y la literatura fueron los polos

principales de la investigación, y si las fuentes literarias y sus adaptaciones pictóricas “se compararan y valoraran sistemáticamente y las conclusiones se limitan a uno de los dos dominios en cuanto tal” (1998: 93).

Esta propuesta de Remak de establecer una comparación sistemática entre las artes está en sintonía con la de Wellek. A ojos de este último, una obra literaria o pictórica no es de por sí un objeto simple, sino más bien “una organización sumamente compleja, compuesta de estratos y dotada de múltiples sentidos y relaciones” (1985: 33). Toda obra literaria o artística, según el autor, tiene sus características individuales y al mismo tiempo comparte elementos comunes con otras obras de arte. Esta red de conexiones es inevitablemente intrincada y multifacética. Con el fin de desatar los nudos significativos de una obra se requiere consecuentemente estudiarla a partir de una perspectiva estratificada y sistemática. Aparte de eso, nadie negará el hecho de que la acción interpretativa carecerá de sentido si se abstiene totalmente del objeto *per se*. El retorno al análisis de la obra propiamente dicha es una condición *sine qua non* para obtener una interpretación verdaderamente válida y confiable. Dado este hecho, Wellek también postula que la manera más directa y eficaz de establecer un paralelo entre las artes consiste en el análisis de las obras mismas y de sus relaciones estructurales (1985: 155)²⁸. Esta idea de comparar sistemáticamente las relaciones estructurales entre las artes también va a ser nuestro punto de partida para establecer un diálogo entre el corpus occidental y el corpus oriental.

Conviene recordar que los discursos sobre las relaciones interartísticas a partir de la Literatura Comparada giran, desde el principio hasta el final, en torno a un único objeto crucial: la literatura misma. La definición de la naturaleza de la literatura, un tema que normalmente aparece en los capítulos preliminares de los libros teóricos y manuales de Literatura Comparada, sirve en cierto modo para marcar una frontera entre la pintura y la literatura, en razón de que el objeto principal de esta definición es

²⁸ El capítulo “la literatura y las demás artes” de *Introducción a la literatura comparada*, de Gnisci, también parte de esta idea de análisis sistemático de Wellek. En el libro del Gnisci leemos: “El comparatismo estudia la cuestión y los casos de las relaciones entre las artes de forma muy concreta” (2002: 218). En su opinión, “estudiar la relación entre la literatura y las demás artes significa estudiar al mismo tiempo los *modos* en que la relación se crea y los *hechos* que la determinan y que, a su vez, son determinados por ésta” (2002: 225).

distinguir la literatura de otras disciplinas. Wellek opina que para aclarar este punto es necesario deslindar el lenguaje especial que tiene lugar en el hecho literario. El investigador estadounidense clasifica tres modalidades del lenguaje: el uso literario, el uso corriente y el uso científico²⁹. Pero el mismo autor admite que en la práctica existen indudablemente muchas dificultades para diferenciar estos tres usos. Discernir el lenguaje literario del lenguaje científico parece una operación sencilla. En la *Poética*, Aristóteles mencionó que los tratados de medicina también podrían adoptar un estilo poético; a mi entender, este argumento simplemente expone el hecho de que las letras no constituyen el medio expresivo propio de la literatura. En su esencia, las palabras de una obra literaria contienen pensamiento, emoción o sentimiento, una fuerza evocadora que en ningún sentido se agota en la literatura. Dicho de otra manera, el enunciado de la literatura, especialmente de la poesía, se manifiesta como “un objeto estético con connotaciones emocionales” (Riffaterre 2017: 13). En contraposición al lenguaje literario, el lenguaje científico ideal debe ser puramente informativo, es decir, denotativo y fácil de comprender, ya que el lenguaje de los trabajos científicos pretende alcanzar una transmisión más exacta y eficaz de la información sobre los resultados de algún análisis o experimento.

Sin embargo, establecer la distinción entre el lenguaje literario y el lenguaje cotidiano resulta más complejo³⁰. ¿Cómo se define el lenguaje cotidiano? De manera obvia, el uso cotidiano de la lengua ha mostrado su complicación multifacética, pues comprende variantes como el estilo comercial, la conversación, los manuales de

²⁹ Desde el formalismo ruso, muchos teóricos se han interesado por una clasificación de los usos del lenguaje. Por citar solo un ejemplo, en el libro *Sept études sur le signe et le signal* (Brunon 1980: 46) se mencionan tres tipos de textos y de usos del lenguaje en función del papel de los receptores: 1. “Trait dominant ‘littéraire’: l’auditeur est coproduisant”. 2. “Trait dominant informatif: l’auditeur est réceptif”. 3. “Trait dominant directif: l’auditeur réagit”.

³⁰ Esta diferenciación entre el lenguaje cotidiano y el lenguaje literario, en realidad, es una manifestación del formalismo. En “La ilusión referencial”, Michael Riffaterre formula la idea de que el lenguaje poético difiere sustancialmente del lenguaje corriente al opinar que incluso un lector menos letrado percibirá este hecho instintivamente (2017: 13). El crítico francés subraya que esta distinción proviene de la “ilusión referencial” de la literatura misma: “En el lenguaje cotidiano, cada palabra parece estar relacionada verticalmente a la realidad que pretende representar, cada una [está] pegada a su contenido como la etiqueta a la tapa de un barril, formando una unidad semántica distintiva; mientras que en la literatura la unidad de significado es el texto mismo” (2017: 15). Acerca de esta información, y para una crítica detallada sobre el pensamiento de Riffaterre, remito al libro *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, de Antoine Compagnon (2015: 132-135).

instrucciones, etc. Es evidente que el uso cotidiano y el uso literario se superponen: en las conversaciones diarias el lenguaje con mucha frecuencia abarca una función expresiva; tampoco es una novedad que en una obra literaria se recurra a un uso cotidiano del lenguaje. Dada esta imbricación confusa, esta propuesta recibió ataques feroces de otros estudiosos para quienes esta diferenciación no era más que una pretensión ilusiva. Di Girolamo (2001: 20, 32) señala que la connotación no es una marca específica de la literatura y en ningún momento se ha dado una definición expresa sobre el lenguaje estándar ni el lenguaje literario. No obstante, una perspectiva cuantitativa puede lograr una réplica sustentable a este ataque. Jakobson señala que la “dominante” es el elemento focal de la obra de arte porque coordina y gobierna los otros elementos (Di Girolamo 2001: 46). No podemos negar que en una obra literaria se nos manifiesta una “personalidad” más coherente y totalizadora que la de las personas en situaciones corrientes (Wellek 1985: 29). En realidad, como el mismo Wellek indica, la esfera de la función estética es fluctuante en distintas etapas de la historia. Una carta personal constituyó una forma de arte en el pasado, mientras que hoy no lo es por una tendencia de propugnar la pureza del arte. Parece razonable, asimismo, considerar que el uso del lenguaje de las obras literarias se caracteriza por la predominación de la función estética³¹. Además, bajo una perspectiva pragmática, esta distinción entre los dos lenguajes se ve más claramente. Los conceptos estéticos kantianos como “distancia estética” y “contemplación desinteresada” nos invitan a distanciarnos conscientemente de las descripciones y las acciones que nos empujan a una determinada acción fuera del mundo artístico. Dicho de otra manera, una obra artística impone *a priori* una estructura específica que aísla el contenido de la obra del mundo de la realidad (Wellek 1985: 30). Con todo, el aspecto más diáfano donde se manifiesta la naturaleza de la literatura reside principalmente en esta esfera de la representación estética. Dado que es difícil hacer una distinción clara entre lo que es

³¹ Una cita de Panofsky sirve también para complementar esta definición de la naturaleza de la literatura y explicar la de otras artes: “Una obra de arte no siempre es creada exclusivamente con el fin de que se goce de ella o, para utilizar una expresión más erudita, para que se la experimente estéticamente. [...] Pero una obra de arte *tiene* siempre significación estética, y exige ser experimentada estéticamente tanto si satisface alguna necesidad práctica o no, si es buena o mala” (1970: 22).

literatura y lo que no es literatura, se puede derivar un simple resultado del hecho de que una obra literaria es más bien una organización extremadamente compleja, compuesta de estratos y sentidos entrelazados (Wellek 1985: 30-32). Por lo tanto, su interpretación debe basarse correspondientemente en el desciframiento sistemático de estos estratos semánticos.

Otro problema mayor de las relaciones interartísticas que concierne a la Literatura Comparada es la discusión sobre el desarrollo paralelo de las artes. Existe una perspectiva histórica que propugna la idea de que el pensamiento y la cultura del hombre están estrechamente relacionados con el período determinado en que se sitúan (Wiener et al. 1973: 536). Un término esencial para esta perspectiva es el de *Zeitgeist*, que se define como el espíritu característico de una época³². Bajo la influencia de este principio estético brotó una corriente teórica que postulaba que todas las artes se desarrollan paralelamente en una misma época determinada. Una típica manifestación de esta corriente se puede encontrar en *El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, donde Mario Praz expresa que existe una estrecha relación “entre las expresiones de las diferentes artes de determinada época” (2007: 33)³³. Sin embargo, esta intención de instalar una armazón cultural que comprenda los desarrollos paralelos de las formas artísticas dentro de una época determinada no parece tan sustentable teóricamente si tenemos en cuenta la distinta evolución de las artes a través del tiempo. Bien es cierto que en cada época o con cada movimiento artístico brota un estilo característico. Este nuevo estilo predominante no puede rebasar el límite temporal por las circunstancias materiales e ideológicas que le impone una época, seguramente de estos detalles estilísticos puede inferirse a qué época pertenece una obra artística. Sin

³² Este término significa originalmente la suma total del espíritu de las generaciones a lo largo de la historia. Gradualmente el sentido de esta expresión se contrae a la referencia del espíritu de una época determinada. Sobre esta idea y sobre la evolución del concepto de *Zeitgeist*, puede consultarse *Psychological Ideas in Antiquity to 'Zeitgeist'* (Wiener et al. 1973: 535-537). De hecho, la postura de que el arte es una manifestación del espíritu de una época determinada o de una nación determinada ha ejercido una influencia en eminentes estudiosos del arte occidental como H. Wölfflin, Erwin Panofsky, Alois Riegl, etc. Cabe apuntar que esta corriente teórica proviene principalmente del sistema estético de Hegel. Acerca de esta información, y para una crítica del concepto “espíritu de la época”, puede consultarse la introducción de Fan Jingzhong en el libro de Gombrich (1989: 1-36).

³³ Cabe apuntar que en otras partes de su texto el mismo autor hace ciertas concesiones y matizaciones a esta idea: “No debe pensarse que el espíritu de una época se infunde simultáneamente en todas sus producciones artísticas” (Praz 2007: 68).

embargo, las distintas formas artísticas tienen su desarrollo particular con un ritmo propio y una diferente estructura interna de elementos (Wellek 1985: 161). Un ejemplo típico de esto lo constituye la evolución desigual entre la literatura y la música en el Clasicismo. Ya que las artes experimentaron diferentes grados y procesos de desarrollo, no es nada raro que el espíritu de la época o la intención de unificar las artes de una época haya suscitado críticas por parte de escritores y estudiosos. E. H. Gombrich, en *Ideals and Idols*, critica el “espíritu absoluto” del sistema estético de Hegel al opinar que la pretensión de socavar las huellas del espíritu nacional o del espíritu de una época es bastante sospechosa, pues esta búsqueda del *Zeitgeist* no trata de indagar un objeto tangible (1989: 60-69). Este historiador del arte aconseja que es más razonable dirigir nuestra mirada hacia las funciones de las artes³⁴. En suma, sería más razonable admitir con base en estas discusiones que existe indudablemente algún factor de influencia mutua entre las diversas artes, pero este factor está lejos de intervenir decisivamente en el proceso de evolución de las demás expresiones artísticas. Cabe tomar una postura más discreta y conservadora frente al concepto *Zeitgeist*. Como comenta Wellek, las relaciones mutuas se han de entender más bien como un “complejo esquema de relaciones dialécticas” (1985: 161). A su modo de ver, el concepto “espíritu del tiempo” no es una simple cuestión de la búsqueda de la evolución paralela de las artes. Wellek postula que hay que entender la totalidad de las actividades culturales de la humanidad como un sistema de series dentro del cual cada una cuenta con sus propios ritmos de evolución y normas, que no son “forzosamente idénticos” a los de otras series. Es necesario elaborar un conjunto de términos descriptivos eficaces para cada arte, antes que nada, para poder delimitar sin ambigüedad los períodos de las artes. Así, el examen de las analogías entre las evoluciones artísticas no tratará de una simple respuesta de

³⁴ En esencia, en su libro *Art and illusion* (1987), Gombrich también manifiesta esta postura. Al explorar en la psicología en la representación pictórica el autor afirma que el establecimiento de un estilo está vinculado siempre a una pronosticación o un “horizonte de expectativa” (1987: 69). Correspondientemente, lo que los pintores quieren explorar no reside en la esencia de este mundo sino en nuestra reacción frente a este mundo material (1987: 65). De estas diferentes respuestas al mundo externo derivan las funciones del arte. Gombrich explica las distintas formas de imagen visual basándose justamente en este punto. El arte griego subordina a la función narrativa; el arte del Renacimiento transmite la estructura del espacio; la pintura de los literatos representa una idea poética, etc. Sobre esto remito a la introducción de Fan Jinzhong (Gombrich 1989: 5).

“sí” o “no” del reflejo del “espíritu de la época”, sino que revelará una estructura complicada de similitudes y divergencias más que de líneas paralelas (1985: 161).

Después de haber recorrido las principales corrientes teóricas sobre la relación entre la literatura y las artes, pasaremos ahora a delinear una situación actual sobre esta corriente de investigación: hasta nuestros días las reflexiones todavía no han ido “más allá del reconocimiento de la existencia de alguna raíz común a las distintas expresiones artísticas” (Gnisci 2002: 215). Pero en contraste con las épocas precedentes, hemos dejado de enfocar esta cuestión interartística a partir de la perspectiva filosófico-estética. La teoría de la Literatura Comparada nos orienta a reflexionar sobre las estructuras plurales de las obras del arte, a analizar sistemáticamente las relaciones interartísticas y a considerar conscientemente las actividades literarias y pictóricas como un complicado conjunto cultural de elementos entrelazados.

En el presente trabajo hemos elegido la semiótica, una ciencia que se preocupa por la investigación de los signos en la sociedad humana, como una sólida base teórica para el análisis de las relaciones entre literatura y pintura. Básicamente, esta disciplina entiende actividades artísticas como los textos literarios o las ilustraciones como unos hechos sýgnicos, los cuales constituyen en conjunto un sistema cultural. Por esta vía se logrará al final la comprensión y la interpretación de una obra artística. Es fácil percibir, por este mecanismo, que este modo de análisis tiene la ventaja de aclarar fácilmente los diversos estratos escondidos en la apariencia de las expresiones y de comparar sistemáticamente los elementos pictóricos y los elementos literarios. La interpretación semiótica sobre la emblemática barroca y la pintura de los literatos nos ayudará a formular nuestra reflexión sobre las relaciones interartísticas. Antes de presentar el *modus operandi* de esta disciplina, es conveniente explicar algunos términos fundamentales de la semiótica.

1.3. Las características semióticas de la imagen y el texto

1.3.1. Las tendencias teóricas de la semiótica

El término “semiótica” tiene su origen en la cultura griega. Esta palabra, según la

explicación del DRAE, proviene del griego “σημειωτική”³⁵ y designa el “estudio de los signos en la vida social”. Conforme a esta definición, la semiótica atiende a dos elementos: los signos y su actividad comunicativa (su utilización en la vida social). También podríamos decir que, si partimos de esta idea, cualquier actividad humana en la que exista un uso de los signos para realizar fines comunicativos pertenece al campo de la semiótica. Por lo tanto, aparte del lenguaje cotidiano (instrumento de comunicación) en un sentido amplio, otros sistemas de signos, como los textos literarios, las imágenes pictóricas, las fórmulas matemáticas, los signos no-verbales, o sea, todas las actividades sígnicas humanas que por lo menos contienen algún significado, también son objeto de los estudios semióticos.

De igual manera, la investigación de los signos se puede remontar a los sofistas griegos, quienes formularon la definición de signo conforme a su valor representativo respecto al objeto sustituido. En los tratados de Platón (*Crátilo*³⁶) y Aristóteles (*Sobre la interpretación*³⁷) ya se habían planteado explícitamente las cuestiones acerca del signo. En el tratado *De Doctrina Christiana* San Agustín también indagó la vinculación

³⁵ Este término griego significa “observador de signos”. Véase *A Greek-English Lexicon* de Henry George et al. (1940). Disponible en <Perseus Digital Library>.

³⁶ El *Crátilo* es un libro dedicado al problema de la exactitud de los nombres. El *Crátilo* registra sucesivamente dos conversaciones de Sócrates con Hermógenes y Crátilo. Hermógenes considera que esta exactitud proviene de la “convención”, el “consenso” y el “hábito”. Crátilo, en cambio, postula que los nombres son exactos por “naturaleza”. En esta disputa, Sócrates critica dialécticamente la teoría convencionalista en la primera parte y la teoría naturalista en la segunda parte, de conformidad con la idea de que “se puede hablar falsamente”. Acerca de la postura de Hermógenes, después de haber sentado el principio de que los seres “son en sí” y de que es exacto el nombre que “cada uno pone”, Sócrates opina que existe un nombre en sí que puede “encarnarse” en estas letras y sílabas por el principio de imitación. Mediante la etimología explica la característica natural de esta imitación. En la postura de Crátilo, el lenguaje es un arte imitativo: ya que las cosas pueden ser buenas o malas, el nombre revelará la esencia de las cosas mejor o peor según los rasgos que ellas representan. Esta revelación es algo *distinto* de las cosas, es un “retrato” en lugar de una “duplicación”. Si no, no se podrían distinguir los nombres de las cosas. La intención final de Sócrates consiste en “descalificar al lenguaje como medio para acceder la realidad”. En suma, este libro trata de la referencialidad de los signos. Véase la introducción del *Crátilo* (Platón 1983: 342-359).

³⁷ Este libro trata de aclarar, como indica en el subtítulo, el atributo de los conceptos “nombre” y “verbo”, así como de determinar lo verdadero y lo falso de una aserción. Aristóteles opina que “lo ‘que hay’ en el sonido son símbolos de las afecciones ‘que hay en el alma’, y la escritura ‘es símbolo’ de lo ‘que hay’ en el sonido” (*Sobre la interpretación*, I, 16a1-5). Dicho de otra manera, la lengua es un sistema de signos que refleja las actividades internas de la humanidad. Aristóteles considera que los signos no son elementos materiales, sino que son “el representante material de un concepto, de un significado” (Bobes Naves 1998: 50). A nuestro entender, el hilo conductor de este librito es el siguiente: con el fin de definir los atributos del nombre y los modos, los tiempos gramaticales del verbo, el filósofo griego explica y determina la afirmación y la negación y la contradicción de las aserciones simples y las aserciones compuestas. Esta exploración de las falacias, las paradojas, las verdades de los enunciados, pertenece al campo de la lógica. A ojos de Peirce, esta ciencia formal es idéntica a la semiótica.

entre cosas y signos, y definió el concepto “signo” como “a thing which of itself makes some other thing come to mind, besides the impression that it presents to the sense” (Green 1995: 57). Aparte de eso, San Agustín especifica dos tipos de signo: los *signa naturalia*, que son aquellos que “without a wish or any urge to signify cause something else besides themselves to be known from them” (Green 1995: 57), como el humo (señal de la existencia de fuego) y las huellas de los animales; y los *signa data*, que son empleados por seres animados para demostrar “the best of their ability, the emotions of their minds, or anything that they have felt or learnt” (Green 1995: 57). La diferencia entre los dos grupos reside en la existencia de voluntad, intención y deseo para el segundo grupo. La idea de la intencionalidad de San Agustín, como comenta Bobes Naves, ha ejercido gran influencia incluso en la semiótica actual “para señalar las fronteras entre signos lingüísticos y signos semióticos” (1998: 53)³⁸. Además, la propuesta de la división binaria de los signos también ha sido útil para el desarrollo de teorías estéticas y literarias. Por ejemplo, en los tratados de Dubos (1717, 1755) y Lessing (1767) se aplican los “signos arbitrarios” (signos lingüísticos o *signa data*) y los “signos naturales” para referirse a la poesía y la pintura.

En el siglo XVI, el pensamiento semiótico se guiaba por la semejanza. En gran parte fue la idea de la semejanza la que asentó el juego de símbolos y dirigió las artes a representar las cosas de la naturaleza. En el saber de esta época, el concepto de semejanza sirve como un aglutinante que cohesiona “la forma designante” y “la forma designada”. En este punto, la semiología, que intenta investigar las propiedades, las conexiones y las leyes de signos, no difería sustancialmente de la hermenéutica, una disciplina que descifra los sentidos de los signos, ya que la búsqueda del sentido es aclarar lo que se asemeja (Foucault 1968: 26-38). Asimismo, la disposición de los signos durante esta etapa era ternaria, en ella se reconocía el significante, el significado

³⁸ Sencillamente, los signos semióticos se pueden entender como los signos no lingüísticos. Sin embargo, para el manejo de este tipo de signos se requiere la intervención de los signos lingüísticos. La semiótica, en su esencia, no es una disciplina distinta de la lingüística. Véase Solís (2009). No obstante, en un sentido general, los signos semióticos podrían abarcar un campo más amplio, ya que la semiología estudia todo tipo de signos: “[el signo semiológico] puede estar codificado o no, puede ser sistemático o asistemático, puede ser estable o circunstancial, puede ser natural o convencional, puede tener doble articulación o ser expresión directa de un contenido válido solamente en los límites de un determinado mensaje literario o no literario” (Bobes Naves 1998: 71).

y la semejanza como la “coyuntura” que entrelazaría a los dos primeros. A partir del siglo XVII, aumentó la preocupación por los vínculos entre los signos y sus significados. Se empezó a rechazar la propuesta del análisis de la representación, es decir, la exploración de la similitud, y la reflexión se orientó hacia el análisis del sentido y de la significación (Foucault 1968: 49-50). Por este motivo, el sistema de signos se convirtió en binario al asumir la existencia de un enlace directo entre el significado y el significante sin las ligaduras de la afinidad. El pensamiento semiótico clasicista define el signo a partir de las tres vertientes de esta conexión binaria, las cuales “sustituyen a la semejanza para definir la eficacia del signo” (Foucault 1968: 65): 1. El origen del enlace: signo natural (el humo del fuego indica un incendio) y signo de convención (el sistema lingüístico que refleja las ideas de la humanidad). 2. El tipo del enlace: signo que forma parte del conjunto que designa (el nivel de colesterol, junto con otros indicadores, manifiesta el estado de salud) y signo que está separado de él (las figuras secundarias que sirven como signos lejanos del tema central de un libro). 3. La certidumbre del enlace: signo constante, que indica infaliblemente los hechos (la extinción del proceso homeostático significa la muerte) y signo probable (las náuseas podrían ser señales del embarazo).

Aunque la exploración de las características de los signos, así como el estudio de campos como la retórica, la gramática, la lingüística y la lógica, habían cosechado buenos resultados desde Platón hasta el clasicismo, hay que esperar hasta el siglo XX para asistir a la fundación de la disciplina de la “semiología” o “semiótica” por Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce. Sin lugar a dudas, todas estas reflexiones precedentes sobre los signos, especialmente en los campos de la lingüística y de la lógica, aportaron una sólida base conceptual y argumentativa a la nueva ciencia de los signos.

1.3.1.1. Ferdinand de Saussure

Publicado póstumamente en 1916, el *Curso de Lingüística General* del lingüista suizo se convirtió en una obra fundamental para la lingüística estructural e incluso para los

antecedentes más próximos a la semiología. La mayor contribución de este libro reside en que por primera vez se deslinda el objeto de la lingüística: la lengua entendida como un sistema de signos.

Mediante el análisis de las propiedades de la lengua, Saussure llegó a la conclusión de que la lengua es “una institución social” y de que, como herramienta para expresar ideas, la lengua está estrechamente vinculada a la psicología social. De allí viene su propuesta de establecer una disciplina nueva, a la cual denomina “semiología”:

Se puede, pues, concebir *una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología* [...]. Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. [...] La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos (1945: 43).

El fragmento citado pone en evidencia la actitud de Saussure respecto a esta ciencia social. Desde su punto de vista, el objeto principal de la semiología consiste en investigar los signos en sí mismos y sus leyes internas. Aunque esta disciplina todavía no existía (1945: 43), conforme a su definición, no es difícil deducir *a priori* que a todas las actividades humanas se las puede considerar como signos. De acuerdo con esta definición de la semiología, la lengua será un sistema de signos. Mediante la comparación de la lengua con otros sistemas del mismo orden será posible discernir la naturaleza de la lengua. Saussure cree que el sistema de la lengua consiste en la unión psíquica del sentido y de la representación de la palabra. Cabe apuntar que esta unión del signo lingüístico, al entender de Saussure, no se refiere a la unión de una cosa y de un nombre, sino a la unión de un concepto y de una imagen acústica. Esta representación acústica no es una cosa puramente física, o sea, el sonido material, sino una imagen sensorial, una huella psíquica que “da el testimonio de nuestros sentidos” (1945: 91-92). Dicho de otra manera, el sistema de signos de Saussure es aparentemente binario y está constituido por la combinación del concepto y de la imagen acústica. Sin embargo, en el uso corriente el término “signo” designa con mucha frecuencia la

imagen acústica sola. Por ejemplo, si llamamos signo a *mesa*, la gente omite el hecho de que esta secuencia de sonidos conlleva el concepto correspondiente, en este caso, un mueble imaginario sostenido por uno o varios pies. En este mecanismo la parte sensorial (la imagen acústica) sustituye la del conjunto (signo). Con el fin de ahuyentar esta ambigüedad, Saussure defendió la necesidad de mantener las tres nociones entrelazadas. En términos concretos, propuso seguir usando el término signo para referirse al conjunto y sustituir la unión del concepto y de la imagen acústica por el binomio significado-significante (1945: 93). A través del desarrollo de estas ideas de Saussure, Charles Kay Ogden e Ivor Armstrong Richards delinearon su famoso triángulo semiótico:

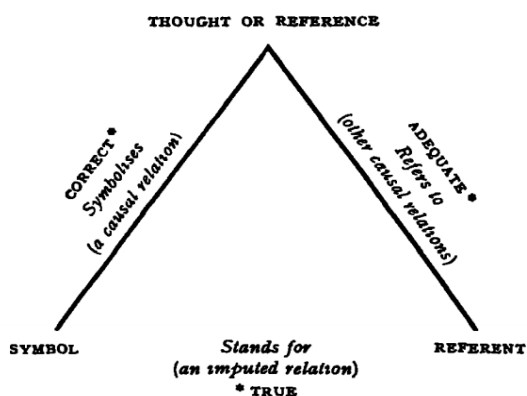


Fig.1.2. Triángulo semiótico. Diagrama extraído de *The Meaning of Meaning* (1923: 11).

Este diagrama triangular³⁹ representa una relación causal que une el significante (symbol) con el significado (reference). Es decir, en los actos de habla, el significado conceptual que estamos entretejiendo, junto con los factores sociales y psicológicos, determinan la imagen acústica que vamos a utilizar. En el proceso de recepción, estos símbolos (materiales del signo lingüístico, o sea, significantes) estimulan a los receptores a responder a este concepto ideal y a adoptar una actitud adecuada frente a la del emisor (Ogden y Richards 1923: 10-11). Esta asociación puede producirse de

³⁹ En el libro *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, Umberto Eco dedica mucha energía a refutar el equívoco del referente. Desde su punto de vista, el significado debe ser una unidad cultural y la vida social no se desarrolla a partir de los referentes sino a partir de estas unidades. Nadie tiene una experiencia verdadera con el objeto físico como “estrella vespertina” y “estrella matutina”, pero el emisor y el receptor entienden que los dos son objetos diferentes. Dicho de otra manera, los signos no denotan directamente los objetos reales, sino algo que “está definido culturalmente y distinguido como entidad”. Para una crítica más desarrollada sobre el triángulo de Ogden y Richards, puede consultarse Eco (1986: 57-61).

forma natural, de forma convencional o por el principio de semejanza. Entre la idea y el referente (objeto real) existe una relación directa o indirectamente referencial. Por último, lo que une la imagen acústica y el objeto real no es una vinculación fuerte, sino una relación indirecta y discontinua.

El sistema semiológico de Saussure puede considerarse como la simplificación de este triángulo semiótico⁴⁰. Para él, el concepto “signo” es “una entidad psíquica de dos caras”, que se puede entender como “el total resultante de la asociación de un significante con un significado” (1945: 93):



Fig. 1.3. El signo lingüístico de Saussure. Diagrama extraído del *Curso de Lingüística General* (1945: 92).

El concepto (significado) y la imagen acústica (significante) se entrelazan íntimamente y se reclaman mutuamente. Saussure opina que el signo lingüístico cuenta con dos características principales (1945: 93-96): 1. La relación entre el concepto y la imagen acústica correspondiente es arbitraria, o sea, el signo lingüístico en sí mismo es arbitrario. La idea de “mesa” no está ligada sustancialmente a la secuencia de sonidos *me-sa*. 2. Dado que los sonidos se desenvuelven consecutivamente en el tiempo, su extensión es medible en una sola dimensión, de allí viene el carácter lineal del significante. Aparte de eso, el signo lingüístico tiene otras dos caras: su inmutabilidad y su mutabilidad. Aunque el significante es arbitrario con respecto a su concepto, en el ámbito colectivo su uso no es libre, la lengua es más bien el fruto de “fuerzas sociales”. En este sentido, el signo muestra su constancia. Sin embargo, la lengua evoluciona ininterrumpidamente a lo largo del tiempo, pues los signos lingüísticos experimentan diversas alteraciones. Así, estos factores de alteración conducen siempre a un

⁴⁰ Un defecto obvio del sistema semiótico de Saussure reside en haber descuidado totalmente los objetos reales y su vinculación con los signos correspondientes. Por eso, en opinión de Ogden y Richards, “this theory of signs [...] was from the beginning cut off from any contact with scientific methods of verification” (1923: 6).

“desplazamiento de la relación entre el signo y el significante” (Saussure 1945: 100).

Aparte de la oposición binaria entre significante y significado, Saussure también formuló varios binomios para enriquecer su sistema binario de signos. Basándose en la exploración de las relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas en el estado de lengua, propuso el concepto de “sintagma”, combinaciones consecutivas de los elementos en la cadena del habla, y el concepto de “paradigma”, grupos de asociación mental que abarcan tanto “los dominios que presentan algo de común”, como las relaciones asociativas derivadas de la naturaleza de las relaciones que entrelazan los dominios en cada caso (Saussure 1945: 105-107, 147-151).

En resumidas cuentas, la dicotomía impera en el sistema de signos de Saussure (Navarro Martínez 2015: 107), cuya fundación está vinculada de forma evidente al estudio de la lingüística y de la psicología. Cabe señalar que, en sentido estricto, el lingüista suizo solo se limita a dar el nombre de la semiología, como él mismo admitió en el *Curso de Lingüística General*. Sus reflexiones sobre esta nueva disciplina más general giran en torno al análisis de los fenómenos lingüísticos, pero desatienden el papel que desempeña el referente en el sistema semiológico.

1.3.1.2. Charles Sanders Peirce

A diferencia de la propuesta del sistema binario de signos de Saussure, el lógico norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914) formuló en fechas bastante próximas al primero una teoría más sistemática y compleja sobre la clasificación de las características de los signos y de los progresos en los que intervienen con base en la discusión de la fenomenología y de la lógica⁴¹, a la cual dio el nombre de “semiótica” (2014: 3)⁴². Según Peirce, la semiótica es la lógica misma, ya que se preocupa por las cuestiones acerca de la verdad de los signos y la relación entre éstos y sus objetos (referentes) (2014: 4).

⁴¹ “All thought being performed by means of signs, logic may be regarded as the science of the general laws of signs” (CP I.191).

⁴² En los siguientes apartados utilizaremos la palabra “semiótica” para designar esta nueva ciencia social. De hecho, hoy en día ambos términos, “semiología” (Saussure) y “semiótica” (Peirce) son considerados como sinónimos por la mayor parte de los estudiosos, aunque es variable el uso de uno y otro término. Véase Bobes Naves (1998: 13).

El sistema de signos de Peirce se caracteriza por ser ternario. La función esencial del signo, a su entender, reside en “render inefficient relations efficient”, un proceso a través del cual podemos conocer más cosas (CP 8.332)⁴³. Este lógico norteamericano define en varios lugares el término “signo”:

I define a *Sign* as anything which on the one hand is so determined by an Object and on the other hand so determines an idea in a person's mind, that this latter determination, which I term the *Interpretant* of the sign, is thereby mediately determined by that Object. A sign, therefore, has a triadic relation to its Object and to its Interpretant (CP 8.343).

De estas aclaraciones se deduce fácilmente que el signo, junto con el objeto y el interpretante, constituyen una relación triádica. También podemos percibir, con la existencia de la idea interpretativa (el interpretante), las actividades psicológicas en el funcionamiento del sistema semiótico de Peirce, aunque el autor preferiría más bien admitir que el pensamiento humano de por sí forma parte del signo (2014: 32). En su explicación de la operación de la representación, nuestro semiólogo desarrolló dos sujetos en dicho proceso: el “sign” y el “representamen”. El primero significa “anything which conveys any definite notion of an object in any way”; el segundo se define como “whatever that analysis applies to” (CP 1.540), aunque en muchas ocasiones el mismo autor emplea los dos términos como sinónimos (1974: 22, 29). El “representamen” destaca por su función referencial, el cual crea un concepto equivalente en la mente de la persona para sustituir el objeto. Esta sustitución es parcial, pues el concepto no cubre todos los aspectos del objeto, sino que representa el referente a través de una suerte de ideas asociativas.

Cabe señalar que los tres libros que estamos comentando y citando, *On Sign* (1996), *La ciencia de la semiótica* (1974) y *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (1931-1958), son obras póstumas de este gran tratadista estadounidense. Todas ellas recogen ideas sueltas de Peirce sobre el signo. Su lectura pone en evidencia que el autor ha reflexionado sobre algunos términos y conceptos de forma recurrente y que no logró delimitarlos y pulirlos satisfactoriamente. Además, la proliferación de términos

⁴³ Recordamos que utilizamos este tipo de citas para referirnos a *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*.

originales también obstaculiza en cierto modo la comprensión de las ideas del autor. Sin embargo, hay una estructura que nunca ha cambiado en estos tratados: la relación triádica. Peirce sostiene que se pueden dividir los signos en tres grupos de acuerdo con sus cualidades:

Primero, según que el signo en sí mismo sea una mera cualidad, un existente real o una ley general; segundo, según que la relación del signo con su objeto consista en que el signo tenga algún carácter en sí mismo, o en alguna relación existencial con ese objeto o en su relación con un interpretante; tercero, según que su interpretante lo represente como un signo de posibilidad, como un signo de hecho o como un signo de razón (1974: 29).

Con el fin de explicar el contenido de cada tipo de signo, el autor acuñó tres tricotomías de los signos. No es este un lugar apropiado para extensas consideraciones acerca de tantos términos originales⁴⁴: nos parece más razonable enumerarlos y explicar sus funciones respectivas.

Conforme a la primera división, un signo, en palabras de Peirce, puede ser llamado “Cualisigno”, “Sinsigno” y “Legisigno”. Un Cualisigno es “una cualidad que es un signo”; solo después de ser formulado actuará verdaderamente como un signo. El color rojo como una cualidad. Un Sinsigno es una cosa o evento real. Este término abarca inevitablemente cualidades. Por eso involucra a uno o varios Cualisignos. Un Legisigno es “una ley que es un signo” establecida por los hombres. Todo signo convencional pertenece a este campo. Por ejemplo, los signos lingüísticos. Dada esta característica, todo Legisigno requiere Sinsigno (1974: 29-30).

En cuanto a la segunda división, un signo puede ser “ícono”, “índice” o “símbolo”. Un ícono (o imagen) se refiere al objeto “al que denota meramente en virtud de características que le son propias”. Si tal objeto existe realmente, actúa como signo. Un retrato o una foto podría ser un ejemplo. Un índice denota el objeto “en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto”. Una veleta indica la dirección del viento. Un símbolo se refiere al objeto en virtud de una ley, generalmente una asociación de ideas

⁴⁴ Sobre una explicación e investigación más detallada del sistema semántico de Peirce, véase *A General Introduction to the Semiotic of Charles Sanders Peirce*, de James Liszka (Peirce 2014). Umberto Eco apunta que todas estas tricotomías pueden corresponderse con un fenómeno de comunicación visual. Sobre este punto puede consultarse *La estructura ausente: introducción a la semiótica* (1986: 169).

generales. En consecuencia, este término de por sí es un “legisigno” (1974: 30-31).

De acuerdo con la tercera tricotomía (1974: 31-32), un signo puede dividirse en “Rema”, “Decisigno (Signo Dicente)” y “Argumento”. Un Rema es un signo de “posibilidad cualitativa”, es decir, este concepto representa una clase de objeto posible. Para su interpretante, un Decisigno significa un Signo de existencia real. Un Decisigno involucra necesariamente, como parte de él, a un Rema. Un Argumento es un signo de ley, o un signo que representa su objeto “en su carácter de signo”.

En realidad, a partir del resultado de las tres tricotomías, Peirce formuló otras diez clases de signos como subdivisiones (Peirce 1974: 33-36). Sin embargo, ni el mismo autor ha aclarado satisfactoriamente tantas clasificaciones. En opinión de Bobes Naves, Peirce no hace verdaderamente una semiótica sino más bien “una lógica del discurso científico”, o “una teoría del conocimiento desde una perspectiva de los signos” (1998: 13). En contraste con la teoría de Saussure, Peirce opina que la relación entre la lingüística y la semiótica es un tipo de relación entre una disciplina y su metodología. Para el lingüista suizo, esta relación sería como la relación entre una disciplina peculiar y una ciencia más general. Saussure destaca la función social de los signos; Peirce, a su vez, destaca la función lógica de éstos.

1.3.1.3. Charles William Morris

El filósofo y semiótico estadounidense Charles William Morris (1901-1979) fue seguidor de las doctrinas de Peirce. Como su maestro Peirce, él también sostiene que el pensamiento humano es inseparable del funcionamiento de signos (Morris 1938: 1; Peirce 2014: 32). Estos argumentos consolidan la idea de que todas las actividades humanas caen en el campo de la investigación de la semiótica⁴⁵. Morris desarrolló creativamente la dimensión pragmática en la investigación de los signos, y parece que se debe a él la divulgación del término “semiótica” (Bobes Naves 1998: 12).

Al igual que Peirce, Morris cree que la semiótica es la ciencia que estudia la

⁴⁵ En el final del mismo libro Morris dice: “Semiotic provides a basis for understanding the main forms of human activity and their interrelationship, since all these activities and relations are reflected in the signs which mediate the activities” (1938: 58).

semiosis en que participan los objetos ordinarios. En este proceso semiótico, el “sign vehicle” desempeña el papel del mediador; el “interpretant” es el efecto o la ley según el cual una cosa es un signo para el “interpreter”, o sea, el agente de este proceso. Aquello a lo que se refiere el signo recibe el nombre “designatum”, y lo que ha sido sustituido se llama “designata”. Algo es signo siempre y cuando sea interpretado como tal por algunos intérpretes (1938: 4). De esta definición podemos entender que el “designatum” es una condición *sine qua non* para la existencia del signo. Sin embargo, un signo no se refiere necesariamente a un objeto realmente existente. En palabras de Morris, cualquier signo tiene su “designatum”, no todos tienen su “denotatum”⁴⁶. De estas ideas se desprende que el sistema de signos de Morris también es ternario.

El autor extrae tres componentes de su análisis de la semiosis: “sign vehicle”, “designatum”, “interpreter”. El autor encontró en esta relación triádica de la semiosis tres grupos de relación binaria (1938: 6): 1. La relación formal entre los signos. 2. La relación entre los signos y sus referentes correspondientes. 3. La relación entre los signos y los intérpretes. La primera relación demuestra la “dimensión sintáctica” de la semiosis, por eso recibe el nombre de “sintaxis”; la segunda representa la “dimensión semántica” de este proceso semiótico, o sea, la “semántica”; la última se llama “pragmática”, ya que refleja la “dimensión pragmática” de la semiosis. El sistema de signos de Morris se funda en las explicaciones de estas tres ramificaciones de la lingüística.

La sintáctica expresa la “concepción formal” del lenguaje. Este nivel lingüístico está vinculado con el formalismo. Los signos de este sistema pueden dividirse en tres categorías: 1. “Indexical signs”, un tipo de signos asociativos que orientan la atención de los receptores hacia algún fenómeno u objeto. Por ejemplo, el dedo que está apuntando algo. 2. “Characterizing signs”, que indican algunas características generales, o sea, denotan la pluralidad de las cosas. Por ejemplo, respecto al concepto “casa” hay que especificar otros atributos en el uso si queremos saber cómo es este edificio. 3.

⁴⁶ “Where what is referred to actually exists as referred to the object of reference is a *denotatum*” (Morris 1938: 5).

“Universal signs”, que son capaces de denotar todas las cosas. Por ejemplo, la palabra “algo”.

El objeto de la semántica consiste en tratar la relación entre los signos y sus referentes (“designatas”). En esta ramificación Morris habla de los atributos de otra tricotomía: índices, íconos y símbolos. Los índices (“indexical signs”) designan en cualquier instante lo que apuntan. Cabe anotar que estos signos no tienen por qué asemejarse a lo que denotan. Los dos últimos, a su vez, reflejan las características de los referentes. Los íconos exhiben de por sí las propiedades necesarias para evocar su referente, una foto o un retrato puede ser un ejemplo de esta categoría. Los símbolos manifiestan los conceptos abstractos del objeto. Por ejemplo, los conceptos de “foto” y “retrato” forman parte de este grupo signico.

La dimensión pragmática de los signos intenta revelar la vinculación entre los signos y sus usuarios. Dicho de otra manera, la pragmática se preocupa por los aspectos bióticos de la semiosis. Partiendo de esta perspectiva, una estructura lingüística será un sistema de conductos (1938: 32). Las reglas pragmáticas estipulan las condiciones para los usuarios según las cuales un vehículo signico es un signo (1938: 35). Los conceptos como “intérprete”, “interpretante”, “convención”, “verificación”, etc., son términos de esta categoría.

Al haber analizado las tres dimensiones de los signos, Morris define así el término “lenguaje” con base en su teoría semiótica: “A language in the full semiotical sense of the term is any intersubjective set of sign vehicles whose usage is determined by syntactical, semantical, and pragmatical rules” (1938: 35). Aunque tenemos que admitir las contribuciones originales de Charles William Morris al análisis integral de las tres dimensiones de signos, su teoría semiótica, al igual que la de Saussure, gira desde el comienzo hasta el final alrededor de la teoría lingüística. Morris establece las leyes de los signos por vía del estudio del nivel pragmático, semántico y sintáctico de la semiosis. Estas tres dimensiones lingüísticas son irreducibles, pero al mismo tiempo están interconectadas como una unidad en el proceso semiótico. Las tres tratan de un modo u otro los signos, pero ninguna es capaz de definir satisfactoriamente el término “signo”.

Asimismo, ninguno de los tres componentes de esta disciplina, “sign vehicle”, “designatum” y “interpreter”, se puede definir tampoco sin hacer referencia a los otros dos.

Según las palabras de Morris (1938: 54, 58), los campos de aplicación de la semiótica se dividen en tres sendas: primero, unificación de las ciencias semióticas. Segundo, semiótica como órgano de las ciencias. 3. Implicaciones humanísticas de la semiótica. Esta disciplina ofrece una base teórica para entender las actividades humanas y la interrelación entre ellas. Para nuestro autor, el análisis semiótico no es otra cosa que la determinación de las dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas en los procesos específicos de semiosis. La distinción de estas tres dimensiones semióticas depara una nueva perspectiva para la crítica estética (1938: 48, 52, 56).

En fin, las discusiones de Morris sobre la aplicación de la semiótica a las expresiones artísticas son concisas, pero expresan explícitamente que esta ciencia social abarca el estudio de la literatura y la pintura en nombre del análisis de los signos estéticos que están subordinados a un sistema semiótico más grande.

1.3.1.4. Louis Trolle Hjelmslev

En sentido estricto, los dos libros de Hjelmslev (1899-1965), *Sistema lingüístico y cambio lingüístico* (1976) y *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1969), son tratados de lingüística. No obstante, al igual que Charles Morris, en estos libros el lingüista danés formula un torbellino de ideas importantes sobre la semiótica partiendo de la perspectiva lingüística.

El autor danés postula el análisis del signo lingüístico a partir de tres aspectos: la estructura, la forma y el contenido. El vocablo “nombre” está formado por seis entidades: *n, o, m, b, r, e*, las cuales constituyen una estructura propia; en lo concerniente a su forma lo consideramos como un sustantivo masculino; en relación con su contenido consideramos su significado: “Palabra que designa o identifica seres animados o inanimados”⁴⁷. De acuerdo con el diseño de Hjelmslev, en el estrato de los signos

⁴⁷ Véase la primera acepción del DRAE. Disponible en <<https://dle.rae.es/nombre>>.

lingüísticos es la forma la que anuda la estructura con el contenido. En la investigación de la lengua es la estructura la que se percibe directamente, cuyo estudio conduce a contrastar la forma y el contenido (1976: 50).

En lo que atañe a las características de la lengua misma, Hjelmslev parte de dos principios de Saussure: primero, el lenguaje en su esencia es una forma en lugar de una sustancia; segundo, toda la lengua cuenta con dos planos a la vez: expresión (significante de Saussure) y contenido (significado de Saussure). Sin embargo, critica al lingüista suizo por omitir la existencia de la “función de signos”, la cual conecta la expresión con el contenido. Y también gracias a dicha función, se generan dos “funtivos” (“funtives”): la “forma de la expresión” y la “forma del contenido”. De las dos formas se derivan progresivamente la “sustancia de la expresión” y la “sustancia del contenido”. Con base en esta reflexión, el lingüista danés define el *signo* de este modo: “That a sign is a sign for something means that the content-form of a sign can subsume that something as content-substance [...] a sign is a sign for an expression-substance” (1969: 57). Dicho de otra manera, el signo representa a la vez la sustancia de la expresión (voces) y la sustancia del contenido (concepto evocado por estas voces), solamente en este sentido se puede considerar como un signo para algo.

El sistema de signos lingüísticos, en palabras de Hjelmslev, está integrado por los signos y los elementos que no son signos (“figuras”). O sea, la lengua no es un sistema de puros signos. Los signos son ilimitados en número, pero están constituidos por un número rigurosamente limitado de figuras, dado que la primera característica del sistema lingüístico reside en su economía y su facilidad de manejo. En este sentido, el sistema de signos lingüísticos en realidad es el “systems of figurae [sic] that can be used to construct signs” (1969: 47).

Una vez establecido el sistema lingüístico, el autor danés formula una definición formal de la semiótica y la lengua:

[...] semiotic as a hierarchy, any of whose components admits of a further analysis into classes defined by mutual relation, so that any of these classes admits of an analysis into derivatives defined by mutual mutation. [...] In practice, a language is a semiotic into which all other semiotics may be translated — both all other languages, and all other conceivable

semiotic structures (1969: 106, 109).

Según esta cita, la semiótica es más bien la forma misma del lenguaje. No sin razón advierte Bobes Naves (1998: 14) que el término “semiótica”, para Hjelmslev, se refiere al objeto de la semiología en lugar de a una ciencia sobre los signos. En realidad, en sus tratados el lingüista danés también usa el término “semiología” con un sentido que se acerca bastante al que le confirió Saussure. Pero a diferencia del lingüista suizo, Louis Hjelmslev hace una clasificación de la tipología de lenguajes basándose en la existencia de la semiótica en el plano de la expresión y el plano del contenido: 1. Semiótica denotativa: ninguno de los dos planos es semiótico. Es decir, ni la expresión ni el contenido es un lenguaje de por sí. *Verbi gratia*, las lenguas naturales. 2. Semiótica connotativa, el plano de la expresión abarca un lenguaje. Por ejemplo, el lenguaje literario. 3. Metalenguaje o metasemiótica: el plano del contenido en sí mismo es un lenguaje (1969: 114). Por ejemplo, la lengua técnica destinada a describir y analizar las lenguas naturales. Un diagrama ilustra mejor esta tricotomía de la semiótica:

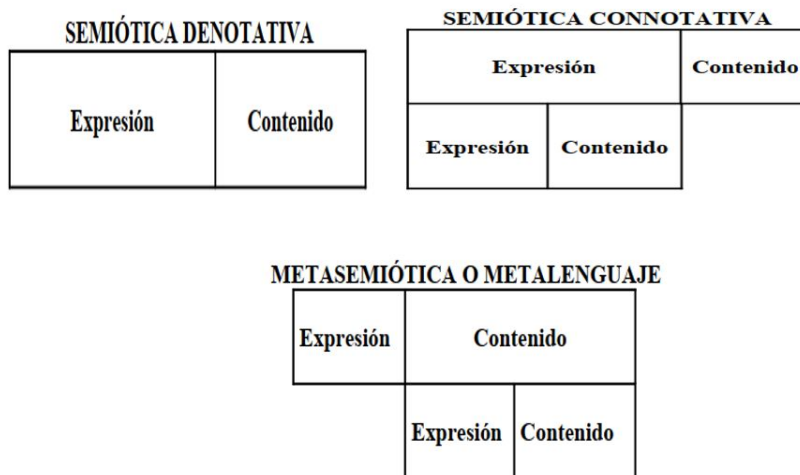


Fig. 1.4. Tres semióticas de Hjelmslev. Diagrama extraído de Bigot (2010: 83).

Como hemos visto en el apartado anterior, no faltan críticos que atacan esta división de los lenguajes. Sin embargo, no podemos negar que el uso literario del lenguaje no es totalmente idéntico al uso cotidiano del lenguaje. Asimismo, de esta tipología de las semióticas y de los dos planos del sistema lingüístico se deriva una técnica para analizar

un texto: en primer lugar, un texto debe considerarse como semiótica denotativa, y en esta fase del análisis hay que encontrar los connotadores; en un segundo nivel se empiezan a analizar estos mismos connotadores (Di Girolamo 2001: 22-23).

En resumidas cuentas, el sistema lingüístico de Louis Hjelmslev es una totalidad autosuficiente, un sistema de signos completamente independiente de los fenómenos no lingüísticos. Al igual que Saussure, el lingüista danés también sostiene que la semiología es una ciencia más general y la lingüística es un “concepto” o una “clase” de esta disciplina. No obstante, modifica el binomio forma / sustancia de Saussure porque considera que esta oposición no es otra cosa sino “dos formas con diferentes jerarquías”. En otras palabras, Hjelmslev identifica creativamente en el sistema lingüístico dos planos indisociables, que están unidos por la función de signos. Además, también ha desarrollado correspondientemente un método de análisis sistemático de los textos. Esta operación consolida la idea de que la semiología como una ciencia general es capaz de brindar herramientas eficaces para analizar los signos lingüísticos y los signos literarios en la forma del texto.

1.3.1.5. Roland Barthes

Otro seguidor del pensamiento del lingüista suizo es Roland Barthes (1915-1980), cuyo tratado *Éléments de sémiologie* (1967)⁴⁸ se funda principalmente en las teorías de Ferdinand de Saussure y Louis Trolle Hjelmslev. Este hecho se refleja en la estructura de la obra, articulada por cuatro dicotomías: la lengua / el habla; el significado / el significante; el sintagma / el sistema; la denotación / la connotación.

En la introducción del tratado, el ensayista francés afirma, siguiendo el hilo conductor de Saussure, que la tarea principal de la semiología consiste en la investigación de los sistemas de signos. Si los objetos que forman parte de los ritos, las convenciones o los entretenimientos públicos, como imágenes, gestos o sonidos musicales, no constituyen lenguajes de por sí, por lo menos componen un sistema de

⁴⁸ En esta pequeña sección citamos este libro por la traducción inglesa. Existe una traducción en español, *Elementos de semiología*, publicada en 1971 (Madrid, Editor Alberto Corazón).

significación (1967: 9). El hilo conductor de este libro, por lo tanto, consiste en explorar las leyes de los signos por medio de unos fenómenos más abarcadores de la lingüística.

El binomio significado (contenido) / significante (expresión) es un tema central en los tratados lingüísticos de Saussure y de Hjelmslev. El semiólogo francés también opina que los signos semiológicos están compuestos por el significado y el significante. No obstante, en el plano de la sustancia éstos difieren de los signos lingüísticos. Es decir, muchos sistemas semiológicos (pintura, indumentaria, etc.) disponen de sustancias de expresión desprovistas de la función de “significar”. Por ejemplo, los instrumentos del pintor (paletas, colorantes, pinceles y papeles) no significan nada en su esencia. Pero el uso, o su combinación, podría simbolizar o realizar algún propósito. En este momento se convertirán en signos. Dada esta característica, Barthes comenta que los signos semiológicos derivan de la “utilidad”, y existe un proceso de “semantización” de la utilidad de estos signos en las actividades sociales. O sea, el uso diario de los objetos se convertirá al final en un signo (1967: 41).

Barthes aclara las analogías y disimilitudes entre términos como “signos”, “índices”, “símbolos” y “señales”. Los cuatro términos abarcan una relación entre dos “relatos”. La existencia de una relación vinculante no servirá para distinguirlos entre sí. Después de haber parangonado las clasificaciones de Hegel, Peirce, Jung y Wallon sobre la presencia o la ausencia de las cinco marcas⁴⁹ que implican una relación en el campo nocional, Barthes sintetiza que las palabras en dicho campo “derive their meaning only from their opposition to one another [...], and that if these oppositions are preserved, the meaning is unambiguos” (1967: 36-38). Siguiendo esta idea, propone dividir los cuatro términos en dos grupos generales que se oponen mutuamente: señales e índices, símbolos y signos. El primer grupo carece de la marca “representación mental”; el segundo grupo, a su vez, cuenta con esta característica. Es decir, señales e índices indican directamente un fenómeno o están vinculados de algún modo con él, al ver estos indicios la gente entiende enseguida sus significados; mientras que los

⁴⁹ Estas marcas son: 1. “mental representation”; 2. “analogy”; 3. “immediacy”; 4. “adequacy”; 5. “existential aspect” (Barthes 1967: 37).

símbolos o signos no tienen una directa vinculación con este fenómeno: la gente necesita encontrar una regla (convención socialmente aceptada) para poder descifrar sus sentidos. En cuanto a la diferencia dentro de los dos subgrupos, las señales son “inmediatas” y “existenciales”, los índices no son así; los símbolos son unas representaciones “analógicas” e “inadecuadas”, mientras que la relación entre el referente y el signo es “desmotivada” y “exacta”.

El paradigma (sistema) y el sintagma (habla) forman parte de dos ejes en el sistema lingüístico de Saussure. Barthes los aplica a la semiología y sostiene que la mayor parte de los análisis semióticos consiste en “distributing the facts which have been listed on each of these axes” (1967: 61). Para ilustrar este punto el escritor francés enumera cuatro sistemas semióticos: vestidos, comidas, muebles y arquitecturas. Aquí nos basta con dilucidar el sistema del vestuario. Una serie de piezas o complementos que no se pueden llevar al mismo tiempo constituyen el plano del paradigma: la combinación entre ellos produce diferentes sentidos. Mientras tanto la yuxtaposición “chaqueta – camisa – falda” compone el nivel del sintagma.

La discusión sobre los dos planos expresión / contenido de Hjelmslev en la semiología constituye otro tema importante en la obra de Barthes. Hemos visto que en el diseño del lingüista danés el sistema de significación abarca la expresión (E) y el contenido (C), la semiótica es la relación (R) que une los dos planos: ERC. En algunas ocasiones el primer sistema (ERC) llega a ser el plano de expresión del segundo sistema (semiótica connotativa): (ERC)RC. También es posible que el primer sistema se convierta en el plano del contenido del segundo sistema (metalenguaje o metasemiótica): ER(ERC). Barthes apunta que la integridad del análisis semiológico requiere investigar el lenguaje denotativo, el sistema de connotación y el metalenguaje (1967: 94).

En suma, la teoría semiológica de Barthes se caracteriza por el estructuralismo y la dualidad. Aunque su postura ante la relación entre la semiología y la lingüística se contrapone a la de Saussure, los argumentos de *Elementos de semiología* remiten mayoritariamente a este último. Ambos creen que la semiología todavía es una ciencia

inmadura, pero el semiólogo francés ha comenzado a aplicar estos principios lingüísticos al examen de los signos no verbales, lo cual significa un gran avance en la aplicación de la teoría semiológica al análisis de los sistemas no lingüísticos.

1.3.1.6. Umberto Eco

Umberto Eco (1932-2016) fundó su sistema semiótico en la teoría de la comunicación. En el sistema de comunicación es necesario antes de nada conocer los conceptos de “código”, “mensaje” e “información”. La información, un concepto opuesto al de “mensaje”, representa la libre selección o combinación anárquica de estos componentes. La información se caracteriza por “lo que *puede decirse* en lo que se dice” (Eco 1986: 43). Por ejemplo, en una longitud de cuatro unidades podrían existir 4^{26} combinaciones cuando escribimos con el sistema de alfabeto inglés. Obviamente, es imposible transmitir tantas posibilidades en la comunicación, en este caso hay que imponer unas reglas a esta igualdad de probabilidades con el fin de facilitar su dominio comunicativo, de allí viene el código⁵⁰, pues el mensaje es el resultado de la imposición del código a la información⁵¹. Cuando el destinatario no es capaz de descodificar el código del emisor, el mensaje que va a recibir se reducirá a puros “ruidos” (2000: 222). De igual manera, hay que discernir la señal del sentido en el proceso de comunicación. En el modelo comunicativo de dos máquinas, un transmisor emite una señal (eléctrica) por un canal (un conducto electrónico) a otro aparato (receptor). El destinatario-máquina no es capaz de entender el significado de esta señal electrónica, sino que simplemente reacciona conforme al estímulo electrónico. El código establece una correspondencia entre un significante (la lámpara apagada o encendida) y un significado. En este caso, el significado es meramente “la disposición de los aparatos para responder de cierta manera al significante” (1986: 38). Si el receptor es un hombre, las señales no son

⁵⁰ “El proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código. Un código es un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir reglas subyacentes, hay significación” (Eco 2000: 25).

⁵¹ Cabe apuntar que el sentido del mensaje no es único, sino que está sometido a la influencia por parte de circunstancias, ideologías, la multiplicidad de códigos y subcódigos. Sobre este punto, véase Eco (1986: 116).

únicamente una cantidad de informaciones cuantitativamente computables, el destinatario humano deberá conferir un sentido a este estímulo. Por ejemplo, la luz encendida significa para el hombre el peligro. En este momento, se pasa del universo de la señal al universo del sentido.

Al inicio de *La estructura ausente: introducción a la semiótica* (1968), el autor italiano postula que la semiótica debe estudiar la cultura “como *procesos de comunicación*”, o sea, debe desarrollar los metalenguajes para describir y explicar la variedad de “lenguajes” con los que se constituye la cultura. En este libro, Umberto Eco propone dos umbrales de la semiótica: el umbral inferior consiste en los signos naturales. Por ejemplo, el estímulo, los comportamientos inconscientes humanos, etc.; el umbral superior, a su vez, está constituido por los fenómenos culturales. En otro libro titulado *Tratado de semiótica general* (1975), el filósofo italiano delinea dos partes de un proyecto de semiótica considerando la diferencia entre significación y comunicación: una semiótica de la significación desarrollada por la teoría de los códigos y una semiótica de la comunicación que incumbe a la teoría de la producción de signos (2000: 17-18). El sistema de significación (códigos) es una condición indispensable para realizar la comunicación.

El semiólogo italiano identifica seis niveles de información en un mensaje estético (1986: 128): 1. Nivel de los “soportes físicos”, esto es, el plano de sustancia de la expresión. *Verbi gratia*: colores y pinceladas de la pintura; tonos, emisiones fonéticas de la lengua verbal, etc. 2. Nivel de los “elementos diferenciales del eje de selección”, fonemas, ritmos, métrica. 3. Nivel de las “relaciones sintagmáticas”, gramáticas, intervalos musicales. 4. Nivel de los “significados denotados”. 5. Nivel de los “significados connotados”, como retórica, subcódigo estilístico. 6. Nivel de las “expectativas ideológicas”, como la connotación de las informaciones precedentes. Dada esta complejidad estructural del mensaje estético y la coexistencia de múltiples códigos dentro de este, la comprensión definitiva de este tipo de mensaje requiere la aceptación o el rechazo de los códigos tanto por parte del emisor como del destinatario (1986: 140; 2000: 384). Con respecto a ello, la obra también invita a los destinatarios

a reconsiderar estos códigos y a reestructurar las posibilidades, lo cual conduce a la situación de que “there are a thousand Hamlets in a thousand people’s eyes”⁵².

Nuestro semiólogo sostiene que los signos icónicos no poseen los atributos de los objetos representados, sino que representan unos rasgos que pueden evocar la asociación con el referente. Dicho de otra manera, en el sistema del código icónico existen un “signo gráfico” que sirve como vehículo y “un significado perceptivo codificado”, y entre los dos se establecen unas relaciones semánticas (1986: 173, 178, 182). Estos signos icónicos, a diferencia de los fonemas de la lengua, no disponen de “valor posicional y oposicional” (1986: 184). Es decir, una línea puede significar un bigote del gato o una raya del sol conforme a diferentes contextos. Estas distinciones no constituyen de por sí un sistema rígido. Aparte de eso, según Eco, los signos visuales tienen una capacidad de representación menor que otros signos: el hecho de que, en muchos géneros artísticos, como la emblemática española y la pintura de los literatos, los signos visuales estén acompañados de los signos verbales parece confirmar esta interpretación. Esta debilidad de representación viene de su ambigüedad en la transmisión del mensaje: los símbolos gráficos denotan más fácilmente lo universal que lo particular. Por lo tanto, en los casos en que una representación tiende a ser más precisa, siempre exige que “se le *ancla* a un texto verbal” (1986: 182). Esta idea implica que Eco otorga la supremacía al texto verbal en este pleito milenario entre la imagen y el texto a partir de la perspectiva semiótica. De hecho, en *Tratado de semiótica general* el filósofo italiano manifiesta más claramente la preeminencia de los signos lingüísticos: “el lenguaje verbal es el artificio semiótico más potente que el hombre conoce” (2000: 263), aunque enseguida admite que la lengua tiene su propio límite expresivo. De estas reflexiones de Eco podemos extraer varias conclusiones: en primer lugar, ningún artificio semiótico es omnipotente en el universo de comunicación. Como observa Lessing, cada uno tiene sus ventajas e

⁵² “Al destinatario se le requiere una colaboración responsable. Tiene que intervenir para llenar los vacíos semánticos, para reducir la multiplicidad de los sentidos, para escoger sus propios recorridos de lectura, para considerar muchos de ellos a un tiempo [...] y para releer el mismo texto varias veces, controlando en cada ocasión presuposiciones contradictorias” (Eco 2000: 384).

inconvenientes en la transmisión del mensaje; en segundo lugar, para realizar una representación artística más precisa y óptima, se requiere inevitablemente la colaboración de varios artificios semióticos, los diferentes sistemas semióticos se combinan y se complementan creando una fuerza poderosa que traspasa las barreras de expresión.

El texto y la imagen que entran en el proceso de comunicación cultural disponen de sus propios códigos, subcódigos y reglas: para interpretarlos como mensajes estéticos hay que estudiar las maneras de descodificar estos signos. Al mismo tiempo, hay que recurrir a las circunstancias externas e ideologías para completar y enriquecer nuestra interpretación. De suerte que en la presente tesis no sin razón intentamos descifrar los sentidos ocultos mediante el estudio de los signos codificados en la obra misma y mediante el examen del contexto y de la ideología en los que se producen estas obras para colocarlas en una posición apropiada en la constelación de las actividades culturales. De esta manera se logra un entendimiento completo y estereoscópico de una pieza artística.

Eco apunta lúcidamente dos umbrales de la semiótica. Asimismo, impulsa el desarrollo de la aplicación de esta ciencia social para el análisis de múltiples actividades culturales entendidas como diferentes tipos de mensaje codificado. No obstante, a pesar de que la semiótica abarca casi todas las porciones del universo comunicativo, no es una ciencia omnipotente. Como afirma nuestro semiólogo, solamente cuando haya reconocido sus propios límites, la semiótica puede ser una disciplina científica legítima (1986: 112).

1.3.2. Imagen y texto como hechos signícos

En las secciones precedentes hemos descubierto que en el incipiente desarrollo de la semiótica los semiólogos indagan las reglas de esta nueva ciencia por medio de la lingüística, luego logran ampliar la aplicación de dichas normas al análisis de todas las actividades culturales. De este modo es legítimo utilizar la semiótica como marco teórico y como herramienta para analizar imágenes y textos, ya que son cristalizaciones

de ingenios humanos.

En un artículo (1921) que analiza el concepto “realismo artístico”, Roman Jakobson expresa que la verosimilitud artística reside en la convencionalidad:

Los métodos de proyección del espacio de tres dimensiones [sic] sobre la superficie. El color, la abstracción, la simplificación del objeto reproducido. La elección de los rasgos representados, todo eso es convencional. Es necesario aprender el lenguaje pictórico convencional para ver el cuadro de la misma manera que no pueden comprenderse las palabras sin conocer la lengua. El carácter convencional tradicional de la presentación pictórica determina en gran medida el acto mismo de la percepción visual (1978: 72-73).

Según esta reflexión, entendemos que el lingüista ruso parte en realidad de una condición semiótica para analizar la pintura y la lengua: dada la existencia de convencionalidad, las dos se convierten en signos codificados que transmiten alguna información. Sin un conocimiento previo de dichas reglas de descodificación, uno no va a conseguir entender los verdaderos sentidos de estos mensajes. Ahondando más en esta cita, también podemos deducir que no solo la pintura y la literatura constituyen respectivamente sistemas sígnicos, sino que en el universo semiótico todos los géneros artísticos deben tener sus propios códigos, así como sus estructuras peculiares de signos.

Otro miembro del Círculo Lingüístico de Praga, Jan Mukařovský (1891-1975), también aportó una contribución importante al análisis semiótico de las artes. El crítico checo sostiene que el contenido psíquico que atraviesa los límites de la conciencia individual adquiere el carácter de signo por su comunicabilidad (1977: 35). En otras palabras, el fundamento de este acercamiento mutuo reside para Mukařovský en la “conciencia colectiva”, un valor supraindividual que gobierna toda su discusión sobre el arte como hecho semiológico. Dada esta idea, la obra artística no puede ser identificada ni con el estado de ánimo de su autor ni con el de ningún receptor individual. Cada estado subjetivo de la conciencia abarca inevitablemente “algo de individual y momentáneo que lo hace indescriptible e incomunicable”. A partir de estos rasgos fundamentales, Mukařovský delinea de este modo la tarea del estudio artístico:

[...] el estudio objetivo del fenómeno artístico tiene que juzgar la obra de arte como un signo que está constituido por el símbolo sensorial, creado por el artista, por “la

significación” (objeto estético) que se encuentra en la consciencia colectiva, y por la relación respecto a la cosa designada, relación que se refiere al contexto general de fenómenos sociales (1977: 37).

De este fragmento se desprende el primer atributo semiótico del arte: la función de signo autónomo, una característica derivada por el mero hecho de que la obra artística sirve de intermediario entre su autor y los diferentes miembros de la colectividad. En otro lugar el autor checo extiende más la constitución de esta autonomía de los signos artísticos:

Toda obra de arte es un signo autónomo, constituido por: 1. la “obra-cosa” que funciona como símbolo sensorial; 2. el “objeto estético” que se encuentra en la consciencia colectiva y funciona en tanto que “significación”; 3. la relación respecto a la cosa designada, relación que no se refiere a una existencia especial y diferente -puesto que se trata de un signo autónomo- sino al contexto general de fenómenos sociales [...] del medio dado (1977: 40).

El símbolo sensorial en esta cita no es otra cosa que el reflejo del contenido psíquico colectivo que hemos sacado a colación anteriormente. En vista de la autonomía de los signos, el objeto estético no se refiere directamente a la cosa representada sino a una compleja estructura de fenómenos sociales⁵³. Esta idea constituye otra refutación del triángulo semántico de Ogden y Richard.

El segundo atributo semiótico de las obras estéticas que comenta el semiólogo checo reside en la función del signo comunicativo, la cual también indica la unión entre la obra artística y los fenómenos sociales. Cada arte posee algún “tema (contenido)” que siempre comunica algo. Dicho de otra manera, en calidad de signo comunicativo, el arte describe algún objeto, idea o hecho determinado, como explica Mukařovský (1977: 38), cada componente de la pieza artística, incluso los “más formales”, abarca su propio valor comunicativo, aun cuando los puntos, las líneas o los colores que a primera vista no tengan ningún “tema” puedan significar “algo”. En términos más

⁵³ Una cita de Eco (1986: 173, 182) podría complementar y enriquecer esta idea de Mukařovský: “los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que [...] tengan el mismo «significado» que el de la experiencia real denotada por el signo icónico. [...] Si el signo icónico tiene propiedades en común con algo, no es con el objeto sino con el modelo perceptivo del objeto”.

precisos, la estructura de los signos estéticos gira en torno a la función de expresar una “significación”, o sea, una “significación comunicativa”⁵⁴. De acuerdo con esta reflexión, una poesía o un cuadro nos transmiten por regla general un mensaje. Aunque el mismo autor admite que en algunos géneros (el suprematismo, el arte abstracto) esta función comunicativa podría disminuir hasta el grado cero.

En todo caso, no podemos esperar que esta característica comunicativa de la obra artística nos transmita alguna información como si fuera un documento histórico, pues obviamente no hay ninguna significación existencial entre los signos estéticos y la cosa designada. A ojos de Mukařovský, los signos comunicativos en las distintas expresiones artísticas no son totalmente idénticos a los signos comunicativos generales: en las artes la función estética se superpone a otras funciones comprimiendo la función comunicativa. En un proceso de comunicación, los receptores tienden a juzgar la veracidad de la información recibida, pero la autenticidad o falsedad del mensaje no incumbe a la verdadera esencia del arte. Los signos estéticos se distinguen por adquirir “una relación indirecta respecto a los hechos importantes de la vida del receptor”⁵⁵. Pero este punto no implica que las relaciones respecto a realidades distintas pierdan el sentido para las obras de arte: un retrato podría ser de forma simultánea una comunicación sobre la figura representada y un cuadro sin valor existencial, de suerte que esta modificación de la vinculación con la realidad juega un rol relevante en la estructura de las obras artísticas que trabajan con el tema (Mukařovský 1977: 38-39).

Las dos funciones semióticas del signo artístico, la comunicativa y la autónoma, existen simultáneamente como una antinomia dialéctica en las “artes temáticas” (Mukařovský 1977: 40). Una obra artística es una manifestación cultural colectiva dotada de una estructura compleja conforme a las palabras del autor checo. Y también

⁵⁴ Conforme a la nota 8 del artículo “El arte como hecho semiológico” (Mukařovský 1977: 43), el semiólogo checo parece hacer una distinción entre “comunicación” y “significación”. El primero significa el “contacto semiótico a través del lenguaje”; y el segundo indica un contacto semiótico a través de los elementos extralingüísticos.

⁵⁵ Cabe añadir que esta idea coincide con la teoría semiótica de Eco. El semiólogo italiano (1986: 59) manifiesta que la atribución de los valores de verdad o de falsedad no cae en el campo de investigación de la semiótica, la cual solamente debe indagar “las condiciones de la comunicabilidad y comprensibilidad del mensaje”, o sea, debe revelar en qué condiciones los códigos pueden ser estudiados o comprendidos como un mensaje históricamente válido.

por su “construcción interna”, sus “conexiones marginales” y su “intención semántica”, una obra estética se convierte en un hecho significativo y significado a la vez, un hecho sónico que suscita correspondientemente la necesidad de ser descodificado e interpretado, un producto psíquico colectivo de “circunstancias concretas e índices de significados múltiples” (Sendoya 1981: 158). Desde esta perspectiva macroscópica, la pintura y la poesía, en forma de signos artísticos, se unifican constituyendo una entidad más general en el universo semiótico. De hecho, al no haber establecido una verdadera distinción entre la *comunicación* que caracteriza a los signos lingüísticos y la *significación* que está destinada a los atributos de los signos extralingüísticos⁵⁶, Mukařovský tiende a borrar las diferencias entre los distintos tipos de signos artísticos e induce a pensar que el modo semiótico de la pintura comparte con la poesía el mismo criterio semiótico.

Esta unificación general de los signos estéticos se rastrea en varios trabajos sobre la semiología (aunque sus propósitos no coinciden con el objetivo de Mukařovský de eliminar las disparidades interartísticas). Por ejemplo, considerando la significación en los distintos sistemas semióticos, hemos visto que Roland Barthes (1967) propone que la semiología, una ciencia subordinada a la lingüística, obtiene su validez y credibilidad gracias a los principios lingüísticos. Conforme a dicho argumento, cualquier mensaje estético solo puede ser reconstruido e interpretado a través del sistema lingüístico. De este modo, los signos visuales y los signos verbales forman parte de una unidad más integral por su habilidad común de “verbalización”. Esta reflexión concurre con la propuesta teórica de Julia Kristeva, para quien todas las operaciones en la semiología se caracterizan por su “translingüística”:

Rather than a *discourse*, contemporary semiotics takes as its object *several semiotic practices* which it considers as *translinguistic*; that is, they operate through and across language, while remaining irreducible to its categories as they are presently assigned (1980: 36).

Umberto Eco, a su vez, define (1986, 2000) los distintos tipos de signos artísticos como

⁵⁶ Sobre esta idea, remitimos a la nota 86 de *Escritos de estética y semiótica del arte*.

mensajes codificados, tomando en consideración al mismo tiempo la comunicación y la significación en la semiósis.

Estas propuestas semióticas ponen en evidencia que en el análisis semiótico se emplean las reglas lingüísticas como pautas metodológicas para la interpretación y la “lectura” de las artes no verbales. La imagen, compuesta por signos visuales, se traduce y se entiende a través del sistema lingüístico. De esta manera, la pintura se convierte también en un “lenguaje” que adquiere los mismos atributos que posee el lenguaje verbal. En el mundo semiótico la imagen y el texto expresan ideas, objetos o realidades en forma de signos codificados, y establecen una relación indirecta con los hechos reales del destinatario. De esta manera, entre las dos expresiones artísticas se produce una relación de parentesco por la posibilidad de verbalización. A nuestro modo de ver, esta analogía entre la pintura y la poesía como signos artísticos puede ser considerada como una interpretación ofrecida por la semiología de la aserción horaciana “ut pictura poesis”, una solución diferente a la de la estética tradicional sobre la fraternidad de las diferentes formas artísticas⁵⁷.

Sin embargo, esta unidad general entre imagen y texto en el universo semiótico no supone de ningún modo que se hayan extinguido las diferencias entre los géneros artísticos de la pintura y de la literatura. En nuestra opinión, aunque los signos visuales

⁵⁷ Como hemos visto en las secciones precedentes, es un tópico de la tradición estética hablar del problema de la unidad de las artes. Basta con volver a examinar las citas de críticos como Du Fresnoy, Da Vinci, Dubos, Addison, Baltasar de Céspedes, Dryden, etc. (aunque sus propósitos no consisten necesariamente en unificar las diferentes artes) para comprender que para todos estos autores la analogía entre la pintura y la poesía parte de un común objeto: imitar y representar la belleza de la naturaleza. Este principio estético de mimesis constituye el argumento vertebral para los trabajos que intentan abordar y resolver la unidad de las dos expresiones artísticas. Charles Batteux es un representante de esta corriente. En el primer apartado de su libro *Les beaux arts réduits à un seul principe* (1746) divide las artes en tres categorías: primero, las “artes mecánicas”, que demuestran la utilidad de las materias de la naturaleza. Segundo, las “beaux arts”, que tienen el placer como su única finalidad, incluidos los géneros como la pintura, la poesía, la música, etc. Tercero, las artes que tienen por objeto el placer y la utilidad a la vez, como la arquitectura o la elocuencia. De acuerdo con esta división, la naturaleza es el objeto de todas las artes, pero solamente las artes de la segunda categoría imitan la naturaleza sin ninguna pretensión de conseguir la utilidad. Y también para ellas mismas, “tous ses efforts durent nécessairement se réduire à faire un choix des plus belles parties de la nature pour en former un tout exquis [...] le goût de la nature étant le même que celui des arts, il n'y a qu'un seul goût qui s'étend à tout, et même sur les moeurs”. Una vez establecido el principio de “escoger las partes más esenciales para realizar la imitación de la naturaleza bella”, el filósofo francés lo aplica a diferentes artes de la segunda categoría sin excepción, de donde surge un denominador común de las artes. Sin embargo, cabe señalar que Batteux no logra resolver el problema de la unidad de las artes. Mejor dicho, lo plantea de una forma adecuada con base en la teoría de la imitación. Sobre esta idea, remito al artículo “Teoría del arte y teoría de la literatura”, de Hernández Guerrero (1990).

se asemejan a los signos verbales, las analogías que presentan no permiten considerarlos como géneros iguales. La pretensión (como la de Mukařovský) de eliminar las propiedades peculiares de distintos sistemas semióticos omite el simple hecho de que *la imagen no es el texto*. Borrar estas diferencias contradice evidentemente la riqueza de los medios de expresión y la variedad caleidoscópica de las representaciones estéticas. Me parece más razonable asumir que existe una dicotomía irreducible entre las dos artes, por hermanadas que sean, dada la existencia de tantos modos de representación. El crítico polaco Władysław Tatarkiewicz defiende por este mismo motivo la división binaria sin más posibilidad de reducción:

In today's structure of concepts poetry and the visual arts do belong, it is true, to a single class; nevertheless, within that class they constitute the two divisions most distant from each other, the most disparate kinds of art - two poles: art that presents things, and art that presents only symbols for things - in the simplest formula: visual arts and verbal art (1980: 119).

El crítico polaco sostiene que a pesar de que existen muchas similitudes entre las artes, siguen estando separadas por divergencias infranqueables, de manera que la afinidad interartística debe entenderse más bien como una “pura comparación”. Asimismo, Tatarkiewicz delinea dos diferencias fundamentales entre la poesía y las artes visuales (1980: 120): 1. Las artes visuales representan cosas, mientras que la poesía solamente elabora símbolos. La primera siempre es gráficamente concreta y puede ser percibida directa e inmediatamente por el sentido; la segunda, en cambio, se realiza mediante la imaginación o abstracción. 2. Las imágenes, compuestas por líneas, colores, puntos, etc., en sí mismas son “the direct and actual object(s) of experience”, mientras que las palabras solo sugieren o evocan esta experiencia estética. Estos dos principios, en palabras del mismo autor, explican el fracaso de la pretensión de encontrar conceptos generales para analizar todos los fenómenos artísticos: o bien serían tan estrechos que dejarían de lado una cantidad significativa de manifestaciones artísticas; o bien serían tan amplios como para incluir fenómenos que difícilmente pueden ser considerados como artes. En realidad, no faltan investigadores que intentan establecer las normas propias de significación de cada sistema semiótico. A manera de ejemplo, podemos

aducir que Roland Barthes, en *Elementos de semiología*, postula que diferentes sistemas semióticos disponen de sus propias propiedades, las cuales demuestran de manera peculiar las cuatro dicotomías lingüísticas. Por ejemplo, algunos sistemas cuentan con una “speaking mass” (como la de la comida), mientras que otros están elaborados por un “deciding group”; en el sistema de “writting fashion” se percibe la ausencia del plano “habla”, etc. Umberto Eco (1986) dedica varias secciones a discutir los atributos de distintos tipos de signos. En el sistema de la publicidad se combinan lo visual y lo verbal; en algunas piezas del sistema de la arquitectura casi no se advierte la funcionalidad sino la “eficacia comunicativa”, etc.

Por todo lo anteriormente expuesto, podemos decir que la imagen y el texto están hermanados en forma de signos codificados analizables a partir de las reglas lingüísticas en el universo semiótico y que a la vez conservan sus propias normas de significación y con respecto a ellas sus capacidades representativas. Entre los dos sistemas artísticos se establece una relación dialéctica: en un marco semiótico más general, la imagen y el texto se unifican en lenguajes artísticos representados por signos y al mismo tiempo se segregan en el lenguaje visual y el lenguaje verbal. Esta característica dialéctica no es sino la demostración de las analogías y disimilitudes de las dos formas artísticas a partir del enfoque semiótico. La similitud revela que el sistema general de signos es la suma de todos los productos culturales. La divergencia indica que cada género artístico es único y distintivo, razón por la cual dispone de sus propias reglas de representación, su consecuencia produce la disparidad de competencias expresivas. Por consiguiente, los distintos sistemas adquieren funciones estéticas propias en correspondencia con sus habilidades o límites representativos. Con el objeto de traspasar dichas limitaciones y alcanzar una representación más precisa, rica y complicada, a veces hay que combinar dos o más sistemas semióticos dentro de una misma manifestación artística. Géneros artísticos como la emblemática, la pintura de los literatos y el cine constituyen ejemplos típicos de esta tendencia, dentro de los cuales los signos visuales y los signos verbales se coordinan para realizar un mismo objeto estético.

A partir de las reflexiones teóricas precedentes, también podemos sintetizar de esta

manera los principios del arte modificando parcialmente la conclusión de Hernández Guerrero (1990): 1. “Todo arte es un lenguaje”. Todas las obras de arte pueden ser traducidas por el sistema verbal como un proceso de significación y comunicación, o mejor, pueden ser definidas como hechos sýgnicos que cumplen las reglas determinadas de codificación para transmitir mensajes. 2. “Todo arte es un hecho cultural”. Los productos artísticos son cristalizaciones del ingenio de los seres humanos, que reflejan sus reacciones frente a los fenómenos naturales y culturales, sus modos de concepción global del mundo. 3. “Todo arte es un fenómeno social”, el proceso de comunicación y significación está determinado por convenciones, por “requerimientos codificados y aceptados socialmente”. Y también por esta dimensión social, las obras de arte se convierten en objetos valorables e intercambiables.

Teniendo en cuenta estos principios artísticos, en nuestro caso: ¿cómo se efectúa la operación de analizar una pieza artística donde convergen signos visuales y signos textuales? Dada la irreductibilidad artística, no cabe duda de que hay que mantener la independencia analítica de los dos. Muchos investigadores han contribuido al análisis de esta convergencia desde el ángulo semiótico.

En el caso del análisis del texto, Barthes (1973: 220) recalca que no hay que tomar al pie de la letra las acepciones ofrecidas por el diccionario para descifrar una palabra dentro de un texto, sino que debe reconstruirse su sentido conforme a la intención original del autor. La premisa fundamental para comenzar un análisis de un texto es “una primera aproximación semántica (de contenido), sea temática, simbólica o ideológica”. Luego el análisis debe buscar otros códigos por medio de los primeros códigos. Julia Kristeva define el texto como un “translinguistic apparatus”, en el momento de efectuar un análisis semiótico del texto, hay que determinar “la tipología de textos”, o sea, “define the specificity of different textual arrangements by placing them within the general text (culture) of which they are part and which is in turn, part of them” (1980: 36-38). Este procedimiento operativo considera de hecho un texto como una manifestación de intertextualidad: para descifrar el texto hay que analizarlo inserto en una sociedad y una circunstancia histórica.

En el caso del análisis de la pintura, en *El significado en las artes visuales* (1955) Erwin Panofsky delinea tres planos de significado en la iconografía: primero, *Significado fáctico o expresivo*, por ejemplo, el estado de ánimo deducido de una serie de acciones de una persona, como agitar la mano y quitarse el sombrero: para comprender el estado de ánimo se requiere sensibilidad. Segundo, *Sentido secundario o convencional* adquirido por la inteligencia, por ejemplo, la serie de acciones que constituyen un saludo amable. Tercero, *Significado intrínseco o contenido*, por ejemplo, una inferencia sobre estas acciones nos hace comprender la idiosincrasia, el nivel educativo, el gusto de esa persona (1970: 37-38). En opinión de este historiador del arte, para desentrañar el significado de los códigos visuales hay que considerar estos tres planos. En las mismas palabras del autor, esta deducción parte de la “experiencia práctica”, pasa por el “conocimiento de fuentes literarias” y desemboca en una “intuición sintética”. Aparte de eso, es fácil percatarnos de que Panofsky presta atención al papel de la tradición y de la historia en la construcción del significado icónico. Ernst Gombrich, en *Art and illusion*, dice que lo que el pintor explora no es la esencia de la naturaleza sino nuestra reacción frente a ella (1987: 56). Los artistas traducen las informaciones recibidas en el mundo material a los códigos visuales. Para llegar a un entendimiento efectivo de la imagen, hay que considerar tres variables: *code*, *caption* (explanación verbal) y *context*. La capacidad evocativa de la imagen es superior a la del texto, pero se encuentra en gran medida restringida en el momento de explicar o aclarar sus propósitos. Sin ningún suplemento, la imagen no es capaz de competir con la función lingüística en este punto. El verdadero valor de los códigos visuales reside en la cualidad de transferir los mensajes que no pueden ser transmitidos por otros códigos (Gombrich 1988: 169, 173, 175). Frente al planteamiento de Gombrich sobre la pintura como un registro de percepción, Norman Bryson (1983: XII) propone otra perspectiva analítica: “the social character of the image, and its reality as *sign*”. En su tratado *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, el esteta critica la debilidad simétrica de dos métodos de la historia del arte que gozan de autoridad y de prestigio: la estilística como una aproximación morfológica omite la dimensión semántica de la imagen; la

iconología tiende a ignorar la materialidad de la actividad pictórica. Bryson sostiene un “análisis combinado” de la morfología y la semántica de los códigos visuales considerando con igual peso el significado y el significante en la imagen. Desde su punto de vista, un consenso previo y colectivo es una condición necesaria para la existencia de los signos. Los signos y la formación social son dos planos continuos y ocupan el mismo “interior” en el proceso de semiosis (1983: 51). Los signos interactúan ineludiblemente con el mundo exterior, razón por la cual resulta insuficiente explicar los elementos visuales solamente a través del estructuralismo. Sin embargo, cabe añadir que la pintura es el producto de una *técnica*, por lo que una interpretación estrictamente sociológica o antropológica caerá en una simplificación peligrosa, pues conduce a una operación analítica que atiende solo a los planos semántico e iconológico. El grupo μ (AA.VV. 1993: 193-200) extrajo tres niveles del formema de la forma de los signos icónicos. En su teoría semiótica visual, estos tres niveles constituyen el semantismo primario de las imágenes: primero, “Posición”, o sea, la disposición de los objetos en el espacio. En este nivel pueden explorarse estos aspectos: /centralidad/ versus /marginalidad/, /elevación/ versus /lateralidad/, /alto/ versus /bajo/, /izquierdo/ versus /derecho/, etc. La forma que está colocada en el centro de un fondo es “estable” y “fuerte”, la que se ubica en la periferia, en cambio, es “débil” e “inestable”. Segundo, “Dimensión”, o sea, el volumen de los objetos, que connota el sentido de la dominancia. La forma más grande (objeto dominante) ejerce más poderes sobre los objetos pequeños (objetos dominados). Tercero, “Orientación”, que implica el sentido de “equilibrio”. Este último concepto, a su vez, puede definirse por dos variables: la “potencialidad del movimiento” y la “estabilidad”. Este nivel está sometido a la regla de gravedad: cuando la orientación es “horizontalidad”, la “potencialidad del movimiento” se acerca a cero, se alcanza la “máxima estabilidad”, mientras que la “verticalidad” representa la “mínima estabilidad”. El grupo μ propone explorar a continuación el semantismo secundario, que es el contenido de la forma misma: en primer lugar, la puesta en evidencia de un formema en una forma. Por ejemplo, en comparación con un triángulo equilátero colocado horizontalmente en el suelo, otro triángulo invertido con su punta

hacia abajo provoca la sensación de inestabilidad. Este punto exalta en realidad el semantismo propio de este formema. en segundo lugar, el carácter integrante de la forma. Cada forma tiene su propia individualidad: un círculo puede significar “perfección”, “eternidad”, etc. Además, la manifestación del formema en la forma puede considerarse como una huella. En este sentido, este carácter funciona como un “index” según la semiótica de Peirce.

Sintetizando las propuestas hasta aquí comentadas, encontramos dos objetos cruciales para desplegar la interpretación de una obra artística: la obra misma y su contexto (los factores sociales y culturales). Considerando nuestra reflexión sobre la analogía entre imagen y texto en el universo semiótico, debe existir un *modus faciendi* general que oriente la interpretación de ambos; dada la dicotomía irreducible, los modos de codificación y decodificación de los mensajes verbales y pictóricos no serán iguales. Por consiguiente, en el proceso de análisis debemos tomar en consideración a la vez esta unificación y disconformidad. De acuerdo con las pautas de la interpretación semiótica, podemos concluir que este *modus* general consiste en tomar el texto y la imagen como lenguajes artísticos y en inquirir sus atributos lingüísticos: expresión / contenido, sintagma / paradigma, denotación / connotación; a su vez, tenemos que notar la existencia de diferentes sistemas subyacentes de códigos con respecto a esta dicotomía irreducible en las dos expresiones estéticas: por ejemplo, el sistema de la métrica (sílabas, acentos, rimas) en la poesía; el sistema de color, línea, pincelada en la pintura, y analizarlos de grado en grado. De este modo logramos proceder de acuerdo con el principio capital de la teoría de la Literatura Comparada de Remak y Wellek: el análisis de una obra misma. Asimismo, a partir de la consideración del arte como hecho cultural y social, debemos situar una obra literaria o pictórica en un contexto histórico y cultural. El receptor, distante de la época y la circunstancia social y cultural en que se encuentra el emisor de un mensaje estético, no logra captar las reglas efectivas de decodificación solamente a través de la lectura o de la contemplación de la obra misma porque no dispone del conocimiento necesario sobre su contexto. Su reacción más probable frente a un lenguaje artístico ininteligible y a una comprensión deficiente de

la obra será de perplejidad.

Una obra estética como portadora de significación codificada siempre nos comunica algo y siempre está vinculada con otras piezas artísticas con las cuales constituye un sistema macroscópico que es la suma de las actividades culturales. Por consiguiente, colocar esta obra dentro de la cultura y la sociedad en que nació, o sea, estudiarla como una manifestación de intertextualidad⁵⁸, tiene la obvia ventaja de permitir una comprensión más estereográfica de la obra. Por este mecanismo, nuestro estudio se apropia de otro método prescrito por la literatura comparada: el análisis de relaciones estructurales. Por medio de estos dos procedimientos analíticos podemos descubrir la compleja organización y los múltiples estratos y sentidos que encierra una obra estética.

Barthes (1972: 53) dice que “una obra es ‘eterna’, no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único”. La lectura o contemplación de textos e imágenes, al fin y al cabo, es individual: cada receptor obtendrá una experiencia estética conforme a su interpretación, e incluso llegará a diferentes formas de comprensión de la obra mediante lecturas o apreciaciones repetidas. No obstante, eso no contradice el hecho de que los signos artísticos son sistemáticamente codificados y convencionalmente aceptados. En la contemplación de un cuadro, en palabras de Bryson, la denotación de la imagen consiste en la “intersection with all the schemata of recognition codified in iconology”, su resultado deriva totalmente de los procedimientos de cognición gobernados por los códigos iconográficos (1983: 61). Este plano es determinado, pero no absoluto. Un espectador podría equivocarse en el momento de reconocer estos códigos; el público, a su vez, tiene autoridad para criticar y corregir esta cognición errónea y ofrecer con respecto a ello una interpretación correcta. Por ejemplo, podemos reconocer a una mujer aristocrática, con guirnalda y falda primorosamente decorada, en *La primavera* de Sandro Botticelli. Pero el consenso social nos impone una identificación correcta y más precisa: esta figura es la misma Flora, diosa de las flores y los jardines. En contraste

⁵⁸ Umberto Eco, en *The role of the reader: explorations in the semiotics of texts* (1981: 21), dice lo siguiente: “No text is read independently of the reader’s experience of other texts. Intertextual knowledge [...] can be considered a special case of overcoding and establishes its own intertextual frames”.

con la determinación del sentido denotativo de la imagen, el plano de connotación se caracteriza por ser “non-explicit” y “polysemic”. El sentido connotativo se produce por extrapolación a partir de los códigos denotativos, o por los datos suplementarios insertados en los textos denotativos: para comprenderlo se requiere un esfuerzo hermenéutico. Por ejemplo, de la postura y del ademán de las *Tres Gracias* en la parte izquierda de la imagen de Botticelli deduzco unos sentidos adicionales como la amistad y la unión, pero otro espectador tendrá su comprensión personal al reconocer y descifrar los gestos faciales, los accesorios y los diferentes peinados de las tres diosas. El nivel de sentido connotativo no puede someterse a un “absolute test of correctness”, tampoco existe un criterio absolutamente correcto y universal para juzgar dicha interpretación. Aunque a primera vista el sentido connotativo demuestra una discontinuidad con los códigos estrictamente iconográficos, este fenómeno refleja ni más ni menos la continuidad de los significados connotativos con la “material practice”. El avance de las técnicas pictóricas permite a los artistas elaborar cada día más códigos tácitos e implícitos (Bryson 1983: 74).

Siguiendo el hilo analítico de Bryson, también podemos inferir que la contemplación de una obra literaria o pictórica resulta de la combinación de cognición y descubrimiento en virtud de sus características lingüísticas. En la primera fase reconocemos en ella los sentidos definidos y aceptados por los miembros mayoritarios de la sociedad, luego descubriremos nuevos sentidos indeterminados a través del análisis de los rasgos de estos significados denotativos. Aparte de eso, lo callado, o sea, los espacios vacíos en las obras, también estimulan nuestro esfuerzo hermenéutico y el deseo de aprehender más sentidos connotativos:

Lo callado en las escenas aparentemente triviales y los espacios vacíos en la conducción del diálogo estimulan al lector para una ocupación proyectiva del espacio vacío. Llevan al lector hasta lo sucedido y le inducen a representarse lo no-dicho como lo pretendido. [...] Lo callado constituye el impulso que promueve los actos de constitución, pero a la vez este estímulo productivo es controlado por lo dicho, que, a su vez, se transforma cuando se manifiesta aquello a lo que remitía (Iser 1987: 262-263).

La búsqueda de estos sentidos implícitos, pues, se convierte en un juego de rellenar los

vacíos estéticos y enriquecer las escenas triviales. Esto es lo que refleja justamente el hecho de que el espectador tenga que escoger o repudiar unos códigos por su propia cuenta para completar la interpretación de la obra. En este sentido, los distintos modos de desciframiento y construcción de los sentidos denotativos y especialmente de los sentidos connotativos producen diferentes formas de comprensión. Y con respecto a ello, la lectura de una obra estética se manifiesta al final como un proceso cambiante, polisémico y bastante personal, como una excursión estética por territorios desconocidos, novedosos y deleitosos.

En los siguientes capítulos analizaremos la pintura de los literatos y la emblemática barroca de acuerdo con los procedimientos metodológicos expuestos hasta aquí. A través del análisis sistemático de las obras y mediante la comparación de las relaciones estructurales entre los códigos visuales y los códigos textuales tal como se manifiestan en las fuentes de nuestros dos *corpora*, trataremos de comprender de una forma más precisa y circunstanciada las relaciones entre textos e imágenes desde una perspectiva semiótica.

Capítulo II. La relación entre literatura y pintura en la dinastía Qing: Análisis de diez pinturas del paisajismo de Shi Tao⁵⁹

2.1. Origen del concepto “pintura de los literatos”

La pintura de los literatos, una corriente predominante en el proceso de creación del arte pictórico, especialmente después de la dinastía Song (960-1279), es un género extremadamente importante para la pintura tradicional de China. Como se evidencia en el término “pintura de los literatos”, este tipo de pintura guarda una estrecha relación con las actividades de los literatos. Esta peculiaridad hace que la pintura tradicional de China difiera de la pintura occidental.

La pintura de los literatos es un concepto dinámico que ha ido evolucionando a lo largo de historia. Cabe apuntar que los estudiosos todavía no han llegado a un acuerdo unánime para definir este género de pintura en virtud de que, por un lado, la historia de la pintura de China es bastante complicada y, por otro lado, “el literato” es un concepto ideal que no está necesariamente relacionado con una práctica específica (Shih Shouchien 2010: 57). Aunque esta tesis tampoco pretende formular una definición perfecta de este tipo de arte, podemos hacernos una idea general de él examinando el origen de este término.

Yang Xin (1997: 3) señala que a lo largo de la dinastía Tang (618-907) en el paisajismo los artistas tendieron a emplear más la tinta y el agua que el colorante mineral o vegetal. La tinta es de color negro, y aunque se pueden producir varios matices de color por medio de su disolución en agua, este tipo de pintura se caracteriza

⁵⁹ Recordamos que, de acuerdo con la costumbre china, siempre ponemos primero el apellido y luego el nombre cuando mencionamos nombres chinos. No obstante, al igual que las citas de los libros occidentales, en la bibliografía final las entradas del chino aparecen por el apellido. Asimismo, anteponeamos su traducción en español o inglés a los títulos originales chinos para que los lectores occidentales puedan captar inmediatamente el sentido literal de estos libros citados. En el caso de que exista la traducción al inglés y de que aparezca en los mismos artículos o libros citados, no volvemos a poner su nombre en chino para evitar posibles confusiones.

por su simplicidad, sobriedad y profundidad. En realidad, la razón por la que el dibujo monocromático en tinta negra (水墨画) ha sido una corriente favorita de los pintores literatos después de la dinastía Song tiene mucho que ver con el surgimiento del concepto de la pintura de los literatos.

Un fenómeno cultural significativo en la historia de China radica en que en el tránsito de la era Xining (熙宁年 1068-1077) a la era Yuanyou (元祐年 1086-1094) apareció un grupo de literatos alrededor de la figura central de Su Shi (苏轼 1037 - 1101), quienes compartían ideologías y valores similares (Shou Qinze 2008: 54-55). Con mucha frecuencia estos literatos organizaban tertulias o encuentros donde discutían asuntos políticos y realizaban actividades literarias cantando y bebiendo. En el prefacio de *Antología de Poemas Cantados en el Grupo Encabezado por Su Shi* (坡门酬唱集) se registran los encuentros literarios: “la costumbre de comunicar sus sensaciones por medio de poemas encuentra su apogeo en la era Yuanyou, [...], en aquel entonces las figuras preeminentes de la sociedad provienen del grupo encabezado por la familia Su”⁶⁰. Chen Geng, en el colofón del *Encuentro en el Jardín Oeste* [fig. 2.1] de Li Gonglin (1049-1106), escribe: “el señor Su Meishan (Su Shi) es un galán, cuyos poemas gallardos igualan los humos que llegan a las nubes. [...]. En este encuentro hay dieciséis hombres, todos resplandecen como los árboles de los inmortales”⁶¹. Los encuentros organizados por el grupo Yuanyou no solo ejercieron una influencia transcendental en la política de la dinastía de Song del Norte, sino que también impulsaron el desarrollo de las actividades literarias y artísticas. En este período surgió un nuevo género de pintura: la pintura de los funcionarios eruditos (士大夫画).

⁶⁰ El texto original es: “詩人酬唱, 盛於元祐間. [...] 一時名流悉出蘇公門下”. Véase la entrada Shao, Hao en la bibliografía final. Si no se hace mención del nombre de traductor, estas traducciones al castellano son nuestras.

⁶¹ El texto original en el colofón: “苏公眉山秀, 逸韵凌云烟. [...] 同游十六人, 皎若琼树连”.



Fig. 2.1. Li Gonglin. *Encuentro en el Jardín Oeste*. Detalle. 406x26.5cm. Rollo de mano. Subasta en la casa de Subasta Sungari, 30 de julio de 2005.

Su Shi fue uno de los literatos más brillantes de la historia china. Aunque su éxito en la poesía y la prosa sobrepasa a sus logros en la pintura, cambió completamente la configuración de las actividades pictóricas de China de los siglos posteriores. Él fue el primero en formular el concepto de “la pintura de los funcionarios eruditos” (Bush 1971: 1, Wang Xun 1979: 62)⁶² cuando comentó un paisaje de Song Hanjie y lo contrapuso a las pinturas de los pintores artesanos:

Apreciar las pinturas de los funcionarios eruditos es como examinar los caballos del país, en donde se destaca la voluntad y el espíritu del caballo. Las pinturas de los pintores artesanos se concentran en muchas ocasiones solamente en la representación del látigo, piel, pelaje, pesebre o piensos, no hay ninguna manifestación de la manera de ser [de los animales], uno no tardará en sentirse cansado después de desplegar algunos pocos metros de las pinturas de los pintores artesanos. [Considero que] las pinturas de Hanjie forman parte de las verdaderas pinturas de los funcionarios eruditos⁶³.

Por medio de este argumento entendemos que Su Shi dividió la creación de las pinturas en dos tipos: la pintura de los funcionarios eruditos, que aboga por intentar expresar el espíritu interno de las cosas representadas; la pintura de los pintores artesanos, que “se

⁶² El líder de la dinastía Míng, Dong Qichang (1555-1636), formuló definitivamente el nombre “Pintura de los literatos”. El concepto de Su Shi representa la primera fase de desarrollo de este género de la pintura. De hecho, en la historia la pintura de los literatos experimentó tres fases de desarrollo, por eso la pintura de los funcionarios eruditos no es un término totalmente equivalente a la pintura de los literatos.

⁶³ El texto original es: “觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛，槽枥芻秣，無一點俊發，看數尺便倦。漢杰真士人畫也”。 Véase Su Shi (1993: 638).

atiene a lo que ve más que a lo que piensa” (Salazar 2006: 17-18). En un comentario sobre las pinturas de Wu Daozi (680?-759?) y Wang Wei (701?-761), Su Shi superpuso obviamente el espíritu y el *aire* a la técnica artística⁶⁴:

[...] Las pinturas de Daozi son de veras magníficas y desenvueltas, vastas y majestuosas como las mareas revueltas del mar. Sus rápidas pinceladas son como el viento y la lluvia repentina, sin que su pincel de tinta llegue al papel la imagen impresionante ha devorado [las vistas de los observadores]. [...] Wang Wei es un poeta cuyos poemas notables son como las hierbas fragantes. Hoy contemplo la pintura de Wang en la pared, [creo que su pintura] es sobria y pura como su poesía. [...] Aunque [las pinturas del señor] Wu son maravillosas e incomparables, él no escapa de la categoría de los pintores artesanos. Mojie [Wang Wei] obtiene el espíritu interno de los objetos, como los pájaros divinos salen de jaula entrando en un imperio libre. Opino que las pinturas de los dos pintores son divinas y brillantes, pero quedo totalmente impresionado ante las pinturas de [Wang] Wei sin poder decir nada⁶⁵.

Su Shi hizo esta observación a los veintiséis años. En este comentario también hizo distinción entre los pintores artesanos y los letrados. Esta vez tomó a Wu Daozi y Wang Wei como los dos mejores representantes de los dos estilos de pintura. Wu Daozi fue el pintor sagrado (画圣) de la historia de China, y sirvió como un gran artista profesional en la corte imperial. Sin embargo, a los ojos de Su Shi, Wu todavía pertenece a la categoría de los pintores artesanos, incluso si sus pinturas son majestuosas, maravillosas e inigualables. Wang Wei fue un poeta con notable carácter y formación literaria. La actividad pictórica no es un asunto central en Wang. Al contrario, Su Shi puso las pinturas sobrias y puras de Wang por encima de las de Wu, y quedó completamente sumergido por el encanto de las de Wang sin poder decir cosas negativas de estas. Aunque en su madurez Su Shi dio una vuelta a su observación sobre las obras de Wu y Wang, nunca cambió sus directrices sobre las actividades literarias y artísticas: Su Shi defiende la idea y el espíritu interno contra la pura plasmación de la

⁶⁴ Esta cita ha constituido un pilar central para las teorías de la pintura de los literatos de la dinastía Ming. Su Shi hizo este comentario en su juventud. En su madurez, Su Shi modificó completamente sus opiniones sobre Wang Wei y Wu Daozi. Por consiguiente, las teorías ulteriores de la dinastía Ming sobre la pintura de los literatos se desviaron de la idea inicial de Su Shi.

⁶⁵ Wang Xun (1979: 61). Qian Zhongshu (2002: 18) también registra cuatro versos de este fragmento. El texto original es: “[...] 道子实雄放, 浩如海波翻. 当其下手风雨快, 笔所未到气已吞. [...] 摩诘本诗老, 佩藏袭芳荪. 今观此壁画, 亦若其诗清且敦. [...] 吴生虽妙绝, 犹以画工论. 摩诘得之于象外, 有如仙翮谢笼樊. 吾观二子皆神俊, 又于维也敛任无间言”. Véase Su Shi (1986: 2124).

naturaleza, defiende la atmósfera de naturalidad, sobriedad y sencillez con profundidad. Podemos entender su propuesta de las actividades literarias y artísticas por medio de una inscripción suya:

Siempre sostengo que, en la caligrafía, [las obras de] Zhong [Yao] y Wang [Xizhi] tienen la atmósfera de la naturalidad, la sobriedad y sencillez con profundidad, lo maravilloso [de ellas] radica en que van más allá de la pincelada y la tinta. [...] En la poesía también se valoran estas características. Los poemas de Su [Wu] y Li [Lin] son creaciones de la Naturaleza, los de Tao [Yuanming] y Xie [Lingyun] son sueltos y puros, y llegan al límite [de estas características]. [...] Wei Yingwu y Liu Zongyuan tienen la capacidad de expresar sus sentimientos sutiles con el estilo antiguo y sucinto, fundiendo un gusto refinado y profundo con palabras sobrias. Este virtuosismo es inalcanzable para nosotros⁶⁶.

Para el gran letrado de la dinastía Song del Norte, la atmósfera de naturalidad, sobriedad y sencillez con profundidad es el principio supremo de la belleza. Esta idea no solo sirve para evaluar la calidad de las obras de caligrafía y los poemas, sino también para apreciar las pinturas. De acuerdo con las palabras de Su, la técnica de la pincelada y el empleo de la tinta no es un tema central para las creaciones de los letrados, el sabor matizado más allá del contenido es lo que ellos buscan. La teoría de la poesía de Sikong Tu (司空图 837-908) ejerció mucha influencia en la visión estética de Su Shi. En la misma inscripción, Su resumió la idea principal de Sikong: “las frutas de la ciruela sólo tienen el sabor agrio, y la sal, salada. Pero en la comida las dos son imprescindibles. La quintaesencia [de las dos] reside más allá del sabor agrio y salado” (Su Shi 1993: 612)⁶⁷. Según Sikong, antes que nada, se debe distinguir el “sabor” de los poemas, antes incluso de comentarlos. Aunque en los versos se describen los objetos ordinarios de la naturaleza, como las frutas de la ciruela y la sal, en realidad los poetas buscan representar un sentido profundo que va más allá de las peculiaridades de los objetos.

Sikong Tu definió veinticuatro tipos de poesía de acuerdo con el estado mental y la atmósfera de los poemas. Propugna la idea de que las actividades literarias deben ser naturales, templadas e insinuadas (Du Lijun 1988: 8). En la categoría “Sutil insinuación”

⁶⁶ Su Shi (1993: 612). Véase también Shou Qinze (2008: 80-81). El texto original es: “予尝论书，以谓钟、王之迹，萧散简远，妙在笔墨之外[...]至于诗亦然。苏(武)李(陵)之天成，[...]陶(渊明)、谢(灵运)之超然，盖亦至矣。[...]韦应物、柳宗元发纤穠于简古，寄至味于澹泊，非余子所及也”。

⁶⁷ El texto original es: “梅止于酸，鹽止于鹹。飲食不可無鹽梅，而其美常在鹹酸之外”。

escribe: “se manifiesta [claramente la idea] sin acudir ni a una palabra, alcanzando por esta vía la belleza y la maravilla. En las líneas del verso no hay ni una palabra melancólica y trágica, los lectores ya no pueden contener su simpatía y tristeza”⁶⁸. Lo que afecta a los lectores no reside en el sentido literal de las mismas letras sino en la fuerza de evocación de estas. La naturalidad, el ánimo y el espíritu son las características más valoradas tanto por Sikong Tu como por Su Shi. Para llegar a tal estado mental los creadores deben captar un sabor restante más allá de los textos y las imágenes. Así que la literatura y la pintura de los literatos comparten en realidad este mismo principio estético de crear sentidos adicionales fuera de letras e íconos. En este sentido, las formas exteriores dentro de los poemas y los dibujos no son tan importantes.

De conformidad con el argumento de Su Shi, los poemas de Tao Yuanming (陶渊明 352-427), el primer poeta bucólico de China, son muestras de estas expresiones supremas de pureza y soltura. La idea de la búsqueda de la belleza en la sobriedad y la profundidad en la simplicidad que ha afectado a las dos artes hermanadas de Su (Shou Qinze 2008: 82) proviene de esta figura literaria de la dinastía Jin del Este (东晋 317-420).

Tao sirvió como funcionario en varias ocasiones en la corte de Jin del Este, pero nunca logró ascender a un alto puesto. Sintió un odio profundo por la corrupción y la oscuridad de la política, y al final renunció a su humilde puesto diciendo: “no puedo agacharme por el humilde sueldo sirviendo a estos campesinos ruines con mi alma en un hilo”⁶⁹. Después de apartarse de la política se hizo ermitaño. De acuerdo con la descripción de su autobiografía, era un hombre tranquilo, taciturno y libre. Aunque su casa estaba mal amueblada y deteriorada, tanto que ni podía protegerla del viento y el sol, y sus ropas aparecían muy remendadas, no dejó de sentirse cómodo en medio de estas miserables condiciones de vida. Escribía a menudo obras literarias para deleitarse, y en ellas lograba manifestar su vocación e intereses (Tang Manxian 1981: 87). Un

⁶⁸ Dulijun (1988: 115). El texto original es: “不着一字，尽得风流。语不涉难，已不堪忧”。En realidad, el primer verso (“ni una palabra”) no se puede entender de forma literal. Sikong emplea una metáfora para explicar la función de la insinuación y la sugerencia en la poesía.

⁶⁹ Véase “La biografía de Taoqian [Tao yuanming] 陶潜传” en el tomo LXIV del *Libro de Jin* (晋书). El texto original es: “吾不能为五斗米折腰，拳拳事乡里小人邪”.

ejemplo clásico de un poema donde se demuestra su vocación es “Beber el vino (饮酒)”:

Construí la casa en medio de la calle animada, pero no [oigo] voces ni el bullicio de los carros. Me preguntarás: ¿cómo puede ser? El mundo secular estará apartado si tu corazón es limpio y elevado. Recojo unos crisantemos de la cerca del este, en un estado relajado diviso las montañas del sur a lo lejos. El aire de las montañas está en sintonía con el crepúsculo, en grupo los pájaros vuelven a su nido. En esta escena existe una verdadera esencia de la vida, pero cuando intento nombrarla, no encuentro ninguna palabra⁷⁰.

Tao Yuanming experimentaba una vida caótica y turbulenta cuando escribió este poema en razón de que en aquella época el Jin del Este se encontraba en vísperas de su desmoronamiento definitivo (Tang Manxian 1981: 51). ¿Cómo puede uno vivir en medio de una calle bulliciosa sin oír sus ruidos? Obviamente los dos primeros versos conllevan un sentido metafórico: ¿Cómo uno puede mantenerse puro y honesto en este mundo agitado y oscuro? El poeta bucólico formuló una posible respuesta: tener un corazón limpio y elevado. Con tal de tener la intención de mantener la fidelidad y la perseverancia, tu corazón permanecerá naturalmente distante del mundo secular. Por eso, aunque el poeta vivía en medio de una calle bulliciosa, no oía ruidos; aunque se encontraba en malas condiciones de vida, se sentía relajado y cómodo. En las actividades pictóricas y literarias, los artistas deben liberarse espiritualmente de las condiciones “bulliciosas” para quedar inmersos en su creación, deben tener un corazón limpio e ingenuo para poder crear obras elevadas.

Los últimos versos de “Beber el vino” reflejan la belleza en la autenticidad y la sobriedad con profundidad que ejerció una influencia transcendental en la estética de Su Shi. La vida del poeta Tao, según la descripción del poema, es relajada y tranquila. En el crepúsculo, Tao Yuanmin aprecia la bandada de pájaros y las montañas del sur cortando los crisantemos en su jardín, y nos dice alusivamente que en esta escena hay una cierta verdad. Cuando quiere definirla, no encuentra las palabras adecuadas. En realidad, el poeta quiere transmitirnos la filosofía de que cuando uno comprende la

⁷⁰ Tang Manxian (1981: 51). El texto original es: “结庐在人境，而无车马喧。问君何能尔？心远地自偏。采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言”.

esencia verdadera de la vida, no hace falta pronunciarla con palabras. El sentido profundo de este poema radica en el odio a la opacidad de lo político y la búsqueda de una vida libre y relajada.

La pureza en un mundo sórdido y corrupto, la rectitud frente a los funcionarios poderosos, la satisfacción frente a una “situación vital ‘miserable’”, todas las notables características de Tao Yuanmin le hacen convertirse no solo en el fundador de la filosofía del jardín (Barnhart 1983: 13), sino también en una ilustración ideal del literato en retiro. En las dinastías posteriores, el poeta Tao se convertirá en un arquetipo del ermitaño en las obras literarias y las pinturas, y el crisantemo se convertirá en un símbolo clásico del retiro.

Dado que los letrados del grupo de Yuanyou persiguen un significado más allá del contenido en sus actividades artísticas, en la práctica empiezan a conferir a los objetos que van a representar unas sensaciones o ideas propias. Las montañas, las flores y los pájaros de los funcionarios eruditos ya no son objetos muertos sino vehículos cargados de emociones y pasiones. La filosofía de la materialización (物化), o, mejor dicho, la idea de fusionarse con el objeto se refleja varias veces en las obras de Su Shi. En una inscripción sobre la pintura de los bambús de Wen Yuke (文与可 1018-1079) Su escribió:

Quando Yuke pinta los bambús, en sus ojos no existe ningún hombre sino los bambús. No solo no ve a nadie, en su honda inmersión incluso se olvida de sí mismo. Su cuerpo se ha transformado en los bambús, de lo infinito brota la frescura y lo novedoso. Ya que Zhuang Zhou [Zhuangzi] no vive en nuestra época, ¿quién entendería tanta concentración de Wen en su ejecución de la pintura?”⁷¹.

Wen Yuke fue un maestro de los bambús, que fundó la escuela Huzhou de los bambús en tinta (文湖州竹派). Él representó con suma originalidad y magistralmente la vista principal o central de las plantas con tinta concentrada y la vista lateral o de plantas lejanas con la tinta más diluida⁷². Wen fue pariente lejano de Su Shi, pero los dos eran

⁷¹ El texto original es: “與可畫竹時，見竹不見人。豈獨不見人，嗒然遺其身。其身與竹化，無窮出清新。莊周世無有，誰知此凝神”。 Véase Su Shi (1982: 1522).

⁷² Véase la entrada de Mi Fu en la bibliografía final.

íntimos amigos. Las ideas y las técnicas en la ejecución de la pintura de Wen Yuke surtieron un notable efecto tanto en el concepto de la pintura de los funcionarios eruditos de Su Shi como en su ejercicio de la actividad literaria y pictórica.

¿Cómo logró Wen Yuke tanto éxito en sus pinturas, especialmente en los bambús de tinta? En primer lugar, por la plena inmersión en la práctica de la pintura. Cuando uno entra en este estado psicológico, se libera de los pensamientos no deseados y molestos, de las ideas desagradables; a sus ojos no existe ninguna distracción u obstáculo, solo el objeto que quiere representar. En este estado de plena concentración, el cuerpo ha logrado conectarse en el sentido espiritual con el objeto externo, hasta que se fusiona con los bambús. En este momento no distingue el sujeto del objeto, como en el famoso sueño de la mariposa de Zhuangzi⁷³. Debido a la sintonía con el objeto, el pintor Wen puede capturar lo novedoso y la frescura en las infinitas formas de los bambús y logra representar el espíritu y la resonancia divina de las plantas.

Sin embargo, no es suficiente la plena concentración en la práctica artística. Para alcanzar la transformación en el objeto y representar el espíritu y la idea divinos de la naturaleza con el pincel es imprescindible tener un previo conocimiento profundo de los objetos. Podemos entender la esforzada dedicación con que Wen Yunke meditó sobre los bambús a través de su respuesta a un invitado que se mostró sorprendido ante sus pinturas:

El objetivo que pretendo conseguir consiste exactamente en la búsqueda del Tao, [intento] transmitir mi sensación a los bambús. Al inicio de mi vida de anacoreta en el sur de las montañas altas, construí mi casa alrededor del bosque de bambú. No percibía los ruidos y el paisaje [fuera de las ventanas], mi corazón no estaba distraído por el medioambiente. Llevaba todo el día en compañía de los bambús, comiendo en el bosque [de los bambús], descansando a la sombra de estas plantas. Por lo tanto, percibí las infinitas formas y figuras de los bambús. [...] Cuando el viento impetuoso gritaba y azotaba las grutas y el valle, los copos de nieve volantes congelaban los estanques, yo lamentaba que se marchitaran inevitablemente los mil árboles, aunque eran fuertes y gruesos, [en esta situación] no tenían

⁷³ Zhuangzi fue un gran filósofo del período de los reinos combatientes. He aquí el resumen de su famoso sueño: una vez Zhuangzi soñó con que era una mariposa que estaba revoloteando alegremente. Se sentía tan embriagado con la bonita mariposa que olvidó totalmente su identidad. De repente despertó y quedó asombrado al enterarse de que él era Zhuangzi. Sin embargo, subsistió la duda de si fue él quien soñó con la mariposa o viceversa. No cabe duda de que entre Zhuangzi y la mariposa existen varias diferencias. A eso se lo denomina la transformación de las cosas. Véase Chen Guying (2007, I: 109).

otro remedio que marchitarse. Los bambús, a su vez, mantenían su color de verde jade erguidos en el frío riguroso, sin mostrar en ningún momento un gesto miserable. Imitaban las acciones de los hombres virtuosos siguiendo el modelo de los pinos y los cipreses. Estos son [las virtudes de] los bambús. En el inicio, me sentía alegre al ver los bambús, pero en la actualidad esta alegría ha entrado completamente en mis entrañas y no puedo percibir más esta sensación, 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 bambús exuberantes de verdad ya brotan en el papel. Los bambús son las obras naturales del cielo, ¿pero en qué consiste la diferencia entre los bambús de la Naturaleza y los de la tinta?⁷⁴

Con el fin de llegar a aprehender la verdadera esencia de plantas como los bambús, Wen vivía durante todo el día en el bosque de los bambús contemplando y comprendiendo las formas exteriores de las plantas y las reglas interiores de la naturaleza. Sin disponer de un previo conocimiento profundo de la ley de la naturaleza, Wen nunca hubiera podido conocer las sutiles diferencias entre los bambús, ni tampoco hubiera podido dominar con tal magnificencia las técnicas que dejaron atónito a su invitado. Así, no hubiera logrado establecer la conexión espiritual con los bambús ni entrar en el reino del Tao, el camino supremo de la naturaleza.

La idea de Wen Yuke de conferir la sensación o emoción a los bambús moldea definitivamente la idea de los funcionarios eruditos de Su Shi. De acuerdo con la descripción de Wen y la ley de la naturaleza, los bambús no cambian su color verde ni siquiera en las más inclementes condiciones meteorológicas. El resto de árboles, aunque a primera vista más robusto y fuerte que los bambús, no aguanta el frío riguroso del invierno y se marchita. Obviamente, en esta metáfora Wen toma los bambús por los hombres virtuosos, ya que nunca se doblegan y son fieles a sus propios valores y creencias frente a las malas condiciones de vida y a las presiones del mundo secular. Esta es la noble idea que quiere transmitir Wen Yuke más allá de la pura apariencia de los bambús de tinta. Por consiguiente, a los ojos de Wen, los bambús ya no son meras

⁷⁴ El texto original es: “夫予之所好者，道也。放乎竹矣！始予隱乎崇山之陽，廬乎脩竹之林。視聽漠然，無槩乎予心。朝與竹乎爲游，莫與竹乎爲朋。飲食乎竹間，偃息乎竹陰，觀竹之變也多矣 [...] 淒風號怒乎隙穴，飛雪凝沍乎陂池。悲衆木之無賴，雖百圍而莫支。猶復蒼然於既寒之後，凜乎無可憐之姿。追松栢以自偶，竊仁人之所爲，此則竹之所以爲竹也。始也，余見而悅之；今也，悅之而不自知也。忽乎忘筆之在手與紙之在前，勃然而興，而脩竹森然。雖天造之無朕，亦何以異於茲焉”。 Véase Su Zhe (1987: 416-417).

plantas sino la encarnación de la tenacidad y la fidelidad en el sentido más profundo. No es nada extraño que el *The Xuanhe Catalogue of Paintings* comente que Wen Yuke tiene la capacidad de expresar sus ideas y su voluntad mediante la representación de los objetos de la naturaleza en su juego de tinta y que puede entrar en el reino de la maravilla⁷⁵.

En realidad, por la influencia de letrados como Wen y Su, el bambú, junto con la ciruela china y el pino, que también mantienen su color y aroma en las peores condiciones, constituyen “tres amigos en el invierno riguroso” (岁寒三友) y se han convertido en símbolos tópicos de los hombres leales y firmes en las obras de la literatura y la pintura chinas en los siglos ulteriores. La concesión de la propia sensación de los pintores a los objetos de la naturaleza y la existencia del sentido adicional fuera de la imagen también hace que la pintura de los letrados difiera completamente de la de los profesionales⁷⁶.

Wen y Su anteponen la apreciación inspiradora, la emoción y las ideas a las formas de la imagen. No obstante, para lograr transmitir un significado adicional o una idea notable fuera del dibujo, aparte de familiarizarse con las reglas internas de la naturaleza, es imprescindible tener una buena formación académica a través de la lectura de las obras clásicas. Esta instrucción literaria también es una característica relevante de la pintura de los literatos. Los pintores profesionales, a su vez, no disponen de tanta preparación literaria. Por eso, Su Shi sostiene que después de desplegar pocos metros de las pinturas de los pintores artesanos uno no tardará en sentirse aburrido.

A los ojos de Su Shi, la posición social de los estudiosos, poetas e incluso de los calígrafos es superior a la de los pintores artesanos (Bush 1971: 31). Por lo tanto, un gran pintor no debe limitarse a dominar las técnicas que requieren el mayor virtuosismo. Huang Tingjian (黄庭坚 1045-1105), uno de los cuatro maestros de caligrafía de la dinastía Song, miembro del grupo Yuanyou, comenta la pintura de los bambús de tinta de Zhao Lingrang:

⁷⁵ Véase AA.VV. *The Xuanhe Catalogue of Paintings* (1993: 129).

⁷⁶ Ruan Pu (1983b: 66) comenta que el espíritu, la voluntad y las ideas de los pintores son las claves para distinguir la pintura de los letrados de la de los profesionales.

Danian [Zhao Lingrang] pinta la colina y el matorral de bambús imitando el estilo del señor Dongpo [Su Shi], cuyas pinturas muestran muy bien su talento artístico y su carácter. Sin embargo, me parece que las pinceladas en los bambús y las rocas son tiernas e inmaduras. Supongo que eso se debe a que a los jóvenes les gusta buscar y representar lo extraño y lo novedoso. Cuando Danian sea anciano, su técnica sobrepasará diez veces a la de la actualidad. Si deja de obsesionarse con las ropas de gala, los caballos, el baile y las mujeres, y almacena mil volúmenes de libros en su mente, su logro en la pintura podrá igualar al de Wen Yuke⁷⁷.

En su juventud, Zhao Lingrang mostró su talento y técnica pictórica. No obstante, desde el punto de vista del maestro Huang Tingjian, las pinceladas de Zhao todavía resultaban inmaduras y débiles por la falta de determinados ejercicios. Aparte de eso, para poder llegar a ser un verdadero maestro de la pintura, Zhao debía esforzarse más en la lectura de obras clásicas de eminentes escritores. En opinión de los letrados, con la lectura uno se nutre de los pensamientos y las ideas de prominentes figuras filosóficas y literarias. Además, la lectura sirve como fuente de inspiración e imaginación. Así, en los ejercicios artísticos uno será capaz de dar un sentido profundo a sus obras.

Antes de la dinastía Song, la pintura de China era más descriptiva. Debido a la aparición del grupo académico Yuanyou, los letrados influyentes cambiaron notablemente esta situación. Estos literatos abogaron por la expresión de emociones y sensaciones propias anteponiendo la pintura de los pintores-letrados a la de los pintores artesanos o profesionales. Los pintores literatos criticaban a los artistas profesionales por carecer de formación literaria e ideas sugestivas en la imagen. Desde este período la pintura empezó a adquirir un carácter más expresivo.

No obstante, si volvemos a hablar de las pinturas de Wu Daozi y Wang Wei y nos detenemos en el problema de la técnica de las pinturas de los funcionarios eruditos, curiosamente nos daremos cuenta de que Su Shi cambió en gran medida su postura sobre la pintura de Wu Daozi en su madurez. Desde que su hermano menor Su Zhe refutó la opinión de Su Shi sobre las pinturas de los dos maestros de la dinastía Tang⁷⁸,

⁷⁷ Véase Huang Tingjian (1993: 681). El texto original es: “大年學東坡先生作小山叢竹，殊有思致。但竹石皆覺筆意柔嫩，蓋年少喜奇故耳。使大年耆老，自當十倍於此。若更屏聲色裘馬，使胸中有數百卷書，便當不愧文與可矣”。

⁷⁸ Véase Su Zhe (1987: 30), que comenta: “[...] Yo no soy maestro de pintura, pero conozco un poco los principios de la pintura. [...] ¿Quién diría que las pinturas de Wang Moji [Wang Wei] sobrepasan a las

Su Shi dejó de considerar que Wu era inferior a Wang y apreció cada día más las pinturas de Wu Daozi (Ruan Pu 1983a: 76). A sus cincuenta años Su Shi escribió en una inscripción de la pintura de Wu:

[...] En el sector de la pintura, Wu Daozi fue representante de la cima. [Gracias a estos maestros] las variedades y las supremas técnicas desde la antigüedad hasta la contemporaneidad se han completado. [...] [las pinturas de Wu] buscan la innovación, pero respetan las reglas y leyes del arte, representando lo abstruso y la sutileza con un estilo intrépido y desenvuelto. [...] Wu debe ocupar el primer puesto entre todos los pintores de la historia. [...] A lo mejor no tengo capacidad de decir correctamente el nombre del autor al ver los dibujos de otros pintores. No obstante, a primera vista discerniré la autenticidad de la falsedad cuando vea las pinturas atribuidas a Daozi⁷⁹.

Al contrario de la observación que hizo a sus veintiséis años, en esta inscripción Su Shi no ahorra elogios a Wu y considera que sus pinturas son la representación suprema de la pintura china. Hablando de sus técnicas pictóricas, Su Shi comentó que Daozi tenía la capacidad de delinear precisamente el perfil de las figuras sin perder la verdadera esencia, como si trazara el contorno de las sombras en un cuarto oscuro a la luz de unas velas. Por eso, sus obras podían transmitir el alma y el espíritu de las figuras.

Su Shi podría distinguir enseguida si un cuadro de Wu Daozi era auténtico o una imitación, lo que significa que Su poseía un profundo conocimiento de las obras de Wu. En el corazón de Su Shi, el pintor sagrado de toda la historia era Wu Daozi en lugar de Wang Wei. Este hecho revela que, por un lado, Su Shi creyó que la pintura de los pintores profesionales era mejor en lo que se refiere a la técnica artística que la pintura de los funcionarios eruditos, la cual también podía transmitir la esencia verdadera y la resonancia divina de la naturaleza; por otro lado, Su nunca consideró que la pintura de los funcionarios eruditos debía ser el género predominante en la pintura china (Ruan Pu 1983b: 74).

Su Shi puso de manifiesto la relevancia de las técnicas artísticas, aun cuando la

de Wu Daozi? [...] El estilo de Wu es efusivo y desenvuelto manteniendo el aire de movimiento, es inigualable su sutileza y maravilla. [...]”. El texto original es: “[...] 我非畫中師，偶亦識畫旨。[...] 誰言王摩詰，勝過吳道子? [...] 雄奔不失馳，精妙實無比 [...]”.

⁷⁹ Véase Su Shi (1993: 637). El texto original es: “[...] 畫至於吳道子，而古今之變，天下之能事畢矣。[...] 出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外。[...] 蓋古今一人而已。余於他畫，或不能必其主名，至於道子，望而知其真偽也”.

pintura de los funcionarios eruditos se concentraba más en expresar las ideas o emociones del autor. La búsqueda de ideas o sentidos adicionales y el intento de expresar las sensaciones o emociones fuera de la imagen no implicaba que las técnicas fueran menos virtuosas o sutiles. En una observación de la pintura de Li Gonglin, Su Shi escribió que no era recomendable “poder conectarse al *Tao* sin disponer de las técnicas suficientes de pintar”. Sin haber dominado suficientes técnicas, “aunque el objeto refleja en el corazón, la mano no puede representarlo” (Su Shi 1993: 637)⁸⁰. En otra obra, Su Shi registró su comprensión de la vida a través de la apreciación de la pintura de los bambús de tinta de Wen Yuke:

Por eso para pintar los bambús, uno tiene que almacenar las mil formas de los bambús de antemano en su pecho. Cuando toma el pincel y concentra la atención, verá enseguida la imagen de los bambús que quiere representar en el corazón. En este momento sigue esta imagen y empieza apresuradamente a capturarla con el pincel como si un conejo diera un salto y un halcón descendiera en picada. Si pierde este momento precioso la imagen se desvanece. Eso es lo que Wen Yuke me enseñó. Yo no alcanzo a tal nivel aun cuando en mi corazón entiendo este principio de la pintura. Ya que conozco profundamente esta verdad en mi mente, mi mano todavía no puede representarla. La mano no está en concordancia con el corazón y el conocimiento no está en sintonía con la acción⁸¹. Este defecto se debe a la falta del estudio [y de los ejercicios]. Por lo tanto, en nuestra vida diaria conocemos cosas en el corazón, pero con mucha frecuencia no somos diestros en las prácticas. Pensábamos que las conocíamos bien, en el momento de las prácticas nos damos cuenta de que no somos capaces de realizarlas, ¿acaso este dilema sólo ocurre en la pintura de los bambús? (Su Shi 1986: 365)⁸².

Para los letrados, antes de la ejecución de la pintura la idea debe preceder al pincel (意在笔先). En el caso de Wen Yuke, y en razón de que había almacenado las mil variantes del bambú en su pecho (成竹在胸), él tenía la capacidad de captar la imagen momentánea de los bambús en su corazón y de representarla con sus manos transmitiendo la maravilla y el espíritu divino de las plantas. Aun cuando conoció este

⁸⁰ El texto original es: “有道而不藝，則物雖形于心，不形于手”.

⁸¹ Un principio importante en la pintura china consiste en que la mano está en concordancia con el corazón (心手合一). Sze Maimai traduce este principio como: “heart and hand in accord”. (1982: XV).

⁸² El texto original es: “[...] 故畫竹必先得成竹於胸中，執筆孰視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見。如兔起鶻落，少縱即逝矣。與可之教予如此。予不能然也，而心識其所以然。夫既心識其所以然，而不能然者，內外不一，心手不相應，不學之過也。故凡有見於中而操之不熟者，平居自視瞭然，而臨事忽焉喪之，豈獨竹乎?”.

principio de la pintura de Wen, Su Shi no llegó a este nivel espontáneo porque carecía de la práctica necesaria. Este principio también es aplicable a los otros aspectos de la vida diaria. Por lo tanto, el poeta Su comprendió una verdad de la vida por medio de la pintura. Es esto una muestra de la función del Tao (道)⁸³ en la pintura, el sublime camino al que querían conectarse los letrados.

En resumidas cuentas, la actividad de pintar no era un asunto prioritario entre las actividades diarias para los letrados de la dinastía Song. A los ojos de los literatos como Su Shi, la pintura era una salida de las emociones⁸⁴ y un vehículo de la expresión de sensaciones o ideas propias. Por lo tanto, la función de la pintura de los literatos radica más en el carácter expresivo que en el descriptivo. En términos generales, en el sentido de captar las formas externas, la pintura de los letrados no aventaja a la de los profesionales. Sin embargo, la pintura de los letrados busca crear un estado mental profundo y escribir la idea o la emoción de los autores. En comparación con las pinturas de los pintores artesanos o profesionales, la pintura de los literatos es más libre y menos profesional en el sentido de la técnica artística y la capacidad de captar las formas exteriores de los objetos. En este género de pintura, el pintor literato busca la belleza en la verdad, en la sobriedad y en el Tao, confiriendo la moralidad, la virtud, las emociones y las ideas a la naturaleza.

Después de la dinastía Song, la pintura de los literatos se convirtió en el estilo predominante de la pintura china⁸⁵. Los literatos descubrieron un nuevo camino para representar la belleza y antepusieron la función de transmitir las notables características y sensaciones del autor a la función estética. Sin embargo, para satisfacer este objetivo de expresar ideas adicionales, solían insertar un poema o una prosa en la misma imagen, un elemento característico que hace que este arte milenario chino difiera del arte

⁸³ El sentido original del carácter “道” tiene varios significados. El de la razón de las cosas es lo que quiero destacar en la función de la pintura de los funcionarios eruditos.

⁸⁴ Los miembros del grupo académico Yuanyou sufrieron por los vaivenes y fracasos de la política. Alfreda Murck sostuvo que los literatos escondían sus disidencias, emociones o quejas con respecto a los gobernantes en actividades artísticas como la pintura. Esta también es una función importante de la pintura de los literatos. Véase Alfreda Murck (2000).

⁸⁵ “The central phenomenon in painting of the period (Yuan), at least in art-historical retrospect, is the emergence of the literati-amateur movement as the dominant force”. Véase Cahill (1997: 140).

occidental. O sea, los mismos literatos enriquecieron los sentidos metafóricos y morales de la pintura con sus bellas inscripciones. La pintura se vinculó a la escritura a partir de esta época, el poema o la prosa se comenzaron a integrar en la imagen embelleciéndola. Aparte de esta función estética, la inscripción también ayuda a descifrar el sentido oscuro y simbólico de la pintura⁸⁶, lo cual invita a los observadores a experimentar la relación complementaria entre texto e imagen construyendo en su mente una escena pictórica y literaria. Y también desde esta etapa, la parte literaria cobró una función cada vez más relevante hasta que se convirtió en una parte imprescindible de este nuevo género artístico. Con el fin de lograr un entendimiento más estereoscópico sobre la importancia de la inscripción para la pintura de los literatos, vamos a indagar su evolución y funciones en la siguiente sección.

2.2. Introducción a la inscripción de la pintura china

2.2.1. El desarrollo de la inscripción en la imagen

La historia de las inscripciones (题款) es una cuestión que todavía no ha llamado suficientemente la atención de los investigadores de la historia del arte de China. Hasta la actualidad solo existen dos libros en chino que versan sobre este tema (Li Fangyu et al 1991, Shen Shuhua 2009). Varios estetas, a su vez, prefieren hablar de esta cuestión en algún capítulo de su tratado. Esta situación se debe principalmente a dos motivos: por una parte, las pinturas antes de la dinastía Tang casi se han perdido totalmente con el transcurso del tiempo. Esta escasez de los objetos de estudio obstaculiza en gran medida la investigación de su evolución; por otra parte, los estudiosos de la pintura china se concentran más en la interpretación de la parte pictórica que en la parte literaria. En realidad, el texto acompañante es una parte orgánica e inseparable de la pintura que se encarga de transmitir lo que no llega a expresar la imagen. Por lo tanto, el estudio del problema de la inscripción puede aportar una nueva visión para aclarar la relación

⁸⁶ Pan Da'an (1991: 34) comenta: "The 'poetry' in painting refers to meaning occurring beyond visual images while the 'painting' in poetry refers to meaning occurring beyond verbal images [...] When the image became overladen with symbolic meaning, however, it could no longer be understood without the help of language". Véase Wen Fong (1992: 7).

entre imagen y texto.

Debido a la falta de objetos de estudio, solo podemos conjeturar la primera etapa del desarrollo de la inscripción de conformidad con unas copias de las pinturas antiguas más famosas hechas por las siguientes generaciones e informaciones esporádicas en los tratados académicos. Sheng Dashi (盛大士 1771-1836), pintor y teórico de la dinastía Qing (1644-1912), afirma: “no es una carencia que los dibujos no contengan inscripción. Las pinturas de la dinastía Song no tienen inscripción, además en muchos casos incluso no tienen ningún sello” (Fu Baoshi 1935: 213)⁸⁷. Shen Hao (沈灝 1586?-1650?) comentó: “La mayoría de las pinturas antes de la dinastía Yuan no cuentan con la inscripción, o la pusieron dentro de los huecos de las rocas. Ellos temían que su caligrafía descuidada dañara el contenido principal del dibujo” (Fu Baoshi 1935: 207)⁸⁸. Qian Du (錢杜, 1764-1845), en *Memoria de pinturas de Song Hu* (松壺画忆), sostuvo lo siguiente:

En cuanto a la inscripción, los pintores de la dinastía Tang la escondían dentro de las raíces de los árboles o en los huecos de las rocas con letras pequeñas. Es probable que los pintores quienes no manejaban la caligrafía pusieran la inscripción en el revés del dibujo. Solo hasta la dinastía Song se empezó a registrar la fecha de creación de las pinturas (Fu Baoshi 1935: 210)⁸⁹.

Hace aproximadamente quinientos años estos teóricos hablaron del origen de la inscripción solamente a partir de las dinastías Tang, Song e Yuan en lugar de en una fecha más temprana (o sea, a partir del siglo XI); este hecho demuestra patentemente que no es nada fácil conservar las obras milenarias en papel o seda a lo largo de la historia. Posiblemente desde un momento muy lejano se habrían perdido las obras antes de la dinastía Tang. Hace más de mil años el gran coleccionista Zhang Yanyuan registró varias pérdidas estremecedoras de obras de arte debido a guerras, exilios, refugios,

⁸⁷ El texto original es: “書畫無款，非病也。宋人無款，而且無印者甚多”。

⁸⁸ El texto original es: “元以前多不用款，款或隱之石隙。恐書不精，有傷畫局”。Véase también el famoso libro instructor de la pintura *El jardín grande como un pequeño grano de mostaza* (芥子园画谱), de Wang Gai (王概, pintor de la dinastía Qing), que copia la frase entera de Shen Hao (Fu Baoshi 1935: 207).

⁸⁹ El texto original es: “畫之款識，唐人只小字藏樹根石罅，大約畫不工者，多落紙背。至宋始有年月記之”。

calamidades, etc. (1964: 7-17). Por fortuna, se conserva en la actualidad una pequeña cantidad de grabados de piedra y copias hechas por excelentes artesanos o pintores anónimos. En el mausoleo de la familia Wu de la provincia Shandong (山东嘉祥武氏祠) se guardan varios grabados preciosos de piedra de la dinastía Han del Este (东汉 25-220):



Fig. 2.2. Detalle de la crónica de mujeres virtuosas y honradas⁹⁰

No podemos obtener mucha información de esta piedra excepto las dos figuritas borrosas de la imagen. Gracias a la inscripción, que nos indica los nombres de cada figura, entendemos que se trata de la serie de hazañas de mujeres honradas y virtuosas registradas en *La crónica de mujeres virtuosas y honradas* (古列女傳) de Liu Xiang (劉向 77 a. C.- 6 a. C.). Por ejemplo, este detalle (fig. 2.2.) nos describe la escena en que la Mujer Fea, Zhong Lichun (醜女鐘離春), ofreció ciertas sugerencias y críticas al emperador Qi (齊王). En la imagen ella encorva su cuerpo dirigiendo su mirada hacia el emperador, y parece que está hablando con su majestad. Según el registro de Liu, Zhong Lichun fue una dama gorda, con los cinco órganos sensoriales deformados; a sus cuarenta años no tenía esposo por su fealdad. Pero ella era valiente, se atrevió a hacer críticas en la corte aun cuando los vasallos se reían de su semblante. Aconsejó al emperador Qi que se apartara de la lujuria y la promiscuidad, y dedicara más tiempo a gobernar su reino (1985: 173-176). En realidad, la mayoría de los grabados de este templo abarcan la inscripción⁹¹, incluidos los textos de extensión breve que explican el

⁹⁰ La imagen proviene del libro de Wu Hong (2006: 285).

⁹¹ Zhang Qifeng (2008: 105) apunta que, aunque estas inscripciones en los frescos y las piedras no comparten las mismas características que las inscripciones de la pintura de los literatos, siguen siendo un

contenido de la imagen y las prosas relativamente largas que pregonan los méritos y las virtudes de los personajes prominentes de la historia (Wu Hong 2006: 253).

El museo del palacio imperial de Beijing guarda tres copias de obras de Gu Kaizhi (顾恺之 348?- 405) gracias a las cuales todavía podemos conocer de forma general los estilos pictóricos del gran maestro de la dinastía Jin. Estas tres pinturas son rollos de mano que relatan anécdotas o muestran personajes de los libros clásicos. En dos de ellas hay inscripciones:



Fig. 2.3. Atribuido a Gu Kaizhi. Detalle de *Admoniciones de las Institutrices*. Rollo de mano. 600.5x27.9cm. Colección del Museo del Palacio Imperial de Beijing.

Este rollo abarca once fragmentos que ilustran las virtudes y formación de las mujeres famosas registradas en el libro de Zhang Hua (张华 232-300). Con la ayuda del texto podemos saber la identidad de estas figuras en cada fragmento y sus virtudes o hazañas.

En cuanto a las obras de la dinastía Tang, no solemos ver la parte textual en la mayoría de los dibujos conservados hasta hoy⁹². En el dibujo atribuido a Liang Linzan (梁令瓚), titulado “The Five-Planet and Twenty-eight Constellation Deities”, hay una inscripción que indica la autoría y explica los dioses de la constelación:

modelo de combinación de la imagen, el texto y la caligrafía.

⁹² La afirmación de Li Fangyu & Zhu Xuchang (1991: 11) según la cual solamente hay una inscripción que indica el nombre del autor en las obras de Liang Linzan y Han Gan (韩干 706-783) no es correcta. En el dibujo “Brillando la Noche” se ve “Yanyuan”, parece que esta inscripción viene del gran coleccionista Zhang Yanyuan en lugar del mismo autor, Han Gan. Aparte de eso, el museo del palacio imperial de Taipei todavía guarda hojas de álbum atribuidas a Lu Hong (卢鸿 ?-740?); en cada hoja se ve un poema que describe el contenido de la imagen. Es muy posible que estos poemas estuvieran en el dibujo perdido de Lu. Por eso, por lo menos existe más de un tipo de inscripción en los cuadros de la dinastía Tang.



Fig. 2.4. Atribuido a Liang Linzan. Detalle de *The Five-Planet and Twenty-eight Constellation Deities*. 491.2x28cm. Rollo de mano. Colección del Osaka City Museum of Fine Arts.

En comparación con las pinturas, los libros son más fáciles de transcribir y difundir. Por lo tanto, a pesar de que se han perdido varios cuadros a lo largo de la historia, todavía quedan algunos poemas hechos para acompañar las imágenes en las antologías antiguas. Shen Deqian (沈德潜 1673-1769), en su libro *Percepciones sutiles de poesía* (說詩碎語), dice: “Antes de la dinastía Tang no se ve poema hecho para la imagen, el viejo Du [Du Fu 杜甫 712-770.] creó este nuevo género del arte” (Huo Songlin 1979: 245)⁹³. De acuerdo con las palabras de Shen, en los dibujos de animales de este género artístico los poemas acompañantes generalmente empiezan por la descripción de un animal; de esta presentación de sus propiedades el autor extrajo un sentido más profundo⁹⁴. En el tomo XV de *Notas detalladas de la poesía de DuFu* (杜詩詳註), Qiu Zhao’ao (仇兆鰲 1638-1717) comenta: “aunque este poema [de Du] solo describe un águila de la imagen de una hoja de abanico, las maneras de gobernar el estado y comportarse en el mundo ya están escondidas en los versos”⁹⁵. Supongo que este tipo de poesía no estaría necesariamente dentro de la imagen, puesto que el poeta Du Fu no fue autor de aquella hoja de abanico. En la copia por Guo Zhongshu (郭忠恕 ?-977) de “El llano rodeado del río Wang Chuan (輞川圖)”, de Wang Wei (Colección del museo

⁹³ El texto original es: “唐以前未見題畫詩，開此體者，老杜也”.

⁹⁴ Curiosamente, un libro que merece una particular atención para el estudio de la fuente de los dibujos y figuras en la emblemática, el *Physiologus*, también muestra un procedimiento bastante similar. El hilo conductor de este libro es el siguiente: en la primera parte se presentan las cualidades de un animal, y después de esta descripción, el autor se extiende en una explicación moral para enseñar verdades y dogmas. Sobre esta idea, véase el libro de Pérez (1977: 39-40). Dicho investigador afirma que el proceder emblemático ya está latente en este procedimiento.

⁹⁵ El texto original es: “寫一畫鷹[,]而世之治亂[,]身之用舍[,]俱在其中”. En realidad, esta frase es un comentario de Qiu sobre un poema de Du Fu que describe doce hojas de abanico. Cabe apuntar que Du Fu no fue en absoluto el fundador del “Poema hecho para la imagen”; Song Zhiwen (宋之問 ?-712) y Li Bai (701-762) ejercieron este nuevo género del arte antes que Du (Pan Da’an 1991:166).

del palacio imperial de Taipei), tampoco existe ningún poema, sino una inscripción que aclara los nombres de algunos sitios pintorescos. En realidad, Wang Wei nos ha dejado veinte poemas dedicados a la montaña Wang Chuan (Chen Tiemin 2002: 117-128). Sin embargo, en un rollo de mano atribuido a Lu Hong, el imitador anónimo transcribió fielmente los poemas hechos por Lu. Es muy posible que estos poemas estuvieran en el cuadro original para profundizar el sentido simbólico de la choza:



Fig. 2.5. Atribuido a Lu Hong. Detalle de *Diez Poemas en prosa sobre mi choza* (草堂十志圖). Rollo de mano. 600x29.4cm. Colección del Museo del Palacio Imperial de Taipei.

Con base en los ejemplos que hemos enumerado arriba, podemos cerciorarnos de que en la dinastía Tang la inscripción ya comenzó a teñirse de un color literario, pero su uso todavía no era muy popular en aquella época.

En suma, el nacimiento de la inscripción se puede rastrear en una época mucho más lejana de la dinastía Song. Al mismo tiempo, podemos aseverar que no era un fenómeno común poner la inscripción en la imagen antes del surgimiento de la pintura de literatos. Aparte de eso, la inscripción en esta fase de desarrollo desempeña una función explicativa, su objeto principal reside más bien en clarificar las acciones virtuosas y la identidad de las figuras de la historia. Este fenómeno se corresponde con la función de las pinturas de estos períodos, que servían como una herramienta política para educar y exhortar a la población, una medida para mejorar la moral de la sociedad (Zheng Wuchang 1985: 9). Es decir, la pintura tiene una función más educativa que estética en estos tiempos. En muchas ocasiones la imagen no logra transmitir satisfactoriamente los códigos morales, la inscripción ayuda a explicar el contenido virtuoso o político de la parte pictórica.

La inscripción logró un desarrollo pleno en las últimas décadas de la dinastía Song del Norte por el surgimiento del grupo literario Yuanyou. En esta época aumentó la inscripción en forma de poesía (Li Fangyu et 1991: 13). Como un nuevo género de arte, la pintura de los literatos dejó de ser una herramienta política y se convirtió en una vía de escape de la emoción y un método de purificación por medio del cual el autor se conecta con el mundo material. Los pintores literatos buscan representar la belleza interna de la naturaleza confiriéndole sus sensaciones notables. El texto acompañante ya no es una mera indicación de la parte pictórica, los letrados han ampliado en gran medida los tipos de inscripción y la han convertido en una nueva vía de autoexpresión. En la dinastía Yuan la aplicación de las reglas de la caligrafía en la pintura también hace que los caracteres actúen en concordancia con el efecto visual de la imagen. De esta manera la inscripción añade un valor estético, siendo una parte más orgánica del cuadro. Cabe apuntar que incluso en la dinastía Song no era un fenómeno común poner un texto en la pintura. Algunos se limitaron a poner su nombre en la profundidad de un bosque, o en la espesura de las plantas, o en un lugar oculto que fuera extremadamente difícil de notar. La mayoría de los pintores optaron por no escribir nada. Hay dos razones que explican esta situación. En primer lugar, en esta época los pintores todavía no tenían la costumbre de escribir un texto largo; en segundo lugar, muchos de ellos eran dibujantes profesionales que no tenían mucha formación cultural, ya que los pintores literarios solo eran un grupo bastante limitado. Solo cuando llegó la dinastía Yuan la inscripción constituyó finalmente una parte inseparable de la imagen. El objeto principal de las pinturas de los letrados no consiste en ostentar una técnica vertiginosa de creación artística, sino en dejarles a los espectadores sensaciones o ideas nobles más allá del contenido pictórico. Cuando la parte pictórica no puede transmitir claramente las ideas de sus creadores, la parte escrita suple esta carencia. A veces la inscripción contiene palabras oscuras y logogrfos que cuesta bastante entender, entonces el contenido pictórico ayuda a descifrar el misterio de las letras. Por este motivo el pintor y teórico Shen Hao afirmó: “la inscripción y la imagen se anotan mutuamente” (Fu Baoshi 1935:

206)⁹⁶. Puesto que el texto constituye una parte tan importante para la pintura de los letrados, los cuadros que cuentan con una inscripción refinada, gallarda y culta naturalmente son superiores a los que no tienen una parte textual bella. Si un pintor no domina las maneras de hacer la inscripción, sus obras, incluso si son de alta calidad estética, pierden automáticamente el deje de elegancia (Fu Baoshi 1935: 213).

La fecha de nacimiento de la inscripción precedería a la dinastía Han del Este. Supongo que la insuficiencia de la imagen en transmitir información dio a luz a la inscripción. El *Comentario de Mao sobre el Clásico de poesía* atribuido a Mao Heng (毛亨) dice:

La poesía es la expresión de las sensaciones de la humanidad. Las emociones guardadas en el corazón se llaman sensaciones internas; cuando se manifiestan, se genera la poesía. El arranque de sentimiento se agita en nuestro pecho, en este momento las expresamos con el lenguaje de la poesía. Si el lenguaje no alcanza a representarlas, acudimos a interjecciones y suspiros. Si por esta vía no logramos el objetivo, soltamos la garganta cantando estas emociones. Si en este caso todavía nos sentimos insatisfechos, movemos las manos y los pies representándolas en forma de baile (Li Xueqin 1999: 6)⁹⁷.

Solemos acudir a otras formas apropiadas si el lenguaje no es capaz de alcanzar nuestro objetivo. Este principio también podría explicar el origen de la inscripción. Cuando la imagen no logra representar satisfactoriamente la intención del pintor, la parte literaria viene a ayudar a descifrar el sentido o sensación oscuros. La combinación de la inscripción con la imagen hace que la pintura china adquiriera su peculiaridad en comparación con el arte occidental. También nos muestra un sendero para explorar una relación más profunda de la literatura y la pintura.

2.2.2. Los tipos de inscripción

En la lengua china la inscripción está compuesta por dos caracteres: “题” y “款”. El vocablo “题” es la parte literaria, que generalmente está constituida por una prosa o un poema bastante refinado que está en concordancia con el tema de la imagen. El carácter

⁹⁶ El texto original es: “題與畫互為註腳”.

⁹⁷ El texto original es: “诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故永歌之，永歌之不足，不知手之、舞之、足之蹈之也”.

“款” representa la parte informativa, que registra el apellido, el nombre y el sobrenombre del pintor, el nombre de su estudio, taller o pabellón⁹⁸, la fecha de creación y sus sellos⁹⁹. De acuerdo con la longitud del texto, la inscripción puede subdividirse en varios tipos. Por ejemplo, la inscripción larga (长款) generalmente se construye con una prosa o un poema extenso. La inscripción corta (短款) es un texto relativamente corto; la inscripción pobre (穷款) se refiere a la que no cuenta con ningún poema, prosa o fecha de creación, pero contiene el nombre y el sello del pintor. La inscripción escondida (隐款) en muchos casos es también una inscripción pobre y está ubicada dentro del mismo contenido pictórico, por lo que cuesta encontrarla. Además, según la existencia de un destinatario o beneficiario, las inscripciones pueden subdividirse en inscripción simple (单款) e inscripción dual (双款). La primera, que puede ser una inscripción pobre, corta o larga, no registra un destinatario determinado, sino solo el nombre del pintor; la segunda abarca dos partes, una dedicatoria al beneficiario, que se llama inscripción superior (上款), y otra donde se registra el nombre del creador, que es la inscripción inferior (下款). Dentro de un mismo dibujo (normalmente de rollo de mano) existen a veces varias inscripciones; en este caso se produce la inscripción múltiple (多处款), porque a los pintores se les ocurre añadir y manifestar otras sensaciones e ideas después de un tiempo determinado. También es posible que pusieran al mismo tiempo varios textos para aclarar o destacar algunos objetos.

2.2.3. Las funciones de la inscripción

Los pintores letrados como Wang Wei y Su Shi destacan que la idea debe preceder a los trazos del pincel. El más destacado de los cuatro maestros de la dinastía Yuan, Huang Gongwang, comenta: “en el momento de pintar un paisaje, se debe determinar el título

⁹⁸ Los artistas chinos tienen la costumbre de poner un nombre elegante con carácter literario a su casa o habitación con el fin de identificarse y embellecer las actividades literarias o pictóricas. En este caso, el taller, el estudio o el pabellón no se refieren necesariamente a un edificio, como pueden suponer los occidentales, sino a un nombre de un lugar de creación.

⁹⁹ El sello es una parte orgánica de la imagen. Los sellos pueden dividirse en dos categorías generales: el del nombre del autor y el sello libre (闲章). Los pintores chinos ponen el sello para registrar la autoría y decorar la imagen. Según el color de las letras, los sellos pueden subdividirse en el sello de letra roja (朱文印) y el de letra blanca (白文印). Para una introducción más detallada sobre este asunto, véase Wu Qiuyan (1993).

del cuadro antes de tomar el pincel. Sin un título no existe el dibujo” (1993: 762)¹⁰⁰. En las actividades artísticas, los pintores literatos tienden a predeterminar el tema, la idea y el contenido de la imagen. No obstante, esta propuesta artística no implica necesariamente que se deba escribir la inscripción antes de pintar. Algunos teóricos como Da Chongguang (笪重光 1623-1692) sostienen que varios pintores de la antigüedad escribían primeramente la parte literaria y luego hacían la parte pictórica (1994: 693); otros estetas, como Fu Baoshi (傅抱石 1904-1965), postulan que se debe terminar la imagen antes de poner la inscripción (1935: 205). De hecho, no existe una regla fija que estipule los pasos de creación, pues los dibujantes pueden terminar un cuadro en el orden que se considere oportuno. Sea como sea, los pintores siempre pretenden que el texto esté en concordancia con la imagen.

A partir del surgimiento de la pintura de los letrados el texto ya ha dejado de ser un simple complemento explicativo. La inscripción en forma de prosa o poesía se ha fusionado con la imagen complementándola y embelleciéndola. Los pintores letrados toman esta parte literaria como una nueva plataforma de autoexpresión donde expresan con soltura sus ideas o emociones cuidando la belleza y la posición de la caligrafía en la imagen. De este modo, la inscripción ha adquirido múltiples funciones tanto indicativas como estéticas. En mi opinión, podemos sintetizar tres funciones generales de la inscripción: la función explicativa, la estética y la literaria.

La función más relevante de la inscripción consiste en exponer, junto con los sellos, la autoría y la fecha de creación de un cuadro. Esta función sirve como un método eficaz de autenticar un cuadro; si el estilo de caligrafía, los sellos y la escritura de una obra no cuadran con la costumbre de poner la inscripción de un pintor, podemos afirmar que este dibujo es una obra falsificada. Por ejemplo, en el Museo de Bellas Artes de Boston hay un álbum titulado “House by a creek” de Shi Tao. En la cuarta hoja se ve la inscripción: “El practicante de Hinayana A Zhang [pintó este dibujo] bajo el templo [de la ciudad de Guanglin] (小乘客阿长树下)”¹⁰¹. Este álbum datado en 1703 es, en mi

¹⁰⁰ El texto original es: “或畫山水一幅，先立題目，然後著筆。若無題目，便不成畫”.

¹⁰¹ Puede verse esta hoja en <<https://collections.mfa.org/download/29649>>.

opinión, una falsificación. “El practicante de Hinayana” es un término budista que Shi Tao empleaba en su juventud y madurez. “A Zhang” es el nombre de infancia que el pintor usaba en su vejez. En el año 1696, Shi Tao cambió su fe: después de haber construido su casa en la ciudad de Yangzhou, dejó de ejercer las doctrinas budistas y se convirtió en un creyente taoísta. En sus obras de edad avanzada él, por lo tanto, no manifestaba ideas budistas. Debido a la existencia de esta paradoja en la inscripción, entendemos que el falsificador no manejó la transición del pensamiento del maestro Shi. Sin duda este álbum no puede ser auténtico.

Fang Xun (方薰 1736-1799), en su libro *Teoría pictórica escrita en la residencia de la Montaña Tranquila* (山靜居畫論), sostiene:

En un dibujo deberá existir un sitio adecuado para poner la inscripción. Si está colocada en este lugar, crea una combinación maravillosa. Al revés, dañará la configuración de la imagen. Hay muchas imágenes que resplandecen por la inscripción, también varias que palidecen por ella¹⁰².

Por eso es importante tener en cuenta la posición de la inscripción en el momento de pintar. En muchas ocasiones la configuración de la pintura está desequilibrada y la parte literaria viene a balancear la imagen. Por ejemplo, los pintores chinos tienden a centrar los objetos en una parte de la imagen, sea en la izquierda o en la derecha, y en la parte opuesta normalmente queda mucho vacío. En este caso, el texto y los sellos vienen a llenar esta laguna con el fin de lograr una configuración armónica.

La tercera función de la inscripción proviene de su color literario, cuyas características enriquecen la expresión artística de la imagen. La pintura de los literatos busca crear un efecto de simplicidad, sobriedad y profundidad escondiendo las ideas o emociones en los signos visuales. A veces los espectadores no pueden comprender este sentido adicional, por lo que el pintor necesita guiarlos en el viaje lírico y espiritual por medio de la inscripción. La poesía china subraya la creación de un *estado mental*. Este término se refiere a que los poetas logran expresar las sensaciones verdaderas y los

¹⁰² El texto original es: “一圖必有一款題處, 題是其處則稱, 題非其處則不稱. 畫故有由題而妙, 亦有由題而敗者”. Véase Shen Shuhua (2009: 103).

sentidos escondidos detrás de la apariencia de los objetos: un poema brilla por la existencia de este estado espiritual (Wang Guowei 2007: 1-3). Este estado poético coincide parcialmente con el efecto estético de la imagen: en ambas artes se intentan fusionar las emociones internas y los objetos externos. Por eso, la inscripción en forma de poesía no solo intensifica el efecto lírico de la imagen, sino que también incrementa sus capacidades expresivas. Por ejemplo, en la imagen del “Arroyo secreto, pinos fríos” de Ni Zan solo se ven una montaña borrosa, cuatro pinos delgados y una corriente de agua:



Fig. 2.6. Ni Zan. *Arroyo secreto, pinos fríos* (幽涧寒松图). 59.7x50.4cm. Rollo colgante. Colección del Museo del Palacio Imperial de Beijing.

La tonalidad de este dibujo es bastante sobria y ligera, y la escena que representa nos da una impresión de despoblamiento, soledad y serenidad. La parte literaria reza: “susurran los pinos en este arroyo secreto, [...] El manantial frío se desliza por las piedras de la cuesta [...]”¹⁰³. Estos dos versos repercuten con la frialdad de la imagen, añadiéndole una doble impresión de soledad. Aparte de eso, a través de este poema entendemos que el pintor intentó persuadir a su amigo de que renunciara a su cargo

¹⁰³ El texto original es: “瑟瑟幽涧松, [...] 寒泉溜崖石, [...]”.

político y viviera una vida de ermitaño, información crucial que el signo pictórico no alcanza a transmitir.

La inscripción en forma de prosa amplía el contenido de las ideas o sensaciones del pintor. La redacción de este tipo de inscripción es más libre, pero el espacio de la imagen restringe con mucha frecuencia la longitud de este texto. Esta limitación les exige a los autores que expresen una idea profunda o una sensación escondida con un lenguaje conciso. Los pintores utilizan la inscripción tanto para registrar los motivos de su creación, sus propuestas artísticas, como para escribir sus comentarios sobre asuntos mundanos, su trayectoria de viaje o vida, etc. (Shen Shuhua 2009: 46-51).

En resumidas cuentas, la inscripción es un complemento relevante que desempeña varias funciones en la pintura china. El texto no puede independizarse totalmente de la imagen, el signo literario y el signo pictórico se complementan en la pintura china hasta que constituyen una entidad orgánica. En las siguientes secciones vamos a explorar la relación profunda entre el texto y la imagen con base en el análisis de diez obras de Shi Tao. Pero antes de todo, exploraremos el ambiente cultural que moldea la percepción peculiar de la belleza de los chinos.

2.3. La vida, el espíritu y la virtud en el paisajismo

2.3.1. La filosofía de vida

Al contrario del mundo occidental, donde el paisajismo cobró importancia como un género individual solamente en una época relativamente reciente (Vandier-Nicolas 1982: 7)¹⁰⁴, hace más de mil años los artistas chinos ya empezaron a explorar el valor artístico y la moral de la naturaleza y a reflexionar sobre cómo establecer una relación profunda entre el hombre y el universo en la pintura.

En *El libro de las mutaciones* se lee: “nacer es la gran virtud del universo” (Zhou

¹⁰⁴ Vandier-Nicolas (1982: 7) comenta que en el arte clásico de Europa la naturaleza estaba subordinada al hombre sirviendo como un trasfondo para las actividades humanas. Este hecho también se refleja en las copias del paisajismo de Gu Kaizhi, de la dinastía Jin (266-420). Mezcuca López (2009: 21) sostiene que en el mundo occidental el disfrute estético del paisaje se opone a los valores religiosos; en el oriente, en cambio, la religión y la mística ejercen gran influencia en la contemplación estética.

Zhenfu 1991: 256)¹⁰⁵. Según la definición del diccionario más antiguo de China, *Comentario de caracteres simples y explicación de caracteres compuestos* (说文解字), de Xu Shen (许慎), el carácter “生 (nacer, vida)” significa “avanzar, como las hierbas y los árboles que brotan de la tierra”¹⁰⁶. Esta palabra también se usaba como un vocablo prestado de “性 (característica)”, porque ni en la escritura de huesos oraculares ni en los libros antiguos de la dinastía Qin (221 a. C.-207 a. C.) existe este carácter. Este fenómeno lingüístico indica que la gran hazaña del universo estriba en engendrar los miles de seres y que la fuerza vital es la característica interna del universo desde la perspectiva de los antepasados chinos (Zhu Liangzhi 1995: 4).

Esta filosofía de vida no solo refleja el conocimiento de los antecesores chinos sobre la naturaleza, sino que también los orienta a establecer la secuencia de las actividades laborales. Nacer, envejecer, enfermar y morir, actividades que representan la evolución de los procesos vitales, forman parte de un bucle, como las cuatro estaciones del año. La humanidad labra la tierra conforme al ciclo de la vida de las plantas. La filosofía de la época temprana de China (500 a. C.- 100 a. C.), cristalización de los conocimientos de los antepasados sobre el universo y la vida, es sobria y moderada, lo cual cuadra con las experiencias cognitivas de los hombres adquiridas en la naturaleza.

La Gran Virtud del confucianismo, Ren, significa benevolencia y misericordia hacia el mundo conforme a las leyes del cielo. La doctrina del neo-confucianismo define explícitamente que Ren es la manifestación directa y la característica de la vida (Zhu Liangzhi 1995: 27). La vida, a su vez, es la idiosincrasia del universo. Es decir, todos los objetos de la naturaleza son la representación concreta de la vida. La correlación entre la Gran Virtud, la vida y la naturaleza en la filosofía milenaria china implica que mostrar misericordia a los miles de seres del universo y amarlos es la vía de practicar la suprema virtud del confucianismo, lo cual no solo estrecha la vinculación entre el hombre y la naturaleza, sino que también inicia el proceso de la unión de los

¹⁰⁵ El texto original es: “天地之大德曰生”.

¹⁰⁶ Diccionario en línea. Disponible en < <http://www.zdic.net/z/1e/sw/751F.htm>>. El texto original es: “進也。象艸木生出土上”.

seres humanos con el mundo externo hasta que se produce la plena integración. Por influencia de esta filosofía de vida, los poetas y artistas chinos consideran que la naturaleza, llena de energía y vitalidad, se ha personificado. El poeta de la dinastía Song, Wang Guan (王观 1035-1100), escribe: “el agua es la amorosa mirada fluyente, las montañas son aglomeración de cejas” (Hu Yunyi 1962: 108)¹⁰⁷. El destacado pintor de la dinastía Qing, Tang Dai (唐岱 1673-1752?), explica la estructura de la naturaleza desde una perspectiva anatómica:

Las montañas y el agua tienen su propia estructura. Por eso, es importante captar acertadamente su estructura en el momento de ejecutar las actividades pictóricas. Las rocas son el hueso de las montañas; las plantas y árboles, su ropa; las hierbas, sus pelos; el agua y las nubes son sus venas y espíritu; la niebla, su fenómeno atmosférico (1994: 892)¹⁰⁸.

En *El Gusto Refinado entre las montañas y los ríos* (林泉高致), de Guo Xi (郭熙 1000?-1087), se lee:

Las montañas primaverales son elegantes y brillantes, como las sonrisas de las mujeres; las de verano son de color verde oscuro, como si fueran a caer goteras; las montañas otoñales son claras y limpias, como un maquillaje impecable; las de invierno, a su vez, lánguidas y serenas, como las durmientes (1993: 498)¹⁰⁹.

Las montañas y el agua, según las descripciones de tantos artistas y poetas ancestrales, han adquirido completamente las características de los seres humanos. Los miles de seres del mundo tienen alma y vitalidad. Respetando el mecanismo intrínseco del universo, los antecesores chinos exploran y plasman la hermosura de la vida en las creaciones artísticas. El segundo taoísta más relevante, Zhuang Zi, opina que la naturaleza goza de la “Gran Belleza”, pero permanece callada (Chen Guying 2007, II: 650). Los hombres descubren esta belleza silenciosa observando de cerca el universo material, durante esta búsqueda adquieren goces memorables y compasión. El sagrado maestro Confucio dice: “los sabios encuentran el placer en el agua; los virtuosos, en las

¹⁰⁷ Los dos versos son: “水是眼波橫，山是眉峯聚”.

¹⁰⁸ El texto original es: “夫山水有體式，畫山水在得體式。山之體石為骨，林木為衣，草為毛髮，水為血脈，雲煙為神彩，嵐靄為氣象”.

¹⁰⁹ El texto original es: “春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而欲滴，秋山明淨而如妝，冬山慘澹而如睡”.

montañas” (Zhang Yanying 2007: 80)¹¹⁰. Situados en medio de una atmósfera armónica, los hombres repercuten en la naturaleza obteniendo a la vez el placer visual y el espiritual. En muchas ocasiones el paisaje ofrece un sitio de meditación y reflexión, sirviendo como “un guía y un soporte para las prácticas de éxtasis y visualizaciones” (Mezcua López 2010a: 116).

De hecho, varias escuelas filosóficas abogan por la idea de la unificación del hombre con la naturaleza. El maestro Zhuang Zi destaca la idea de la transformación de los objetos y la unificación del mundo. Su teoría de la uniformidad del universo reside en que el hombre puede transformarse en una mariposa; una mariposa, en miles de seres. De esta manera la humanidad se fusiona con el universo. Este estado borra la identidad peculiar de cada individuo, una cosa puede representar todo el universo y viceversa. Esta filosofía suprime el límite entre el hombre, los miles de seres y el universo, uno se transforma en el otro con el transcurso del tiempo.

La idea de la materialización y unión del hombre con el mundo exterior, que funciona como un supremo principio estético del arte en la cultura china, se refleja en varias obras literarias y actividades artísticas: como, por ejemplo, el estado de plena inmersión de Wen Yuke al pintar los bambús de tinta, las mariposas en el sueño de Zhuang Zi. La antología de anécdotas *A New Account of Tales of the World* (世说新语) registra la visita de emperador Jianwen (简文帝 320-372) al Jardín Hualin:

El emperador entró al Jardín Hualin, giró la cabeza y se dirigió a sus acompañantes: “El lugar agradable no está necesariamente lejos: ubicados en el bosque frondoso y el río, sentimos el mismo placer cuando Zhuang Zi estuvo en el río Hao. En este momento, me parece que los pájaros, los animales, los insectos y los peces intiman espontáneamente con la humanidad” (Zhang Wanqi 1998: 101-102)¹¹¹.

A veces el “sitio agradable” está cerca de nosotros, pero no podemos percibir su existencia por la distancia espiritual que generan nuestros pensamientos seculares. En este caso, y a raíz de que logró quedarse inmerso en el estado de materialización, el

¹¹⁰ El texto original es: “知者乐水，仁者乐山”.

¹¹¹ El texto original es: “简文入华林园，顾谓左右曰，会心处不必在远，翳然林水，便自有濠、濮间想也，觉鸟兽禽鱼自来亲人”.

emperador Jianwen logró percibir la serenidad que se desprendía de aquella escena armónica. Esta sensación agradable fue espontánea y candorosa y se produjo por la comunión espiritual con los animales del jardín.

Zhuang Zi dice dialécticamente que no hay nada más grande que el pelaje y nada más pequeño que la montaña Tai¹¹². En el fondo todos somos iguales, no existe distinción absoluta entre la belleza y la fealdad, la bondad y la vileza, la grandeza y la pequeñez, debido a que todo el universo es una gran entidad. La uniformidad del universo también implica que todas las criaturas constituyen un círculo, como el de la vida. ¿Pero cuál es la fuerza que mantiene la incesante transformación de la naturaleza y la gran integración del universo?

2.3.2. El Tao, el espíritu y la idea en el paisajismo

El fundador del taoísmo, Lao Zi, dicta: “The One birth successively to two things, three things, up to ten thousand”¹¹³. La Gran Uniformidad es “Uno”, una fuerza primordial que engendra “Dos”. Dos más uno produce tres. Sucesivamente, se generan mil cosas. El Uno es el símbolo del Tao en el libro sagrado *Tao-te Ching*. Aquí “ten thousand” es una expresión metafórica de todos los seres de la naturaleza (Rao Shangkuan 2007: 105). El pintor monje Shi Tao, cuyos cuadros estudiaremos a continuación, esgrimió esta filosofía extendiéndola a las prácticas del arte, y al final creó su propia teoría artística de “la línea primordial”:

The One-Stroke Method. In the primeval past there was no method. The primeval chaos was not differentiated. When the primeval chaos was differentiated, method (law) was born. How was this method born? It was born of one-stroke. This one-stroke is that out of which all phenomena are born, applied by the gods and to be applied by man. People of the word do not know this. Therefore this one-stroke (i-hua) method is established by me. The establishment of this one-stroke method creates a method out of no-method, and

¹¹² Esta idea coincide parcialmente con una doctrina del budismo: en un pequeño grano de mostaza puede haber una montaña grande. El título del libro más influyente de la enseñanza de las técnicas de la pintura, *El jardín grande como un pequeño grano de mostaza* (芥子園画谱), de Wang Gai (王概), demuestra esta idea budista.

¹¹³ La traducción es de Arthur Waley (1999: 87).

a method which covers all methods¹¹⁴.

La unidad básica de la pintura china es la línea. La probabilidad multifacética se basa en esta línea primordial, como si el universo naciera del movimiento del Tao (Uno). El Tao es un concepto amorfo: es invisible e intransmisible por el habla, se encuentra más bien en un incesante estado dinámico. El uno engendra todas las cifras, de un ente original brota el universo. Esta secuencia de ideas demuestra una doctrina fundamental del taoísmo: de lo finito deriva lo infinito, de lo vacío nace lo lleno.

Lao Zi sostiene que la dicotomía yin-yang constituye los elementos básicos de la existencia del universo: “los miles de seres llevan a su cuesta el yin y abrazan el yang, el choque y la fusión de las energías de yin y yang generan la armonía del universo” (Rao Shangkuan 2007: 105)¹¹⁵. Esta dualidad de yin y yang es el mismo Dos que ha nacido del Uno. La fusión y la oposición entre yin y yang producen energías cinéticas para el movimiento del universo, por eso no existe un elemento absolutamente aislado ni una paradoja insoluble.

El pintor y esteta Tang Dai explicó el origen de los seres y la relación entre el pincel y la tinta apoyándose en el modelo de la oposición binaria del taoísmo:

Desde el cierre y la abertura del cielo y la tierra hasta los miles de seres, el nacimiento del universo se atribuye al choque y la sacudida del aliento primordial. Este principio también puede ser aplicado en la pintura. En el momento de dibujar, los artistas ancestrales tomaban el movimiento del pincel por Yang, el reposo de la tinta por Yin. [...] En el paisajismo se aprecian el espíritu y la resonancia, los dos no son nubes, humos ni nieblas [manifestados en la imagen], sino el aliento primordial del universo, sin el cual cualquier ser vivo moriría (1994: 892)¹¹⁶.

La tinta cuenta con el mismo color del yin conforme al símbolo taoísta; el movimiento del pincel genera la fuerza creativa, cuya consecuencia deja trazos de tinta en el papel.

¹¹⁴ El texto original es: “太古无法，太朴不散，太朴一散，而法自立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根，见用于神，藏用于人。而世人不知，所以一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯重法也” (Zhu Liangzhi 2017: 382-383). La traducción en inglés proviene de Lin Yutang (1973: 50).

¹¹⁵ El texto original es: “万物负阴而抱阳，冲气以为和”.

¹¹⁶ El texto original es: “自天地一闔一闢而萬物之成形成象無不由氣之摩蕩自然而成，畫之作也亦然。古人之作畫也，以筆之動而為陽，以墨之靜而為陰。[...] 畫山水貴乎氣韻，氣韻者非雲煙霧靄也，是天地之真氣，凡物無氣不生”.

El choque y la combinación del pincel y la tinta producen imágenes multifacéticas, y del mismo modo la fusión y la oposición de yin y yang soplan el aliento vital del universo. El primer esteta de la historia china, Xie He (谢赫 479-502), colocó “el espíritu, la resonancia y la vitalidad” en el primero de los seis principios de la pintura (1993: 1). O sea, resaltó en primer lugar el estilo dinámico en la pintura en lugar de las técnicas del pincel (plasmación, configuración, color, etc.). Sin la existencia del aire primordial, el mundo estaría muerto. Del mismo modo, el paisaje quedaría inanimado y tieso si un pintor no pudiera captar y representar el aliento interno en la imagen. Por lo tanto, se valora el paisajismo en el que circula este espíritu vital, a cualquier cuadro que le falte esta característica se lo considera rígido y bloqueado.

En lo que se refiere al vocabulario compuesto por dos morfemas opuestos, la mayoría de ellos abarca al mismo tiempo dos acepciones (Zhang Dexin 1986: 92). Por ejemplo, cuando los chinos hablan de “大小”, no pretenden oponer la grandeza a la pequeñez, los dos morfemas son igualmente importantes en esta dicción, como en el símbolo taoísta la parte blanca (yang) no logra vencer a la negra (yin) sino que las dos gozan de la misma relevancia. Este fenómeno lingüístico manifiesta en cierta medida que entre los dos polos opuestos la población china se inclina a encontrar un punto de equilibrio y alcanzar el *aurea mediocritas*, un justo medio deseado entre dos extremos. El primer capítulo de *La doctrina de la medianía* (中庸) destaca la importancia de la medianía para la formación de la personalidad:

Lo que el cielo confiere a los hombres se llama característica, obedecer a este atributo celestial es la práctica de la Gran Vía, cumplir las instrucciones y los principios de la Gran Vía es la ilustración de la doctrina. [...]. Este estado en que no se muestran alegría, furia, tristeza e hilaridad se llama medianía; cuando se descarga la emoción con moderación, llega la armonía. La medianía es la esencia intrínseca del cielo, la armonía es la suprema ley del universo. Una vez alcanzado el estado de medianía y armonía, el cielo y la tierra se sitúan en sus posiciones correspondientes, los seres de la naturaleza florecen (Wang Guoxuan 2007: 46)¹¹⁷.

¹¹⁷ El texto original es: “天命之谓性，率性之谓道，修道之谓教。[...] 喜怒哀乐之未发，谓之中；发而皆中节，谓之和。中也者，天下之大本也；和也者，天下之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉”。

En este fragmento, la unificación de la medianía y de la armonía es el justo medio que propugna la sublime doctrina confuciana. Este libro clásico pone de relieve la preparación personal y la virtud como una vía de autorrealización. El hombre adquiere el atributo celestial a través de la “erudición, interrogación, meditación, práctica” (Wang Guoxuan 2007: 101); este atributo no es otra cosa sino la armonía del corazón honesto y pulcro. La doctrina confuciana pretendió extender la armonía de una persona a la armonía del universo, una vez llegado el estado armónico, los seres crecerían sin ningún obstáculo. La búsqueda de la Gran Armonía se convierte también en un tema tópico en las teorías literarias y pictóricas. Como una vía de autoexpresión, en la pintura de los literatos los artistas persiguen la armonía del corazón y del paisaje.

Como lo hemos expuesto más arriba, en los conceptos tradicionales de China las montañas y el agua son animadas y vivas. En las prácticas pictóricas, el objeto principal de los artistas no consiste en plasmar con fidelidad la forma externa de la naturaleza, sino en explorar la vitalidad y la característica inherente del paisaje, más bien en encontrar la suprema vía por donde la humanidad se conecta espiritualmente con el universo (Cheng 2004: 46). Sin embargo, no es nada fácil encontrar este punto de conexión, pues el universo pone varias condiciones bajo las cuales solamente un grupo limitado de personas tiene la posibilidad de conectarse con el universo. En el momento de componer un cuadro, se les exige a los artistas un corazón libre de impureza y mancha, una mente alejada de los asuntos mundanos, un empeño en el aprendizaje de los libros clásicos, una observación perspicaz para descubrir y dilucidar las leyes y las razones de la naturaleza. En el prefacio de *Apreciación del ermitaño Zhonglu de las pinturas* (中麓畫品), de Li Kaixian (李开先 1502-1568), se dice lo siguiente:

No hay grandeza y pequeñez para las cosas del universo. Todos los objetos están dotados de razones maravillosas en virtud de que ellos son obras del cielo en vez de creaciones remilgadas artificiales. Hay infinitos objetos en el mundo, cada uno posee su peculiar razón. Solamente la actividad pictórica es capaz de aclarar todas las razones del universo con un único objeto (1992: 913)¹¹⁸.

¹¹⁸ El texto original es: “物無巨細，各具妙理。是皆出乎元化之自然，而非由矯揉造作焉者。萬物之多，一物一理耳，惟夫繪事以一物而萬理具焉”。

Aunque el universo forma parte de una gran entidad, desde una vista microscópica cada ser todavía posee unas características peculiares. El pincel y la tinta son los materiales básicos de la pintura china, pero en manos de los pintores la combinación de los dos produce infinitas variedades de puntos, líneas y matices de color, lo cual les hace posible capturar las manifestaciones caleidoscópicas de la naturaleza. La razón de la pintura justamente consiste en “superar la superficial apariencia de los objetos externos con el objeto de obtener lo verdadero” (Jin Hao 1993: 6). En este caso, lo verdadero en este gran maestro es la belleza vital de la naturaleza. Cabe apuntar que esta superación de la forma externa no significa de ningún modo que un pintor deba abandonar la habilidad representativa y menospreciar la configuración de un cuadro. Al contrario, antes de tomar el pincel, un pintor debe distribuir razonablemente la disposición en la mente y observar el mecanismo inherente de los objetos. La mayoría de los doce tabús pictóricos que Rao Ziran (饶自然 1312-1365) formuló giran en torno a no transgredir la realidad de la naturaleza: “no se distinguen la lejanía ni la cercanía; no tiene la procedencia el agua; el camino no abarca entrada ni salida; a los árboles les faltan ramas debidas, etc.” (1993: 952-953). Cumplir dichas reglas solamente es un compromiso para dar alcance a una meta más elevada: la unificación con el mundo.

En realidad, a partir de su aparición, las teorías estéticas chinas crearon su propia filosofía del naturalismo. A primera vista los artistas representan la belleza de la naturaleza, en el fondo toman los ejercicios pictóricos como una vía de autoexpresión y confieren sus notables sensaciones al paisajismo (Ge Lu 2009: 33). Por lo tanto, la idea que busca un pintor chino en la imagen no es otra cosa sino el deseo de su autorrealización, de representar la belleza interna de la vida de la naturaleza y encontrar el camino supremo para unificarse espiritualmente con el universo.

2.3.3. La virtud en el paisajismo

El paisaje tiene su propia alma y vida de conformidad con la filosofía de vida. Asimismo, a raíz de que los literatos y los pintores letrados tienen la tradición de conferir sus sensaciones o ideas notables al mundo material, las montañas y el agua no solo dejan

de ser puramente paisajes naturales, sino que adquieren varios sentidos simbólicos y funciones éticas a lo largo de la historia.

La primera función moral del paisaje reside en que, aparte de ofrecerle al hombre un goce o placer estético como atracción turística, le enseña a respetar a los seres de la naturaleza y a aprovechar el tiempo:

Me atemorizaba la llegada del otoño luctuoso, [en el que] las hierbas amarillean, las flores y los árboles se marchitan. Los miles de ríos discurren hacia el este confluyendo en el mar, ¿cuándo volverán a su origen? Si un hombre no se esforzara en su juventud, se arrepentiría dolorosamente en su vejez (Guo Maoqian 1998: 442)¹¹⁹.

Este poema nos exhorta a no desperdiciar el precioso tiempo y a esforzarnos en nuestra adolescencia y madurez para realizar nuestros sueños con el fin de no sentir arrepentimiento en la senectud. El poeta utilizó varios fenómenos naturales como metáforas, incluidas las plantas marchitas en el otoño, el rocío matutino que se va a desvanecer al atardecer, los ríos que confluyen en el mar, con el fin de desvelar que el tiempo pasa volando como una flecha unidireccional que no se puede dar la vuelta.

La segunda función moral del paisaje estriba en que las montañas y el agua deparan un destino ideal de evasión para los hombres políticamente fracasados o para los otros anacoretas honestos, un lugar escondido donde los poetas y los artistas siguen comprometidos con sus actividades culturales sin que los asuntos mundanos los distraigan. A ojos de algunos letrados, vivir como los monjes en las montañas es un comportamiento notable que simboliza el abandono de un cargo político y el alejamiento de las disputas de la sociedad. El poeta ermitaño Tao Yuanming escribe:

Vivo la vida del anacoreta en una casa humilde y estropeada, totalmente apartado de la sociedad bulliciosa. Nadie cuida este sitio, tampoco hay ninguna visita, [por eso] la puerta hecha de ramas y arbustos siempre está cerrada. El viento impetuoso del fin de año es frío y lúgubre, el cielo siempre está gris, todo el día hay nieve. [...] Nunca he pretendido alcanzar al supremo principio de la virtud, mantengo mi alta aspiración aun cuando estoy sufriendo la pobreza. [...] Hay sentimientos e ideas más profundos fuera de estos versos, solamente los que comparten el mismo interés conmigo pueden captarlos” (Cao

¹¹⁹ El texto original es: “常恐秋節至，焜黃華葉衰。百川東到海，何時復西歸。少壯不努力，老大徒傷悲”。

Minggang 2002: 15-16)¹²⁰.

Tao decidió huir de la política y la próspera ciudad, y vivir ocultamente en una aldea rodeada de montañas debido a que no podía aguantar tanta inmundicia de su época. Obviamente, el poeta bucólico llevaba una vida muy parca. Tao guardó su honesta aspiración a pesar de llevar una vida indigente en el plano material. Obtuvo apoyo espiritual de los modelos de ermitaños ancestrales y de la lectura, al mismo tiempo los placeres en las montañas y las faenas agrícolas también aliviaron su soledad. En realidad, el poeta dedicó este poema a su primo para exhortarle a aguantar la tentación del poder y la riqueza en momentos difíciles. “Si la política de un estado es desordenada y corrupta, y uno no cambia su honesta aspiración hasta la muerte, este hombre es verdaderamente potente”¹²¹. Por lo tanto, no es nada extraño que se califique a Tao Yuanming como el Señor de Perfecta Integridad (靖节先生) y el fundador del poema bucólico de China después de su muerte.

La tercera función moral del paisaje, en mi opinión, se tiñe de un color místico, religioso y teológico. Las montañas y el agua se han deificado y se han convertido en la residencia misteriosa de los inmortales y de los budas. El *Clásico de las montañas y los mares* (山海经) registra la montaña Peng Lai (蓬莱山), una morada de las deidades donde se esconde el elixir de la vida (Zhou Mingchu 2000: 191-192). Varios templos taoístas y budistas famosos de China se construyeron en las montañas encabezadas por las cinco sagradas montañas (五岳). Para muchos artistas y letrados, los montes sagrados ofrecen un punto de conexión con la naturaleza, un sitio de meditación y purificación donde pueden ejercer libremente la religión y aprehender el supremo principio del universo.

Con el fin de poder representar dichas funciones del paisaje y transmitir la belleza vital que constituye la idiosincrasia del universo, el pintor debe actuar en armonía con este, de manera que la actividad pictórica se concibe como un ejercicio previamente

¹²⁰ El poema en lengua china es: “寝迹衡门下，邈与世相绝。顾盼莫谁知，荆扉昼常闭。凄凄岁暮风，翳翳经日雪 [...] 高操非所攀，谬得固穷节。 [...] 寄意一言外，兹契谁能别”。

¹²¹ Esta frase proviene de *La Doctrina de la Medianía*: “国无道，至死不变，强哉矫！”。 Véase Wang Guoxuan (2007: 65).

orientado a la purificación personal y a la unión con el Tao (Mezcua López 2010b: 11). Aparte de eso, el pintor también debe manejar el uso del pincel y la tinta, debe nutrirse constantemente de las obras clásicas de los ilustres maestros de la historia y acercarse a observar la naturaleza. El acto de pintar se convierte al final en una acción virtuosa y beneficiosa en múltiples aspectos para la formación personal¹²².

En conclusión, el origen de la pintura de los literatos se puede rastrear hasta el grupo de literatos de la dinastía Song del Norte, quienes querían expresar ideas adicionales, emociones nobles y sensaciones propias en el espacio pictórico. No obstante, a veces los íconos no logran transmitirlos satisfactoriamente, por eso decidieron poner una inscripción en la pintura. La plasmación exacta de los objetos deja de ser un tema importante para este género de arte, porque los pintores literatos pretendían expresar las virtudes y conectarse con el supremo camino en sus actividades pictóricas. Guiados por este principio estético, dirigieron su mirada a la naturaleza. Según la filosofía de la vida, las montañas y el agua del mundo exterior adquieren las virtudes de los seres humanos. Asimismo, se convierten en lugares recónditos y sagrados donde los hombres pueden meditar y conectarse con la naturaleza. No es extraño, pues, que en los siguientes siglos los paisajes constituyan uno de los tres temas (junto con las flores y los pájaros, retrato pictórico) más populares en la pintura china.

2.4. Biografía de Shi Tao

2.4.1. La identidad paradójica y la transformación de la fe de Shi Tao

Zhu Ruoji (朱若极 1641-1707), más conocido como Shi Tao, nació en un período de turbulencia y en una familia especial (Yan An: 2006: 7). La desgracia de su familia fue causada por las luchas de poder entre las familias reales de la dinastía Ming. De conformidad con la obra de Li Lin, Shi Tao fue descendiente del príncipe Jinjiang Zhu Shouqian (靖江王朱守谦 1361-1392). El padre de Shi Tao, Zhu Hengjia (朱亨嘉?-1646), heredero del título aristocrático y de sus dominios territoriales, declaró su

¹²²“El tao de la pintura consiste en plasmar los miles de seres del universo con la mano [el pincel], [en la imagen] se representa la fuerza vital de la naturaleza combinando aspiración, emoción e interés del autor. Por eso, el pintor generalmente goce de una vida longeva”. Véase Mo Shilong (1992: 997).

desobediencia a los mandatos del emperador en 1645, el mismo año en el que fue encarcelado y decapitado por las tropas del gobierno. Shi Tao sobrevivió a esta tragedia gracias al rescate de un eunuco fiel. Los dos huyeron al templo de Xiangshan (香山寺)¹²³ de la ciudad de Quanzhou, y en este momento adquirió su nombre de dharma “Shi Tao” (nombre de monje que se obtiene en el inicio de la conversión al budismo).

Aproximadamente entre 1664 y 1666 moró en la ciudad de Xuancheng (宣城). En 1675 hizo una excursión por Songjiang (松江, es la ciudad de Shanghai actualmente, el pueblo natal de Dong Qichang). Vivió ocho años en el templo Changgan (长干寺) de la ciudad de Jinling (金陵, hoy es Nanjing) a partir de 1678. Quiso viajar a la capital, Beijing, en el año 1687, pero no lo consiguió hasta tres años después. Uno de los objetivos de este viaje al norte era obtener el aprecio del emperador, pero no recibió de él el trato que esperaba. Por eso, en el siguiente año se preparó para el retorno al sur. En los primeros meses de 1693 residió en el pabellón Wushan (吴山亭) de la ciudad de Yangzhou (扬州) y en el otoño del mismo año se alojó en el templo Jinghui (净慧寺). Desde el solsticio de invierno hasta la primavera de 1695 vivió en el condado de She (歙县) y unos meses después se trasladó a la villa de Zhenzhou (真州). Residió en la ciudad de Yangzhou a partir de 1696, el mismo año en que se terminó la construcción de la Chozza de Gran Pureza (大涤草堂). Desde entonces casi no salió de esta ciudad a excepción de un corto viaje a Jinlin en el año 1702. Falleció en el otoño del año Dinghai (丁亥年, 1707). Este itinerario de vida nos ayuda a verificar en cierto modo la autenticidad de las obras de este pintor monje (Zhu Liangzhi 2005: 50).

Pese a su condición de hijo de la familia imperial, Shi Tao no gozó de la riqueza ni del estatus social que le correspondía. En su niñez tuvo que abandonar su patria y perdió a todos sus parientes (la capital del país, Beijing, cayó en manos de las tropas rebeldes en el año 1644). La conversión al budismo no acabó con su afán de ascender socialmente y de obtener fortuna¹²⁴: fue recibido por el emperador Kangxi, en el

¹²³ En su biografía, Li Lin afirma que el lugar en que Shi Tao se hizo monje es la ciudad de Wuchang (武昌). Según la investigación de Chen Guoping (2011: 7-8), este lugar debería ser el templo Xiangshan de la ciudad de Quanzhou.

¹²⁴ El hecho de que Shi Tao se convirtiera en monje no implica su abstención rigurosa de la seducción del mundo externo. Esta conversión de fe fue una estrategia para protegerse del asesinato. En realidad, no

invierno de 1684 y en el año 1689 respectivamente; y escribió con respecto a ello algunos poemas en loor de las hazañas del emperador. Estas muestras de adulación oportunista resultaban extremadamente repugnantes a ojos de los sobrevivientes de la dinastía antigua, quienes apreciaban la lealtad y la rectitud. A lo mejor Shi Tao quería mantenerse apartado de la persecución del nuevo gobierno y por ello no se atrevió a mostrar su noble linaje hasta una edad avanzada. A partir del año 1697 comenzó a utilizar nuevos sellos: “A Zhang, la décima generación del Zan” (赞之十世孙阿长, sello de letra roja) y “El descendiente del príncipe Jinjiang” (靖江后人, sello de letra blanca). “A Zhang” fue su nombre de infancia. De igual modo, alrededor del año 1701 empezó a poner su nombre original “Ji” o “Ruoji” en la inscripción, con la voluntad evidente de manifestar su añoranza de la patria antigua y de su familia imperial, despojándose de cualquier otra máscara.

Otra gran controversia concierne a la transformación de sus creencias. De hecho, en los cuadros de la edad temprana y madura puso de relieve su identidad budista, especialmente en las obras hechas en la ciudad de Xuancheng. Poseyó varios nombres de dharma y alias, lo cual se refleja en sus sellos: Yuanji (原/元济), Monje de Calabaza amarga (苦瓜和尚), Arhat Ciego (瞎尊者), practicante de la Hinayana (小乘客), etc. Las doctrinas budistas no hicieron que se abstudiese totalmente de los deseos mundanos ni contribuyeron a calmar su mente, más bien al contrario, pues su vida monacal estuvo marcada por vanidades y disputas. Quizá se había arrepentido de haber asumido las creencias budistas y de haber cometido errores vergonzosos en su madurez (como se evidencia en los tristes versos escritos en la víspera del año Gengchen). En los últimos meses del año 1696 se llamó a sí mismo “hijo de Gran Pureza (大涤子)” y se convirtió totalmente en taoísta. Según el estudio de Wang Shiqing (1998: 4-5), este alias estaría relacionado con la montaña de Gran Pureza (大涤山) donde se ubica el templo taoísta “El palacio de agujeros en las nubes (洞霄宫)”, también conocido como “El palacio de

sentía pasión por la especulación de las doctrinas budistas. A través de sus obras entendemos que le atraían los placeres mundanos (Yu Jianhua 2002: 152). Zheng Wei (1990: 7) sostiene que la conversión al budismo favoreció su posición social porque esta identidad religiosa le facilitó establecer amistades con los literatos. En resumidas cuentas, Shi Tao no poseía un conocimiento profundo sobre las doctrinas Zen.

Gran Pureza (大涤洞天)”.

Estas paradojas de la vida y del carácter de Shi Tao podrían ser una pista crucial para entender los estilos multifacéticos en sus obras. Aparte de dominar las técnicas pictóricas más sofisticadas, el monje pintor Shi nos dejó una teoría del arte titulada *Las percepciones iluminadoras de la pintura* (画语录), una obra revolucionaria que estremeció los cimientos tradicionales del arte y que tendría una gran repercusión en las actividades pictóricas de las siguientes generaciones.

2.4.2. Una clasificación básica de las pinturas de Shi Tao

Shi Tao fue un pintor prolífico: se conservan más de quinientas obras con estilos y temas heterogéneos en museos y en manos privadas (Zhu Liangzhi 2015: 234). A su edad temprana ya demostró su virtuosismo cuando visitó a un pintor famoso, Mei Qing (梅清 1623-1697), en la ciudad de Xuancheng, quien dedicó varios poemas encomiásticos a las técnicas deslumbrantes de este joven pintor. Es posible establecer una correlación entre los cambios radicales de pensamiento y las diversas vivencias de Shi Tao y su versatilidad artística y su habilidad en el manejo de múltiples estilos pictóricos.

En términos generales, los estudiosos se inclinan a clasificar sus obras de acuerdo con su trayectoria vital. Zheng Wei (1990: 4) sintetiza cuatro fases de las creaciones del pintor monje de conformidad con la biografía escrita por Li Lin: 1. La estancia en Wuchang (?-1666). 2. El viaje a la ciudad de Xuancheng (1666-1680). 3. La estancia en Jinling (金陵, o sea, la ciudad de Nanjing, 1680-1689). 4. La última parada en la ciudad de Yangzhou (1692-1707). Han Linde (1998: I) intercaló entre la tercera y la cuarta fases que propuso Zheng otro período (1689 -1692), el del viaje a la ciudad de Beijing. Por supuesto, también hay investigadores, como Chen Chuanxi (2001: 555-556), que categorizan los estilos de las pinturas de Shi Tao en seis grupos, según los efectos visuales de la imagen. Para facilitar el análisis de las relaciones entre el texto y la imagen y mostrar con mayor claridad la evolución panorámica de su estilo pictórico, examinaremos sus cuadros siguiendo las etapas cronológicas establecidas por Han Linde.

2.5. Traducción y análisis semiótico de las obras de Shi Tao: una comparación entre la imagen y el texto

2.5.1. “Hoja de álbum del paisajismo”

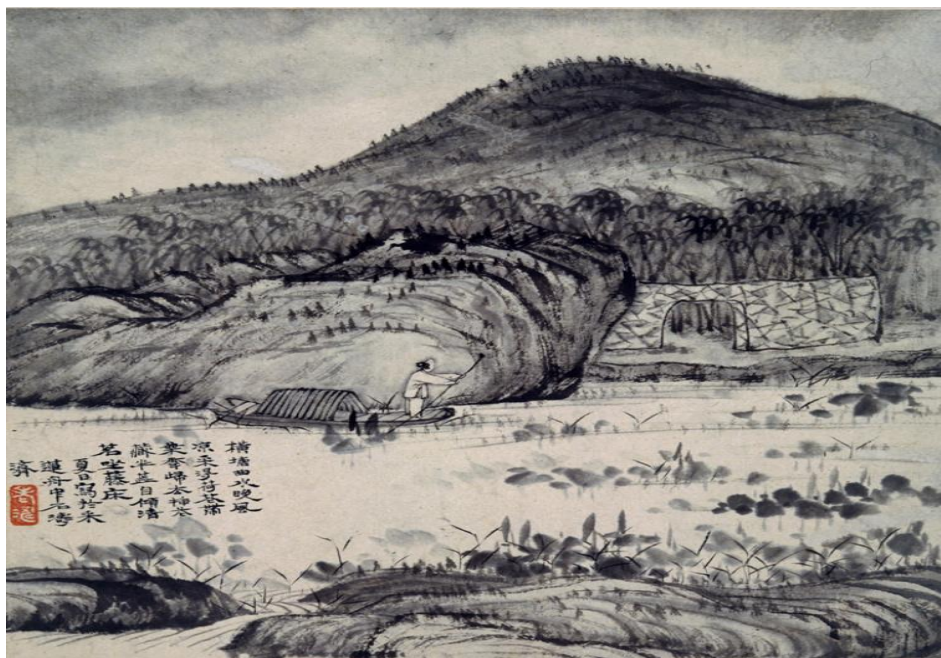


Fig. 2.7. “Hoja de álbum del paisajismo (山水册页八开)”. 24x14.5cm. Tinta en papel. Hoja de álbum. Colección del museo de Shanghai

Inscripción: “Acompañadas con la fría brisa nocturna, las copas de vino flotan en el agua ondulante del estanque¹²⁵. Recojo nelumbos con fragancia en sus hojas. Al regresar a mi casa decoro la jarra con estas flores envolviendo la mitad de sus caras¹²⁶. Sentado en la cama de caña, me sirvo una copa de té puro. En el día de verano pintó [este cuadro] en el barco de recolección de nelumbos Shi Tao, [también conocido como] Ji”¹²⁷.

En el precedente capítulo hemos presentado la tricotomía de los signos del semiótico Charles Peirce. Es oportuno recordar ahora que el “ícono” es un concepto importante

¹²⁵ Se refiere a una antigua costumbre popular milenaria. El día 3 de marzo del calendario lunar de China la gente celebra fiestas alrededor de una orilla con el propósito de exorcizar los espíritus malignos. Las copas llenas de vino se colocan en un arroyo o en un estanque, dejándolas flotar con la corriente del agua, y cualquiera puede recogerlas del agua para beber.

¹²⁶ En la traducción de la inscripción hemos preferido desviarnos un poco del sentido literal del texto para reproducir mejor la gracia de los versos originales. Cabe precisar, además, que en los términos botánicos de la lengua española no hemos sabido encontrar una palabra que corresponda al vocablo “蕊”, que se refiere a los órganos reproductivos de las flores: estambres y gineceo.

¹²⁷ La inscripción original es: “横塘曲水晚风凉,采得荷花带叶香. 归去插花藏半蕊,自倾清茗坐藤床. 夏日写于采莲舟中. 石涛济”. Cabe anotar que, si no mencionamos la autoría de los traductores, todas las traducciones del título de las obras y de las inscripciones son nuestras.

del sistema semiótico de Peirce. Los signos de esta categoría disponen de varias cualidades simples que se asocian con su objeto por la regla de la semejanza. En nuestro caso, los íconos pictóricos representan un estanque de lotos por el que navega una barca. En el plano denotativo, en la cercanía se ven dos parcelas. El artista utiliza las líneas largas y sinuosas representadas por pinceladas secas (干笔) y tinta quemada (焦墨) y concentrada (浓墨) para destacar la contextura de estas dos pequeñas porciones de tierra, en cuya superficie están los musgos dispersos representados por gruesos puntos irregulares igualmente secos. Estos trazos de distintos tonos de tinta, los cuales constituyen los “cualisignos” según la definición de Peirce, demuestran las cualidades principales de esta pintura. Crean una sensación de humedad, armonía y tranquilidad. El plano medio de la composición lo ocupa el estanque de nelumbos representado en calma, pues en la imagen apenas se aprecian ondas provocadas por el viento. El pintor emplea esta vez las pinceladas mojadas (湿笔), que sugieren distintos matices según la diferente proporción de agua disuelta en la tinta, una técnica que permite plasmar la morfología variada de los nelumbos dispersos. Las plantas acuáticas son de igual modo representadas por líneas sencillas y rápidas. El barquero, con un largo remo en la mano, parece estar mirando a la entrada de un bosque de bambús que podría esconder una casa; o también es posible que esté divisando la montaña a lo lejos. En la popa, un hombre está recogiendo las plantas del estanque. Lo representado en lontananza atrae más la atención. Alrededor de las figuras hay una ladera con un contorno extraño: parece que de su interior brota una fuerza irresistible que hace que se incline hacia la parte derecha. Este declive resulta inquietante para los espectadores, pues sugiere que la ladera podría derrumbarse en cualquier momento y comprometer el edificio escondido en el bosque. Una fila ordenada de bambús, representada por la repetida escritura del carácter “个” (una de las técnicas más convencionales para pintar este tipo de planta), separa esta ladera del monte situado en la lejanía. Para representar estas plantas el artista utiliza los trazos rápidos de diferentes colores (la tinta concentrada (浓墨) sirve para indicar una posición más cercana; la tinta diluida, una posición lejana). El monte lejano dispone de una amplia extensión, que casi abarca un tercio del espacio pictórico. El artista primero

delinea con ataques frontales (中锋) el contorno y la estructura de esta montaña, luego aplica gradualmente la tinta y la aguada de diferentes tonos cromáticos dentro de estas líneas fuertes. En la superficie de este territorio erizado el pintor Shi no olvida agregar puntos desordenados para destacar su vitalidad y la energía de los árboles o arbustos. Se aprecia el mismo procedimiento pictórico en la representación de la extraña ladera. En términos generales, la parte superior del cuadro se caracteriza por ser compacta y dinámica; la parte inferior, a su vez, por ser relajada y serena. El sentido denotativo de la obra nos muestra una escena armónica apartada del mundo bullicioso. Aunque no sabemos la fecha exacta de la finalización de este álbum, podemos deducir, de la costumbre de poner su nombre, del efecto visual de la imagen y de la información deparada por otra pieza en el mismo álbum, que Shi Tao creó esta hoja en su juventud, muy posiblemente en 1667, el año en el que el autor volvió a visitar la montaña de Huang Shan (黄山). En esta etapa vital y artística, el artista muestra virtuosismo en el manejo de la pincelada y de la tinta y un ingenioso diseño de configuración.

La inscripción consta de un cuarteto chino de veintiocho caracteres. Este género de poema se denomina “Cuarteto del estilo de siete-sílabas (七言绝句)”, un nuevo estilo que floreció en la dinastía Tang. Naturalmente, este estilo exige a los poetas que obedezcan concienzudamente las reglas métricas y la correspondencia entre los versos. Esto implica que los creadores deben crear con mucho esfuerzo un sentido e imagen mental simbólicos y coloridos porque disponen de una extensión bastante limitada. No es este el lugar para ahondar en el funcionamiento del sofisticado sistema de la fonología antigua china, pero es preciso tener en cuenta que en él existen cuatro tonos básicos: el tono plano (平声), el tono ascendente (上声), el tono saliente (去声) y el tono entrante (入声). Debido a que la mayor parte de los caracteres pertenece al primer grupo en el antiguo sistema fonético chino, el tono plano se puede subdividir en el tono plano superior (上平声) y el tono plano inferior (下平声). Todos los caracteres tienen la modulación en la secuencia de sonidos, con la excepción de los del tono plano. Dada esta diferencia se producen dos patrones tonales generales: el tono plano (平声) y el tono oblicuo (仄声). En un poema del estilo de siete sílabas se puede requerir que rimen

los últimos caracteres del primero, segundo y último verso. Este estilo del cuarteto también estipula que, si en un verso se emplea una cadena de sonidos, en el siguiente se deben invertir totalmente dichos patrones tonales en la mayor medida posible. Por ejemplo, si en el primer verso se lee “平平仄仄平平仄”, en el siguiente hay que emplear en principio los caracteres que satisfacen la cadena de sonidos “仄仄平平仄仄平”. Por supuesto se permiten algunos deslices para ajustar los sentidos del poema. De conformidad con los patrones tonales y la existencia de la rima del último carácter del primer verso con el del segundo y el cuarto verso, se pueden extraer cuatro subgéneros del cuarteto del estilo de siete-sílabas.

En cuanto al poema de la inscripción, su vocablo inicial “横 h-eng” tiene un sonido plano. Los últimos caracteres rítmicos respectivos son “凉 li-ang”, “香 x-ang” y “床 chu-ang”, que comparten la rima silábica “-ang”. Aparte de eso, los tres se encuentran en “el séptimo tono plano inferior encabezado por el carácter Yang (下平七阳)” conforme a *El diccionario de rima pinshui* (平水韵). Por consiguiente, este cuarteto debe satisfacer esta secuencia de sonidos: “平平仄仄平平, 仄仄平平仄仄平. 仄仄平仄仄平, 平仄仄仄平平”. Las palabras en recuadros pueden ser sustituidas por otras con el sonido inverso. Después de haber analizado los patrones tonales de este poema, obtenemos las siguientes métricas: “横塘曲水晚风凉(平平仄仄仄平平), 采得荷花带叶香(仄仄平平仄仄平). 归去插花藏半蕊(平仄平平平仄仄), 自倾清茗坐藤床(仄平仄仄仄平平)”. Comparando esta secuencia fonética con los patrones tonales canónicos, podemos confirmar que este cuarteto del estilo de siete-sílabas es limpio y tipificado.

En concordancia con los códigos visuales, el contenido del cuarteto también retrata un escenario armónico y una vida tranquila y relajada del protagonista. El viento nocturno sopla tiernamente sobre el estanque de nelumbos donde flotan las copas de vino produciendo olas suaves. Este evento festivo se puede remontar a un célebre encuentro que tuvo lugar en el pabellón de orquídeas de la dinastía de Jin del Este. El sagrado calígrafo Wang Xizhi registró de este modo esta ceremonia de purificación:

En el noveno año de la era Yonghe (año Guichou), a principios de la primavera tardía (marzo), nos reunimos en el norte de la montaña Kuaiji donde se sitúa el pabellón de orquídeas para efectuar el ritual de limpieza. Se han congregado los talentosos, virtuosos, ancianos y jóvenes. Este lugar está rodeado de montañas empinadas y colinas escarpadas, bosque lozano y bambús delgados, también de corriente límpida e impetuosa que decoran el contorno del pabellón. Nos sentamos cerca de un arroyo con copas de vino flotantes. Aunque en este momento carecemos de la compañía de los instrumentos musicales, recitar poemas acompañados con el vino también es suficiente para expresar sin trabas nuestros sentimientos y emociones¹²⁸.

Según esta costumbre, la gente se reunía en la ribera de los ríos o arroyos en el 3 de marzo para ducharse y gozar de la belleza de la primavera, con el propósito de exorcizar los males y pedir bendiciones al cielo. En el caso de Xizhi, esta ceremonia de purificación se convierte más bien en un encuentro elegante de literatos. Como veremos, este punto también sirve para comprender panorámicamente esta pieza.

En este lugar pintoresco el protagonista recoge lotos para decorar su casa. En la cultura tradicional china, esta planta simboliza el candor y la verdad. Uno de los fundadores de la escuela del neoconfucianismo, Zhou Dunyi (周敦颐 1017- 1073), en “Explanación de mi afición al nelumbo (爱莲说)” dice:

Abundan en este mundo plantas graciosas entre flores, hierbas, árboles y arbustos acuáticos y terrestres, pero la dinastía Jin Tao Yuanming adora solamente los crisantemos. A partir de la dinastía Tang, se puso de moda admirar las peonías. En cambio, mi flor preferida es el nelumbo, [dado que] se mantiene inmaculado pese a brotar del sucio cieno, [se mantiene] modesto [aun] reposado en el agua pulcra¹²⁹.

En sentido metafórico, los lotos no solo son manifestación de pulcritud y candor en el mundo sórdido, sino también de la autenticidad del corazón (la modestia) frente a la seducción de la fama (el agua pulcra). Y también gracias a dichas características nobles, esta planta se convirtió en la flor sagrada del budismo. En los textos sagrados de la

¹²⁸ Véase el “Prefacio a los poemas compuestos en el Pabellón de las orquídeas”. Versión *Shenlong*. Rollo en mano. 69.9x24.5cm. Colección del Museo del Palacio Imperial de Beijing. El texto original es: “永和九年，岁在癸丑，暮春之初，会于会稽山阴之兰亭，修禊事也。群贤毕至，少长咸集。此地有崇山峻岭，茂林修竹，又有清流激湍，映带左右。引以为流觴曲水，列坐其次。虽无丝竹管弦之盛，一觴一咏，亦足以畅叙幽情”。

¹²⁹ El texto original es: “水陆草木之花，可爱者甚蕃。晋陶渊明独爱菊；自李唐来，世人盛爱牡丹；予独爱莲之出淤泥而不染，濯清涟而不妖”。 Véase *Antologías de prosas de la antigüedad y contemporaneidad* (古今事文类聚), Tomo VI. Versión digital, consúltese la bibliografía final.

doctrina budista esta planta simboliza con frecuencia el cuerpo de los budas. El *Sutra de los grandes tesoros acumulados* (大宝积经) registra que la fisonomía del Así Ido es solemne, brillante con una sonrisa dulce, como el florecimiento del nelumbo acompañado con el sol naciente¹³⁰. Una poesía panegírica en el *Sutra de la Luz Dorada* (金光明最胜王经) describe la lengua tierna y larga del mismo Buda Gautama como el loto rojo brotado del agua¹³¹. No olvidemos que Shi Tao llevó durante mucho tiempo una vida monacal y que en el momento de pintar esta obra todavía era monje del templo Guangjiao (广教寺, literalmente significa el templo de la Enseñanza General) en la montaña Jingting (敬亭山). El simbolismo de esta planta sagrada permite extrapolar el sentido connotativo de la acción de decorar la casa con nelumbos del estanque. El último hemistiquio nos retrata una vida relajada y cómoda: el protagonista se sienta tranquilamente en la cama de caña disfrutando del sabor aromático del té puro. De hecho, podemos encontrar un modo de vida igualmente sosegado y bucólico en otra hoja del mismo álbum, cuya inscripción es la siguiente:

Sobre el lago, en una montaña otoñal, vuelan las hojas de los árboles. Entre las rocas relucientes y el agua poco profunda, engordan libremente los peces. En el tiempo ocioso, en una pequeña barca río arriba navego, cuando el crepúsculo arda en el bosque del oeste, volveré con el odre lleno de vino¹³².

En contraste con los signos icónicos, los códigos verbales nos transmiten más información. Por la restricción de medios expresivos, la parte pictórica solo plasma el momento en que el protagonista regresa a la casa. Gracias al texto entendemos que el protagonista ha cortado los lotos del estanque con el fin de guarnecer su habitación. La imagen tampoco logra expresar el contenido del último hemistiquio. Por supuesto, en los códigos icónicos también hemos reconocidos unos sinsignos como “montañas” y “bambús” que no existen en el poema. En resumidas cuentas, descubrimos una concordancia entre los dos tipos de signos en el retrato de una vida bucólica, tranquila

¹³⁰ “如来世尊面貌容色,犹如初日开敷莲花,端严显耀微笑熙怡”.

¹³¹ “[牟尼佛]舌相广长极柔软,譬如红莲出水中”.

¹³² La inscripción en chino: “湖上秋山木叶飞,石粼水浅任鱼肥.闲将小艇溪(上)住,日落西林载酒归”. En el texto original falta un carácter “上 (superior, arriba)”, de acuerdo con el significado del cuarteto llenamos esta laguna. Véase Zhu Liangzhi (2017: 227).

y apartada del mundo ruidoso. Pero la diferencia en la elaboración de este objeto estético reside en que la imagen representa directamente en nuestra retina una escena idílica rodeada del bosque de bambús, el estanque con olas suaves, la montaña serena; la poesía, a su vez, narra una serie de acciones, como beber copas de vino en el estanque, recoger nelumbos, disfrutar tranquilamente del té en la cama de caña, las cuales nos invitan a imaginar una vida relajada y reposada en el campo. A un conocedor de los dogmas budistas no le será difícil deducir el significado connotativo de la recolección de lotos tanto en los signos pictóricos como en los signos literarios. El autor no se limita a contarnos un modo de vida libre y sosegada, sino que también intenta comunicarnos mediante la imagen y el texto la verdad, la pulcritud y el candor en su corazón interior.

Si examinamos otras siete hojas en el mismo álbum, podemos obtener más información de orden estético. Por ejemplo, el artista no acabó estas piezas en un mismo día, sino que tardó varios meses en terminar este álbum. Además, gracias a la inscripción de una hoja sabemos que Shi Tao visitó el Pabellón Voz Nítida (清音阁) situado en la montaña Jingting con dos amigos, Xu Zirou (许子柔) y Wu Yanhuai (吴彦怀). El primero fue descendiente de Xu Chu (许楚 1605?-1676?, con nombre de cortesía Fangcheng), ermitaño y seguidor de la dinastía Ming; el segundo es sobrino de Hao Yuji (郝羽吉 1632-1680, comerciante y poeta) y discípulo del eminente literato Wu Jiaji (吴嘉纪 1618-1684). Aparte de eso, cabe señalar que las ocho hojas del paisajismo pueden tomarse como unos “registros de viajero”. Dada esta intertextualidad, sabemos que esta pintura no es una mera descripción de vida bucólica y una manifestación de la personalidad noble y pulcra del artista: es muy posible que sea también un registro de un viaje lírico realizado en compañía de unos amigos que comparten una misma aspiración, esto es, disfrutar de un encuentro elegante en un día veraniego, rodeados del estanque sereno y la montaña tranquila.

2.5.2. “Hoja de álbum del paisajismo”



Fig. 2.8. “Hoja de álbum del paisajismo (山水册页八开)”. 24x14.5cm. Tinta en papel.

Hoja de álbum. Colección del museo de Shanghai

Inscripción: “Sentado en el barco, pescando. Las olas de verdor suscitan la complacencia [y agrado]. [No sé] de donde viene el sonido del ganso cisne, que quiebra el cielo reflejado en el agua. Shi Tao, [también conocido como] Ji”¹³³.

La configuración de esta hoja es clásica: un río separa dos orillas. Esta idea posiblemente proviene de uno de los grandes maestros de la dinastía Yuan, Ni Zan (倪瓚 1301-1374). Recordemos que entre los términos propuestos por Charles Peirce encontramos el cualisigno y el sinsigno. El primer término indica “una cualidad que es un signo”; el segundo se refiere a “una cosa o evento real y verdaderamente existente que es un signo” (1974: 29). En realidad, en palabras de este semiólogo estadounidense, el primer concepto solo indica una mera posibilidad hasta que se manifiesta en el segundo. En nuestro caso, las variedades del tono de la tinta, o sea, los diferentes cualisignos manifestados en esta escena de pesca (sinsignos) configuran el efecto visual general de esta imagen.

En el artículo “Las maneras de escribir el paisajismo” atribuido a Wang Wei, considerado el fundador de la Escuela del Sur del paisajismo por el grupo de letrados encabezado por Dong Qichang, el autor sostiene que la práctica pictórica tiende a

¹³³ En la inscripción se lee: “把钓坐湖舩,沧波最可怜.一声何处雁,惊破水中天.石涛济”.

abarcando todos los fenómenos del universo:

El dibujo pintado con agua y tinta es el género supremo en el Tao de la pintura, el cual representa las características internas de la naturaleza y la capacidad del creador omnipotente. En pocos metros cuadrados de dibujo se pintan mil kilómetros de paisaje (1993: 176)¹³⁴.

En las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912) el núcleo de la pintura seguía siendo principalmente la tinta y el pincel, elementos que constituyen una complicada filosofía oriental, aunque con ellos solamente pueden representarse dos colores: el blanco y el negro. Tanto en oriente como en occidente los dos están en polos opuestos y entre ellos no existe ninguna similitud. Sin embargo, los chinos los reconciliaron: el negro es lleno, es ser o algo; el blanco implica vacío, es nada. El famoso proverbio del fundador del taoísmo Lao Zi dice: “El ser engendró todo el universo, él mismo nació de la nada (天地万物生于有，有生于无)”. Sin el color negro no habría tenido lugar el blanco y viceversa. El uno existe por el otro y se complementa con el otro. Son rivales, pero al mismo tiempo son aliados. Entre esta vinculación opuesta y complementaria hay un punto de equilibrio: el justo medio o *aurea mediocritas* (中庸). El Tao (道) es lo que mantiene el orden entre el negro y el blanco, la tinta y el pincel, el yin y el yang. Del mismo modo, los objetos son representados en la imagen pictórica por el negro. Este color es la parte llena y el blanco es la parte vacía. Las dos constituyen un dibujo de tinta y agua (水墨画). No obstante, el blanco en ningún caso implica nihilismo, sino que conserva un sentido inefable que repercute en la mente de los espectadores. El blanco es, más bien, la parte orgánica, e incluso es más importante que la parte llena, porque el vacío deja una imagen infinitamente colorida en la mente de los observadores. Por la misma razón, Lao Zi nos enseña en su clásico libro doctrinal *Tao Te Ching* (道德经) que hay que “entender la importancia de la parte blanca y luego saber cómo conservar la parte negra (知白守黑)” (Rao Shangkuan 2007: 71)¹³⁵. Para entender el

¹³⁴ El texto original es: “夫畫道之中，水墨為最上。肇自然之性，成造化之功。或咫尺之圖，寫百千里之景”.

¹³⁵ Una traducción más cercana al sentido original de la frase podría ser esta: “hay que entender profundamente el candor (el blanco), pero saber contentarse con no manifestar este carácter en la sombra caótica (el negro); uno puede ser el ejemplo del mundo” (知其白，守其黑，为天下式). Posteriormente

auténtico significado y valor del blanco se debe entender el verdadero sentido y valor de la tinta y el pincel. De este modo uno puede tratar de forma correcta la relación entre la parte negra y la parte blanca en la actividad pictórica. El vacío constituye un lugar maravilloso que suscita la comunión espiritual de los contempladores. La pintura de los letrados se caracterizó por buscar un estilo sobrio, natural y sencillo y a la vez profundo, de suerte que la pintura del agua y la tinta fue convirtiéndose en el género favorito de los pintores chinos.

Shi Tao demuestra su habilidad en el empleo de la tinta y el agua en este cuadro. En la orilla de la parte superior se ven cuatro sauces marchitos. A lo lejos, se ve una bandada de gansos cisne en forma de carácter Ren (人). Las hojas de caña ocupan casi la mitad de la imagen. El pintor monje utilizó alternativamente los trazos secos y diluidos y las pinceladas mojadas para representar la textura de las rocas de las dos orillas. Al mismo tiempo, el método de la aplicación graduada de la tinta y el agua se evidencia en la parte superior, donde podemos percibir un día nebuloso en los colores ligeros del cielo. La utilización de varios puntos y líneas de color negro concentrado atrae la mirada de los espectadores, disponiendo los objetos en diferentes estratos.

En contraste con los trazos sucintos para delinear el entorno natural, el artista puso intencionadamente de relieve los detalles del barco y el pescador. En relación con otras pinturas del mismo álbum, el ícono “pescador” del cuadro debe representar al mismo pintor. En el capítulo precedente hemos visto que la oposición significante/significado constituye el eje central de la teoría semiológica de Saussure. El primer término hace referencia al nombre o forma que va unido al concepto abstracto (significado). El protagonista de la imagen es un significante que designa al artista (significado). Shi Tao utilizó las líneas regulares y apretadas para la estera del barco. Aparte de eso, aunque esta hoja es bastante pequeña en comparación con otras pinturas tradicionales de la dinastía Qing, en la figura del pescador podemos advertir los detalles de los pliegues de su ropa, el cinturón completo y los detalles de su cara. En términos generales, podemos percibir una escena tranquila, un mundo apartado de las calles bulliciosas. Todavía no

este proverbio fue empleado como expresión de un principio y de una técnica creativa del dibujo.

sabemos el sentido connotativo de la figura del pescador en el dibujo. ¿La figura central será un mero pescador o tendrá un sentido metafórico?

A la derecha del inicio de la inscripción hay un sello que reza: “La puerta del dharma”. Dharma es un término clásico del budismo, que significa la ley o los principios, la puerta del dharma es la vía para conseguir la iluminación. Este sello implica que el pintor está en el camino para purificar el espíritu. Al final de la inscripción también se ve un sello que presenta el nombre del pintor: Yuan Ji (原济). Estos dos detalles revelan que en aquella época el artista todavía era monje. En realidad, esta hoja, junto con la precedente pieza, forma parte de un álbum de ocho hojas. A partir de la interpretación de las dos piezas, percibimos que en su edad temprana Shi Tao supo manejar con audacia e ingenio los trazos de tinta de diferentes características, ya fueran en quemado, seco, mojado, diluido, concentrado, etc.

En la parte literaria vemos que el cuarteto está compuesto por veinte caracteres. Este tipo de poema se llama “cuarteto del estilo de cinco-sílabas (五言绝句)”. Este nuevo género, al igual que el del estilo de siete-sílabas, prosperó en la dinastía Tang. En opinión del estudioso de la fonética antigua Wang Li (2001: 24-25), el cuarteto del estilo de siete-sílabas puede tomarse como la versión amplificada del cuarteto del estilo de cinco-sílabas, ya que ambos cumplen unas reglas fonéticas y métricas bastante similares. En términos generales, este nuevo género poético también engloba cuatro variantes de acuerdo con el sonido de la palabra inicial y la cantidad de palabras en posición de rima. En el presente cuarteto, el poeta hace que el último carácter del primer verso, “舩 chu-an”, rime con los otros (怜 li-an y 天 ti-an), estos tres vocablos incumben a “el primer tono plano inferior encabezado por el carácter Xian (下平一先)”; aparte de eso, el vocablo que inicia este poema, “把”, a su vez, pertenece al sonido oblicuo. Este poema debe satisfacer esta secuencia de sonidos según la regla estipulada: 仄仄仄平平, 平平仄仄平. 平平平仄仄, 仄仄仄平平. Si examinamos las sílabas del cuarteto de referencia, advertimos esta estructura métrica: “把钓坐湖舩 (仄仄仄平平), 沧波最可怜 (平平仄仄平). 一声何处雁 (平平平仄仄), 惊破水中天 (仄仄仄平平)”. Podemos afirmar que este cuarteto cumple impecablemente con la métrica y los

patrones tonales de su género. Además, el cambio fonético repentino en el último vocablo (雁 y-an, sonido oblicuo), en contraste con las tres palabras rítmicas del sonido plano, transmite la impresión de que algo cae de repente en un lago sereno suscitando olas suaves. La descripción en un destacado haiku (俳句) del famoso poeta Matsuo Basho (松尾芭蕉) define esta misma sensación de una forma más elocuente: “old pond—a frog jumps in, water’s sound” (Barnhill 2004: 8).

Si ahora ponemos nuestro foco en el plano del contenido de estos cuatro versos, notamos que el poema no trata de describir la actividad de la pesca, sino que intenta reflejar una escena armónica de la naturaleza. El artista menciona únicamente en el primer verso que en el río hay un pescador sentado en un barco, sin describir con otras palabras cómo son los peces del río. En cambio, el pintor-monje sí destaca en su texto las olas hermosas, los pájaros que vuelan y el cielo; el barco es un vehículo para conectarse con la naturaleza. La imagen pictórica nos hace sentir una escena silenciosa. No obstante, por medio del tercer verso entendemos que un sonido de la bandada de gansos cisne rompe este silencio; la escena descrita por el poema no es absolutamente tranquila, sino que en ella resuenan ruidos de pájaros. Si el signo pictórico no puede representar el sonido de los gansos, el signo lingüístico sí lo representa. Shi Tao compuso un escenario donde se fusionan el movimiento y el silencio. Cabe mencionar que “romper el cielo reflejado en el agua” es una expresión tópica de la literatura. Los objetos invertidos reflejados en el agua se ven cercanos, pero son inasibles para los contempladores. En chino hay un proverbio que yuxtapone dos imágenes ilusorias: “Las flores en el espejo; la luna en el agua (鏡花水月)”. Esta idea demuestra el hecho de que es imposible comprender el sentido de un poema a través del sentido literal de los caracteres de sus versos. Romper esta imagen reflejada en el río significaría renunciar a la representación sugerida por el engaño de los sentidos y penetrar en la verdadera realidad; así, uno entiende el supremo principio del budismo y por fin logra la iluminación. El *Sutra del diamante* aboga justamente por la importancia de romper las “marcas” del mundo material en vista de que todos los objetos exteriores no son otra cosa sino los “cuerpos” ilusivos asignados por las lenguas:

“¿Qué piensas, Subhūti, el Tathāgata, el Así Ido, puede ser reconocido gracias a poseer marcas?”. Subhūti respondió: “Ciertamente no, oh Bienaventurado. El Así Ido no puede ser reconocido gracias a poseer marcas. ¿Por qué?, porque, oh Bienaventurado, aquello que ha sido enseñado por el Así Ido como poseer marcas, en realidad es no poseer marcas”. Oídas estas palabras, el Bienaventurado dijo [sic] así al venerable Subhūti: “Desde el momento que, Subhūti, en el poseer marcas hay falsedad y en el no poseer marcas no hay falsedad, entonces el Así Ido es reconocido por no poseer marcas como marcas”¹³⁶.

El dogma budista dicta que la ilusión de marca proviene de las trabas de nuestro corazón interior. La dialéctica de negaciones y afirmaciones de este breve fragmento es característica del método con el que el Bienaventurado quiere conducirnos a una afirmación superior. El objetivo es cortar las trabas psíquicas y romper las ilusiones onomásticas para lograr la iluminación. Esta interpretación podría encajar en las ideas del monje Shi Tao en su edad temprana.

El canto homérico sobre las escenas coloridas y multifacéticas representadas en el escudo de Aquiles constituye la primera écfrasis, o sea, una vívida descripción poética de una imagen. Para el presente cuadro, la inscripción también es una écfrasis arquetípica que enriquece el contenido de los signos pictóricos. No obstante, notamos algunas disimilitudes entre el poema y la imagen en lo concerniente a la plasmación del tema de la pesca. Los códigos pictóricos son estáticos: capturan el momento en que el protagonista concentra su atención en la caña y dejan en nuestra retina la imagen de la belleza recóndita y armónica de la naturaleza; los códigos verbales destacan la sonoridad de las aves y el estado psíquico esotérico del pescador, conceptos abstractos difíciles de transmitir con imágenes. Pero siempre hay que entender las palabras primero para poder construir una escena amorfa en nuestra mente. En este sentido, en comparación con los signos pictóricos, la imagen borrosa fabricada por las letras es menos directa y panorámica. En resumidas cuentas, en esta obra la imagen y el poema demuestran sus respectivas ventajas y limitaciones para expresar ideas similares, razón por la cual el pintor monje emplea ambos a la vez para conseguir una representación estética más plena.

¹³⁶ Esta traducción se encuentra en *El Sutra del diamante: la búsqueda del paraíso*, de Mauricio Y. Marassi, versión digital, véase la bibliografía final.

2.5.3. “Navegación en la noche de luna”



Fig. 2.9. “Navegación en la noche de luna (月夜泛舟图)”. 82.2x34.8cm. Tinta y color en papel.

Rollo colgante. Colección del Museo de Shanghai

Inscripción: “¿De dónde viene este barco flotando como una hoja? Acompañado con la luna, el hombre se sienta en la proa. En plena noche la belleza de las montañas [se desvanece como si estuviera ante mis ojos], no se necesita divisar a lo lejos para apreciarla. Me gusta especialmente el brillo de la luz ondeando en el agua. Qingxiang, el Arhat ciego, [también conocido como] Ji”¹³⁷.

La inscripción no registra la fecha de creación de este cuadro. No obstante, conforme al estilo de escritura, el sello de letra roja “Lao Tao (老濤, el anciano Tao)” y las pinceladas características, podemos deducir que esta obra se llevó a cabo durante su estancia en Jinling (1680-1689).

Conforme a la teoría semiótica de Roland Barthes, el significado denotativo

¹³⁷ El texto original es: “何處移來一葉舟，人於月下坐船頭。夜深山色不須遠，獨喜清光水面浮。清湘瞎尊者濟”。

designa el nivel primario y objetivo, que se refiere literalmente a las cosas tal como se presentan; el significado connotativo es sugerente y subjetivo, y atañe a lo simbólico, figurativo y alegórico de los objetos. Esta oposición binaria es relevante en el proceso de análisis semiótico. Si aplicamos este esquema a la presente pintura, descubrimos que el plano de denotación de la imagen representa a un barco flotando en un pequeño río rodeado por el bosque. En esta escena no hay ninguna figura en movimiento excepto los dos personajes en la nave, ni tampoco aparece ninguna ave en el cielo ni ningún otro tipo de animal. Podemos suponer que el tono de este cuadro es tranquilo y solitario. El barco ocupa el centro del plano pictórico, los demás íconos, como árboles, montañas, casa, etc., constituyen sinsignos complementarios de esta obra. Un viajero, sentado en la proa, dirige su mirada hacia la parte blanca. ¿Qué está divisando: la montaña de la lejanía o las ondas de la cercanía? ¿La otra figura es su amigo, o es un barquero? No logramos rellenar esta laguna de informaciones a través de los signos icónicos. Parece que el barco navega desde el edificio ubicado en la parte inferior izquierda hacia el curso superior. La casa se encuentra aislada, ya que a su alrededor no se ve ni un edificio. El edificio es un claro ejemplar de un modelo arquetípico pastoril: una casa modesta protegida por la valla, en cuyo patio se cultivan bambúes, flores, pinos, etc. La casa y dos pinos torcidos forman parte del primer plano. Varios árboles inidentificables ocupan el plano medio del dibujo. Shi Tao utiliza la tinta ligera (淡墨) para construir el tronco y las hojas frondosas, y unos puntos espesos y oscuros para destacar la textura y los musgos del árbol. Un puente representado por pinceladas bastante rápidas comunica estos dos planos pictóricos. En lontananza se aprecia la cima de un monte, cuya falda queda completamente escondida por la densidad de la niebla. Obviamente el pintor no dedica mucha energía a plasmar la topografía de esta montaña: su contorno está representado por tres o cuatro líneas trémulas; su contextura, por escasas arrugas de pelo de toro (牛毛皴). En contraste con este monte se encuentra un acantilado ubicado en la cercanía. Aunque su contextura sigue siendo representada por las mismas arrugas, esta vez el autor emplea líneas más gruesas y tintas más oscuras para destacar la diferencia entre los dos. Estas líneas modeladas forman parte de los cualisignos

característicos de esta obra. Además, notamos que dos ramas de plantas frondosas, plasmadas principalmente por varios puntos de color ligero, salen de forma asombrosa de esta escarpa vertical. Las franjas de color anaranjado posiblemente indican la bruma esparcida por las montañas y el río. En resumidas cuentas, el artista utiliza la alternancia de tintas densas y ligeras para distinguir distintos planos pictóricos. La aplicación de colorante ligero y pinceladas mojadas crea un paisaje brumoso, una escena tranquila y armónica. En este cuadro el sinsigno “barco” no denota simplemente un viaje para apreciar la belleza de la naturaleza: es muy posible que connote la idea de que la vida es un viaje solitario, ya que el ejercicio espiritual siempre requiere la tranquilidad absoluta. Aquí podemos decir también que el sinsigno “barco” es un símbolo que sustituye el concepto de “vida solitaria”. Siempre debemos tener en cuenta que el análisis de la pintura de los literatos no debe apoyarse solamente en la denotación de los signos visuales.

La lectura de la imagen plantea muchas dudas que podemos tratar de resolver prestando atención a los elementos literarios. Sabemos que la inscripción está constituida por un cuarteto de estilo siete-sílabas. Las últimas palabras de los versos primero, segundo y cuarto, “舟 zh-ou”, “頭 t-ou” y “浮 f-ou”, se corresponden con “el decimoprimer tono plano inferior encabezado por el carácter Yan (下平十一尤)”. Además, los dos caracteres iniciales, “何 (tono plano)” y “处 (tono oblicuo)”, demuestran la secuencia de sonidos “平仄”. El primer carácter no cumple la regla fonética ideal de este hemistiquio, pero se permite este desliz fonético en la práctica poética. Teniendo en cuenta estos dos factores, los cuatro versos deben cumplir esta secuencia métrica: “仄仄平平仄仄平, 平平仄仄平平仄, 仄仄平平仄仄平, 仄仄平平仄仄平”. Los patrones tonales de la presente poesía son: “何處移來一葉舟 (平仄平平仄仄平), 人於月下坐船頭 (平平仄仄仄平平). 夜深山色不須遠 (仄平仄仄平平仄), 獨喜清光水面浮 (平仄平平仄仄平)”. El cotejo de los sonidos con la secuencia estipulada para esta clase de composición confirma que se trata de un cuarteto de siete-sílabas regular. Cabe apuntar que la rima de referencia causa una sensación de

ternura y suavidad.

Al inicio del poema el artista lanza una pregunta retórica. La procedencia de esta nave no es una cuestión importante en este cuadro. En realidad, una barca flotando en un lago o río suele representar la vida solitaria y errante en las obras clásicas. El poeta Du Fu describe de este modo sus emociones durante un viaje nocturno:

El viento suave sacude las hierbas delicadas de la ribera, un barco solitario con el mástil alto atraca en el muelle en plena noche. El firmamento estrellado se inclina hacia el confín del llano infinito, la luna fluye con la corriente del río. [...]. ¿A qué se asemeja mi vida errante? En el cielo y la tierra, busca refugio una gaviota salvaje¹³⁸.

El poeta Li Bai (más conocido como Li Po en el mundo occidental) plasma así una luctuosa escena otoñal:

En el río de Qiupu gimen dolorosamente los simios por la noche nocturna, [la nieve] tiñe de color blanco las colinas amarillas. [...] Quería partir de este lugar, por razones irrefragables no logro realizar este propósito. ¿En qué año, en qué día podré volver a mi tierra? Caen en el barco solitario mis lágrimas como la lluvia¹³⁹.

La vida es indefinida e inconstante como un barco flotando en el río o como hojas caídas. Los sucesos prósperos y adversos son imprevisibles, tampoco se sabe qué sucederá mañana. Por consiguiente, no tiene sentido preguntar el origen y el destino de este barco solitario. El segundo hemistiquio indica que esta nave no está vacía. El carácter chino “人” no indica género ni número, podría referirse a uno, a dos o a una multitud. Tampoco obtenemos una información exacta sobre esta referencia a través de los códigos verbales: si el hombre sentado en el camarote es un barquero, debemos escoger la primera opción; si las dos figuritas son amigos íntimos, acudiremos a la segunda posibilidad. A la luz del contenido general de la inscripción, nos inclinamos por interpretar la referencia con el primer sentido.

¹³⁸ La poesía completa es: “细草微风岸, 危檣独夜舟. 星垂平野阔, 月涌大江流. 名岂文章著, 官应老病休. 飘飘何所似? 天地一沙鸥”. Véase *Antología seleccionada con esmero de la dinastía Tang y Song* (唐宋诗醇). Tomo III. Versión digital. Disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/7185b/58349d.html>>.

¹³⁹ La poesía completa es: “秋浦猿夜愁, 黄山堪白头. 清溪非陇水, 翻作断肠流. 欲去不得去, 薄游成久游. 何年是归日? 雨泪下孤舟”. Véase *Antología seleccionada con esmero de la dinastía Tang y Song* (唐宋诗醇), Tomo I. Disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/7185b/58347c.html>>.

La sustancia de contenido más importante recae en el último verso. Esta navegación se desarrolla en plena noche, por eso logramos suplir una carencia de la imagen: los elementos visuales no nos transmiten el momento del viaje. Los colores anaranjados dispersos en el espacio se pueden interpretar como reflejos de luz de luna. La oscuridad de la noche profunda hace difícil percibir el paisaje distante. La penumbra también hace que el contorno de los objetos lejanos se diluya y se confunda, pero no es necesario recurrir a los elementos más lejanos de la composición para apreciar la belleza de la imagen. En realidad, la doctrina budista aboga por la idea de que “todos los fenómenos llevan la marca de vacuidad (诸法空相)”. El texto más destacado y difundido de la escuela Mahāyāna, *Sutra del corazón* (心经), dicta:

El cuerpo no difiere del vacío, el vacío no se distingue del cuerpo. El cuerpo en sí mismo es vacío, el vacío no es más que cuerpo. Los cuatro aspectos de los seres humanos: sentidos, percepciones, pensamientos y conciencia, también están vacíos. [...], todos los fenómenos llevan la marca de vacuidad, cuya naturaleza substancial es: nada nacer, nada morir, no hay pureza ni impureza, nada aumenta, nada disminuye. Por lo tanto, en el vacío, no existe el cuerpo, ni sentidos, percepciones, pensamientos y conciencia¹⁴⁰.

La sabiduría budista nos enseña que la diferencia entre el cuerpo (色) y el vacío (空) es mera ilusión. La vida de por sí es llena y completa, no hace falta buscar los dogmas budistas fuera del corazón, ya que todos los fenómenos, siendo “meras apariciones” irreales, pueden denominarse cuerpos, o vacíos. La clave estriba en depurar el espíritu y encontrar la verdad en la idiosincrasia interior: el mismo dharma surge de nuestro corazón. Desde este punto de vista, el brillo de la luna reflejado en el agua del último hemisferio se puede interpretar como la verdad y pureza en el corazón. Así que el viaje en el barco solitario connotará el sentido de búsqueda de la armonía interior y la vía de meditación para lograr la depuración del alma (connotación a).

Otro detalle puede consolidar esta interpretación. Al final de la inscripción, Shi Tao

¹⁴⁰ El texto es: “色不异空，空不异色，色即是空，空即是色，受想行识，亦复如是.[...] 诸法空相，不生不灭，不垢不净，不增不减.是故空中无色，无受想行识”. Para traducir este párrafo hemos consultado la versión en inglés del monje Thich Nhat Hanh, disponible en <<https://plumvillage.org/about/thich-nhat-hanh/letters/thich-nhat-hanh-new-heart-sutra-translation/>> y la versión en español de José Silvestre Montesinos, disponible en <<https://webpace.ship.edu/cgboer/sutradelcorazon.pdf>>.

pone el nombre de dharma “el Arhat ciego” y sabemos que durante su estancia en la ciudad de Jinling el artista todavía practicaba las doctrinas budistas. Sin lugar a dudas, el monje pintor recita de memoria y entiende los conceptos de estos textos religiosos. En el tomo XVI de *Collected works of Qiu Feng*, Li Lin narra brevemente la vida de Shi Tao en esta época:

[El maestro Shi] viajó solo a la zona Qinghuai [parte central de Jinling], y convaleció en la cima del monte donde se ubica el templo Changgan. [Shi] se sienta solemnemente en la pequeña capilla que da al sur. Él mismo le pone el nombre de “Una rama brotada del acantilado”. Los hombres de Jinling lo visitaban cada día: cerrados sus ojos, Shi rechazó todas estas visitas. Solamente ante la llegada del ermitaño Zhang Nancun el maestro abría la puerta de su capilla para dirigirle unas palabras¹⁴¹.

Por esta descripción entendemos que en este período el pintor Shi vivió en soledad de forma voluntaria. Antes de llegar a la ciudad de Jinling había gozado de prestigio local por sus técnicas pictóricas y por su linaje (descendiente de la familia imperial de la dinastía anterior), y es probable que no le faltara compañía. No obstante, optó por recibir solamente las visitas de sus amigos del alma. Otro detalle a tener en cuenta es que su residencia en el templo Changgan no es más que una capilleta muy estrecha. Cuando llegó Nancun (张南村, Zhang Nancun, cuyo nombre original es Zhang Zong, ermitaño y seguidor de la dinastía Ming), el monje tuvo que salir a recibirlo, dado que los dos no cabían en esta pequeña residencia. Se puede imaginar, pues, que los ejercicios espirituales de Shi Tao para obtener la liberación espiritual y librarse del sufrimiento en un espacio tan restringido del templo Changgan debieron de ser bastante arduos y solitarios. Con esta información adicional del contexto social, también podemos interpretar la navegación nocturna como símbolo del deseo esotérico del artista de ampliar sus horizontes y conocer un espacio más extenso, representado por la naturaleza. En este viaje solitario el protagonista comprende la extensión inmensa del mundo exterior, así como la libertad de la vida humana. El barco flota en el agua como si las hojas cayeran de los árboles, en esta inmensidad infinita el origen y el destino de la

¹⁴¹ El texto original es: “孤身至秦淮，养疾于长干寺山上。危坐一龕，龕南向，自题曰‘壁立一枝’。金陵之人日造焉，皆闭目拒之。惟隐者张南村至，则出龕与之谈”。

figura no tienen ninguna importancia. Con tal de conseguir la iluminación en el corazón, cualquier sitio podría convertirse en un albergue, cualquier montaña o río podría ser nuestro amigo (*connotación b*).

Sin el auxilio de los códigos verbales, no es posible imaginar que esta navegación se efectúa en plena noche: de hecho, los elementos pictóricos nos orientan hacia una comprensión totalmente opuesta. Con la ayuda de la inscripción, logramos rellenar la laguna de información sobre el tiempo de la acción. Asimismo, también es posible conjeturar el deseo esotérico del artista a partir de los signos pictóricos si conocemos la vida real de Shi Tao en esta época (*connotación b*). Gracias a la imagen también sabemos que la figura está mirando la superficie del río. No obstante, los códigos visuales no deparan suficientes datos para representar el contenido de los dos últimos versos, la quintaesencia de la parte literaria. Aunque el monte en lontananza está circundado por la niebla densa, en el plano cercano los sinsignos de los árboles, la casa, la valla, las flores, el puente, la ribera, el acantilado, etc., no están ocultos por la oscuridad de la noche profunda. Además, Shi Tao no emplea pinceladas para destacar las ondas ni los resplandores en el río, lo que imposibilita deducir que las luces reflejadas en el agua representan el “amor preferido”. En este sentido, los códigos visuales no transmiten los conceptos de “vacío” y “cuerpo”, por lo que la imagen no logra trasladarnos exitosamente la *connotación a*. La disposición de los signos pictóricos crea una escena concreta y armónica, pero deja poco margen para la interpretación de las connotaciones imaginativas de la navegación nocturna. En contraste con los códigos literarios, los códigos visuales fracasan en la transmisión de algunas posibles intenciones e ideas adicionales del creador, un elemento verdaderamente esencial en la pintura de los literatos.

2.5.4. “Navegación en un lago sereno”



Fig. 2.10. “Navegación en un lago sereno”. 84x37.5cm. Tinta en papel. Rollo colgante. Subasta en Sungari, 18/7/2010.

Inscripción: “Un barco por el lago sereno navega. El agua de primavera, oscura; la ribera, blanca. El firmamento desvanece el contorno de la pequeña montaña. El bosque ralo, las hierbas desoladas, todo se tiñe de un color borroso y frío. Contemplar esta escena me suscita varias veces la añoranza de la antigua patria. Qingxiang, Shi Daoren, [también conocido como] Ji”¹⁴².

El artista pone dos sellos en el cuadro: “Yuanji, el monje súbdito” (臣僧元济, sello de letra media blanca y media roja) y “el monje Calabaza amarga” (苦瓜和尚, sello de letra blanca). En realidad, la ribera blanca (白沙) mencionada en la inscripción también se refiere a la villa de Zhen Zhaoxin (郑肇新) denominada “Ribera blanca, bambú verde jade, pueblo rodeado del río”¹⁴³. A la luz de estas informaciones y del estilo de la

¹⁴² La inscripción en chino: “一棹平湖春水深，白沙天际起微岑。疏林萧草迷寒色，望里频生故国心。清湘石道人济”。

¹⁴³ Este nombre tan pintoresco y poético proviene de un hemistiquio del poeta sagrado Du Fu: “Ribera blanca, bambú verde jade, pueblo rodeado del río [quedan inmersos en la penumbra del] atardecer (白沙翠竹江村暮)”. Véase el tomo II de *Antología seleccionada con esmero de la dinastía Tang y Song* (唐

escritura y la imagen, podemos afirmar que esta obra debió de ser creada aproximadamente en 1695, el año en que Shi Tao se alojó en la poética villa de Zhaoxin ubicada en la ciudad de Zhenzhou (真州). Durante esta época el monje Shi dibujó varias pinturas inspiradas en los poemas de Du Fu.

En el sistema lingüístico de Louis Hjelmslev, los signos se dividen en dos planos: expresión y contenido. El primer concepto es una entidad que designa un significado específico, o sea, el contenido. Las expresiones y los contenidos tienen sus propias formas y sustancias. Si aplicamos este principio a la pintura, entendemos que los íconos específicos (formas de la expresión) representados por los materiales y las técnicas artísticas (sustancia de la expresión) designan ideas o propósitos del autor (sustancia del contenido) realizadas por algunas estructuras o fórmulas artísticas que organizan las relaciones entre los sinsignos (forma del contenido). Para llevar a cabo un análisis semiótico de una pintura concreta, debemos indagar las técnicas, la configuración y los dos niveles de sentido de los signos pictóricos.

En el nivel del sentido denotativo, el primer plano de la imagen está ocupado principalmente por dos peñascos: de una de sus rocas, la travesera, salen varios árboles ralos. Unas hierbas acuáticas adornan el borde de la ribera, otras plantas marchitas se encuentran en la tierra situada en la parte inferior, a la izquierda. Los puntos de tinta de matices oscuros y quemados (sustancia de la expresión) no solo plasman las rocas añejas, sino también las hojas marchitas de los árboles (formas de la expresión). Detrás de la roca gigantesca y de las ramas viejas y secas se esconden dos casas: es muy probable que representen la villa de Zhaoxin. El plano medio lo ocupa un lago extenso: las líneas ligeras y tortuosas (sustancia de la expresión) representan olas provocadas por un viento suave (formas de la expresión). Un viajero solitario navega por este espacio inmenso. Con un remo en la mano, se sienta en posición vertical. No dirige su mirada hacia la superficie del lago sino hacia el paisaje situado más allá. No podemos confirmar su identidad con la información que nos ofrecen los códigos icónicos. Tampoco es posible descifrar el contenido de su contemplación. Esta figura podría

宋诗醇).

仄仄平)”. El quinto patrón tonal del primer hemistiquio debería ser un sonido oblicuo, pero el autor emplea el vocablo “春 (primavera, sonido plano)”. Dicho de otra manera, este poema no satisface el canon fonético del cuarteto de siete-sílabas. En realidad, los pintores literatos no son poetas profesionales y es muy frecuente que sus inscripciones violen las reglas fonéticas y métricas. En el caso de Shi Tao, esta transgresión es bastante habitual (algunas de las obras analizadas en la presente tesis pueden ilustrar este punto).

Respecto al plano del contenido: un barco solitario flota en la inmensidad del lago; la oscuridad del agua contrasta con la blancura de la ribera. El vocablo “primavera” indica la estación de este paisaje. Sin embargo, la parte pictórica transmite la languidez y la decadencia de la escena. La aparición de esta palabra no concuerda con la descripción de los códigos visuales. Además, su posición en la secuencia de patrones tonales es incorrecta y tiene un efecto sonoro desagradable. La pequeña montaña mencionada en el segundo hemistiquio debe de corresponder a aquel monte en lontananza. Por medio de la imagen vemos que su textura y contorno están representados principalmente por pinceladas mojadas de diferentes matices, cualisignos que ponen de relieve la sensación borrosa. Esta técnica pictórica encaja con la descripción de la inscripción: el perfil del monte ha sido difuminado por la larga distancia. El tercer verso narra una escena fría y desolada, que puede considerarse como una descripción verbal de los signos icónicos. Los árboles ralos y las hierbas desoladas concuerdan perfectamente con lo que hemos observado en la parte pictórica. En el final del cuarteto el pintor nos desvela su verdadero sentimiento: la contemplación de este paisaje lúgubre en un día de primavera le suscita la reminiscencia de su antigua patria. Shi Tao fue descendiente del linaje imperial de la dinastía Ming, los invasores manchúes conquistaron su país y saquearon los territorios que habían pertenecido a su familia y provocaron la muerte de casi todos sus parientes. Ante una escena tan desoladora, ¿cómo no va a sentir melancolía el artista? El verso suple la carencia de información de la imagen, así que comprendemos al final el tema escondido detrás de los códigos visuales: la añoranza de su familia y de su patria.

Hemos comentado que Shi Tao fue una figura paradójica y polémica. El primer sello demuestra su sumisión al nuevo emperador, ya que en él se declara “súbdito” de este nuevo gobierno. Fue recibido con reverencia en dos ocasiones por el emperador Kangxi, para quien dibujó la obra “El mar apacible, los ríos nítidos (海晏河清图, colección del National Museum of History of Taiwan)” a fin de retratar su pomposo viaje de inspección por los territorios del sur. Asimismo, dedicó varios poemas a alabar las hazañas del emperador y la paz y la armonía social que habría comportado su reinado (véase la inscripción en *Las doce hojas del paisajismo*, colección del Kyoto National Museum). Esta actitud de “desear ganar simpatía y merced de la familia imperial (欲向皇家问赏心)” suscitó varios ataques por parte de los literatos y supervivientes de la dinastía precedente. Quizá por avergonzarse de estos actos, en la carta semiautobiográfica “El prefacio y poemas escritos en la víspera de Año nuevo Gengchen”, Shi Tao expresó arrepentimiento por sus pecados anegado en llanto.

El otro sello que aparece en la imagen también manifiesta su corazón amargado. El maestro Shi utiliza muchos sellos similares: “Calabaza amarga del pasado (向年苦瓜)”, “Calabaza amarga Ji debajo de la Rama [Brotada de acantilado] (枝下人苦瓜济)”, “Calabaza amarga (苦瓜)”, etc. En un cuadro de Calabaza amarga (colección del Chi Lo Lou) Shi Tao confiesa en la inscripción: “este mismo melón amargo lo lleva el anciano Tao toda su vida comiendo”. Este melón con superficie rugosa se caracteriza por su sabor amargo, después de ser masticada la pulpa produce un matiz dulce en el paladar. El famoso literato Qu Dajun (屈大均 1630-1696, amigo de Shi Tao) en *A New Account of Canton* (广东新语) describe así este melón:

El sabor [de la calabaza amarga] es extremadamente amargo. No obstante, cuando uno prepara caldo con este melón, el resto de ingredientes no va a impregnarse de su amargura. Esta calabaza encierra su sabor amargo en sí misma, sin amargar los demás: tiene la virtud de los caballeros¹⁴⁴.

Desde este punto de vista, el hecho de que el pintor monje se autodenomine “Calabaza amarga” no solo sirve para revelar la amargura y la tragedia de su trayectoria vital, es

¹⁴⁴ El texto original es: “其味甚苦，然杂他物煮之，他物弗苦，自苦而不以苦人，有君子之德焉”. Véase el Tomo XXVII de *A New Account of Canton*.

también, y, ante todo, una declaración de honestidad y franqueza y la expresión de su voluntad de soportar el sufrimiento provocado por sus vicisitudes. A través de estos dos sellos y su relación con el cuarteto comprendemos el pensamiento paradójico y afligido del artista. No es extraño que en aquella famosa carta exclamara: “Hoy [el hijo de] Gran Pureza lo arroja todo”. En efecto, en la víspera del año Gengchen (1700), Shi Tao decidió romper rotundamente con su pasado lleno de humillaciones y vergüenzas. La fuerza de voluntad para purificar su espíritu no solo se debía a la observación de los dogmas taoístas, sino también a un arrepentimiento sincero y a una iluminación auténtica. Tras este drástico y tardío cambio en sus creencias y en su ideología, su obra evolucionó hacia una nueva etapa.

Si comparamos los signos verbales con los signos visuales, notamos que los primeros tres hemistiquios constituyen una típica écfrasis. Con la ayuda de la inscripción, podemos aseverar, aplicando los conceptos semiológicos saussureanos, que el ícono “viajero solitario” es un significante que se refiere en realidad al significado “el mismo artista”. Mediante trazos mojados y secos, la imagen retrata una escena melancólica y desolada compuesta por unos árboles ralos y marchitos y por un barco solitario en la inmensidad del lago sereno. Con el mismo propósito, la poesía emplea abundantemente adjetivos calificativos para intensificar la sensación de frialdad y melancolía, pero disminuye al mismo tiempo la sensación de soledad respecto al barco. Los códigos visuales, por sí mismos, no pueden transmitir eficazmente la reminiscencia del autor de su antigua patria: solo nos muestran a un viajero solitario con una mirada misteriosa. En resumidas cuentas, dado que la poesía y la imagen cuentan con ventajas y desventajas expresivas, en esta obra los signos pictóricos y los signos literarios adoptan diferentes estrategias para representar un mismo tema.

2.5.5. “Pescar en el río de primavera”



Fig. 2.11 “Pescar en el río de primavera (秋江垂钓图)”. 91x37cm. Tinta en papel. Rollo colgante. Subasta en Beijing Council, 6/12/2016.

Inscripción: “El cielo, despejado; las olas, serenas. Estoy sentado tranquilo riéndome de las mareas de la primavera. No pesco peces blancos sino verde nuevo. El cielo y la tierra están enganchados en [mi] caña de pescar del universo. Pintó Qing Xiang, el Arhat Ciego, este cuadro para que lo apreciara mi primo mayor Señor Bada (Shanren). En otoño, el noveno mes del año Bingzi (1696), [en la ciudad] Guanglin”¹⁴⁵.

Según Roland Barthes, para aplicar las herramientas de la semiótica a la interpretación de una obra, primero debemos descubrir el contenido literal de los códigos pictóricos, o sea, el plano del sentido denotativo de la obra; a partir de los sentidos literales, inferiremos los mensajes escondidos o los verdaderos propósitos del autor, los cuales forman el plano del sentido connotativo. En el capítulo precedente también hemos comentado que, conforme a la teoría literaria de Remak y Wellek, con el objeto de conseguir una comprensión más panorámica y enriquecedora, debemos interpretar la obra en su contexto cultural y social.

En primer lugar, vamos a indagar el sentido denotativo de los códigos pictóricos. A primera vista, este cuadro es bastante sencillo, un rasgo acentuado por su estilo minimalista. La parte pictórica muestra a un hombre sentado en un banco de arena que

¹⁴⁵ El texto original es: “天空云尽绝波澜，坐稳春潮一笑看。不钓白鱼钓新绿，乾坤钩在太虚端。清湘瞎尊者弟寄上，八大长兄先生印可，丙子秋九月，广陵”.

está pescando. No sabemos exactamente cuál es su identidad, pero por medio de su característico peinado y vestido, podemos deducir que este ícono representa a un sacerdote taoísta. Lo más interesante es que su caña de pescar no tiene ni sedal ni anzuelo. Podemos inferir de este detalle que la intención de este hombre no estriba en disfrutar del placer de la pesca. Los dos sinsignos, “el hombre sentado” y “la caña sin sedal ni anzuelo”, forman de hecho un “símbolo” que sustituye el concepto “ermitaño”.

La composición de la imagen es igualmente extraña (forma del contenido): en primer lugar, el sauce que se sitúa al lado del pescador es excesivamente oblicuo, y sus ramas son escasas. Al mismo tiempo, las hierbas acuáticas de la parte superior se mueven en dirección contraria a las hierbas de la parte inferior. Frente al sacerdote taoísta hay una roca cuya forma también es rara y, además, está inclinada en la misma dirección que las plantas. Este sintagma pictórico constituido por las plantas acuáticas y las rocas crea en los espectadores una sensación de irrealidad e inquietud.

El color de la tinta es el negro. Sin embargo, cuando se combina con el agua, se producen múltiples matices de color. El esteta Zhang Yanyuan (张彦远, 815?-917) afirmó en *Los apuntes de las pinturas famosas de las dinastías anteriores* (历代名画记): “cuando uno emplea la tinta y logra manejar sus cinco colores, podemos decir que se ha obtenido la idea ([是故]运墨而五色具, 谓之得意)” (1964: 37). Sin embargo, en este relevante tratado Zhang no especificó cuáles eran los cinco colores, lo cual deja un margen amplio de interpretación a los historiadores del arte. En términos generales, la tinta se puede dividir en cinco categorías según el porcentaje de agua mezclada: quemado (焦), espeso (浓), oscuro (重), diluido (淡) y claro (清). Los trazos concisos y fuertes de Shi Tao pasaron por el papel dejando distintos colores de tinta en la imagen (sustancia de la expresión). Por consiguiente, no hizo falta emplear más pinceladas detalladas para plasmar la textura de la roca ni el sauce, ni el banco de arena. Estos matices de color derivados de la técnica “líneas llenas de barro y agua (拖泥带水皴)” representan las ásperas superficies de la roca y el banco de arena. Es fácil percibir que el cualisigno mojado representado por trazos acuosos procura el efecto visual general de esta imagen.

Hasta aquí puede llegar la interpretación del sentido denotativo de esta imagen minimalista. No obstante, no nos sentimos satisfechos con lo que nos transmite la representación visual por la existencia de varios elementos extraños. Dirigimos, entonces, nuestra mirada hacia la inscripción. La parte superior de la inscripción resulta llamativa: “Mi primo mayor señor Bada (Shanren)”. Esta parte indica claramente al dedicatario, Bada Shanren, el pintor más excéntrico de la historia de la pintura de China, que gozaba igualmente de muy buena reputación en aquella época. No resulta extraño que Shi Tao pintara este cuadro con un estilo minimalista, pues era el estilo usado por el dedicatario de la obra en sus dibujos. La fecha nos revela que Shi Tao terminó este dibujo en 1696, el último año en que llevó una suerte de vida monacal. El Arhat Ciego, el nombre de Dharma, es decir, de monje, viene del ciego monje eminente Huang Bo (黄檗禅师), el creador de la Escuela de Zen Linji (临济宗).

Este cuarteto está constituido por veintiocho caracteres. Este estilo, al igual que el cuarteto del estilo de cinco-sílabas, abarca dos estrofas de una misma extensión y necesita observar unas reglas determinadas. Los dos estilos comparten muchos aspectos en lo que concierne a la métrica, la rima y la correspondencia entre las estrofas. En términos generales, el cuarteto del estilo de siete-sílabas dispone de un sistema más complicado en el uso de la rima y de la oposición de sonidos dentro de una estrofa.

En el plano de la expresión, notamos que los últimos caracteres de los versos primero, segundo y último son, respectivamente, “瀾 (l-an)”, “看 (K-an)” y “端 (Du-an)”, los cuales pertenecen a “el decimocuarto tono plano superior encabezado por el carácter Han (上平十四寒)”. Mientras tanto, el verbo “看 (K-an)” también cae en la categoría del tono oblicuo. Considerando que el inicio del cuarteto es un vocablo del primer tono, este cuarteto debería tener una secuencia de sonidos como esta: “平平仄
仄仄平平, 仄仄平平平平仄仄. 仄仄平平平平仄仄, 平平仄仄仄平平”. En realidad, hay un principio más ágil y flexible para el cuarteto del estilo de siete-sílabas en el nivel fonético, que no se preocupa por los patrones tonales del primero, el tercero y el quinto carácter de cada verso, sino que busca un contraste fonético en el segundo, el cuarto y el sexto vocablo dentro de los dos versos de una misma estrofa. El cuarteto de referencia,

a su vez, muestra unos patrones tonales como los que siguen: “天空云尽绝波澜(平平
平仄仄平平), 坐稳春潮一笑看(仄仄平平平仄仄). 不钓白鱼钓新绿(平仄平平仄
仄仄), 乾坤钩在太虚端(平平平仄仄平平)”. Después de cotejarlos con la norma
métrica correspondiente, notamos que la posición del sexto vocablo del tercer verso
debería ser un carácter con sonido oblicuo, no obstante, Shi Tao usó en esta posición el
adjetivo “新 (nuevo)” con sonido plano. Es decir, este cuarteto no es plenamente
canónico y limpio de acuerdo con las normas del estilo de siete-sílabas.

Respecto al contenido, el texto describe un cielo despejado y un río sereno. Por
eso a Shi Tao no se le ocurrió dibujar el cielo y el río con líneas, sino que dejó que
primara el blanco para que los espectadores reconstruyeran los elementos incompletos.
Con pocas pinceladas podemos captar la actividad psicológica del pescador, que se ríe
de las mareas de la primavera, el matiz que la imagen no alcanza a representar. El
mensaje más místico y fantástico reside en los últimos dos versos. El sacerdote taoísta
nunca intenta pescar peces, por eso no necesita ni anzuelo ni sedal. El último verso
indica que Qian (乾) y Kun (坤) están enganchados en su anzuelo fantástico. Qian y
Kun son los dos primeros hexagramas en *El libro de las mutaciones*, que significa el
Cielo y la Tierra, el yang y el yin (Zhou Zhenfu 1991: 1, 13-14). No sabemos qué es la
caña de pescar del universo, Shi Tao tampoco destacó este objeto mágico. Sin embargo,
el poema nos hace saber que en el cabo de la caña del pescador están enganchados la
vida primaveral y el universo, algo que posiblemente podemos entender con una frase
clásica de Zhuang Zi: “el cielo y la tierra conviven conmigo, el universo se transforma
en mi cuerpo” (Chen Guying 2007, I: 88)¹⁴⁶.

Por medio del poema logramos recuperar mucha información oculta u omitida en
la imagen y entender el verdadero tema de la pesca en el dibujo. Sin la explicación del
texto, la caña de pescar incompleta y el río sin olas generarían confusión en el
observador. Esta figura central no es un simple pescador, sino un sacerdote taoísta
intachable, al que nada en el mundo le impedirá conectarse con la naturaleza. De esta

¹⁴⁶ El texto original: “天地與我並生，而萬物與我為一”.

manera, podemos afirmar que el ícono “figura sentada” es un significante en la semiosis que expresa el deseo de experimentar una armónica unión espiritual con la naturaleza, un ejercicio de depuración espiritual. Es el texto el que nos permite captar el plano del sentido connotativo de la imagen.

Al contraponer los códigos visuales a los códigos verbales, descubrimos que los dos se coordinan y complementan y se embellecen mutuamente para representar el tema de la “conexión con el supremo camino”. El cuarteto puede considerarse como una écfrasis arquetípica de la parte pictórica. El artista no emplea ningún trazo para describir el cielo y el río, dejando en la imagen un gran espacio blanco para que los contempladores reconstruyan indirectamente en su mente un día despejado y sereno; los dos primeros versos, en cambio, nos describen de forma directa y explícita el ambiente de este día primaveral y además ilustran el estado psicológico del protagonista. Hemos vislumbrado que este ícono, “pescador”, no es una figura cualquiera, ya que posee una caña de pesca extremadamente rara. Otros sinsignos, las plantas acuáticas y la roca robusta, agudizan la extravagancia del mundo pictórico. Si acudimos al contexto social y cultural, podemos entender que el motivo por el que destacan formas extrañas y se emplea un estilo minimalista es satisfacer a Bada Shanren, un venerado amigo de Shi Tao que se caracteriza justamente por su estilo extravagante. De la forma de expresión de los códigos pictóricos (vestimenta y peinado peculiares) inferimos sin dificultad la identidad de pescador. Asimismo, sabemos que no está sentado pescando, sino que está realizando un ejercicio espiritual para lograr fusionarse con la naturaleza (el plano del sentido connotativo de la imagen). Los últimos dos hemistiquios de la inscripción corroboran nuestra hipótesis. Además, el texto nos cuenta explícitamente que esta caña de pesca mágica se llama “caña de pescar del universo”. Así que el código pictórico “caña” sirve como un significante que sustituye el designatum “una vía para capturar la esencia primordial del universo”. Notamos que la inscripción y la imagen se coordinan para expresar un mismo tema. Los códigos literarios lo hacen de una manera más directa al destacar algunos detalles importantes para descifrar el mensaje oculto, pero omitiendo de igual modo otros elementos decorativos del mundo pictórico. Los

códigos pictóricos tienen la ventaja de representar y enriquecer el plano denotativo de esta pieza, pero dificultan la interpretación del sentido connotativo de la obra. La imagen y el cuarteto ponen en evidencia, de nuevo, sus respectivas contribuciones y limitaciones en la realización del propósito de la obra, de suerte que, como sostiene Umberto Eco, los dos deben aunar fuerzas para conseguir un máximo efecto estético.

2.5.6. “La cabaña Zhuoran”



Fig. 2.12. “La cabaña Zhuoran (卓然庐图)”. 127.8x55.1cm. Tinta y color en papel. Rollo colgante. Colección del museo de Shanghai.

Inscripción: “El color del agua del río entero es confuso, con una extensión indefinida. [El hombre] tiene otra cavilación, [cuyo objeto] no reside en los peces. No digas que dentro de este lugar el universo [espacio para las actividades diarias] es pequeño. Acurrucarse, relajarse, contraerse y estirarse, todo está en la cabaña Zhuoran. En el abril del año Jimao (己卯年, 1699) regalé este cuadro al estimado señor Yaochen (吴尧臣) para pedir sus opiniones. Qingxiang, el hijo de Gran Pureza, escribió”¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Esta inscripción es: “四边水色茫无际，别有寻思不在鱼。莫谓此中天地小，卷舒收放卓然庐。乙卯四月奉赠。尧臣年世翁博教，清湘大涤子写”。

Este cuadro, datado el último año del siglo XVII, es una obra esmeradamente confeccionada por el artista en edad avanzada. Hemos sabido que durante sus primeros decenios de vida el maestro Shi siguió las doctrinas budistas, pero en la transición del otoño al invierno de 1696 dejó de creer en los preceptos del budismo y se convirtió en un taoísta hasta su fallecimiento (1696-1707). Dicho período, a su vez, marcó la evolución artística del maestro Shi y comportó la proliferación de creaciones artísticas.

A primera vista, nos impresiona el empleo de tantas arrugas para representar la estructura y contextura de las rocas, colinas y montaña, cuyas superficies están ocupadas por líneas delicadas trazadas con tinta de matices variados, a veces oscura, en otras, ligera (sustancias de la expresión). Esta disposición de sinsignos (forma del contenido) tan compacta posiblemente deriva del estilo de Wang Meng (王蒙 1308-1385), uno de los cuatro maestros de la dinastía Yuan, cuyas obras se caracterizan por la disposición apretada y la utilización de las arrugas de pelo de toro y de cuerdas desatadas (解索皴). En la parte izquierda hay una figura sentada en el barco que parece estar reflexionando y atisbando el paisaje de la lejanía. Es muy posible que este ícono no sea un pescador porque no posee caña de pescar (forma de la expresión). El autor destaca las plantas acuáticas y las ondas del río. Parece que el hombre rema río abajo. En el mismo nivel de plano se ve una cabaña rodeada de varios árboles añejos, en su interior se aprecia una figura cuya mirada se dirige a los espectadores (forma de la expresión). ¿Quién será el protagonista de este cuadro? No logramos desvelar esta información en los signos icónicos. Siguiendo las sendas tortuosas se puede llegar al plano distante donde se yergue una montaña grandiosa (forma de la expresión). En la imagen no se manifiesta todo su contorno, posiblemente por la presencia de la niebla al pie de montaña. Shi Tao utiliza varias líneas modeladas en forma de “rajas a hachazos (斧劈皴)” para destacar la contextura de la falda, dichas arrugas resultan de unas pinceladas oblicuas (侧锋) y rápidas en el papel. Estos cualisignos ponen de relieve las venas añejas de las rocas. La parte superior de esta montaña está llena de líneas dispersas, aparte de eso, la repetida aplicación graduada de la tinta y el ocre (染) y la operación a la aguada (渲) en esta parte ponen de manifiesto su complicada topografía

(sustancia de la expresión). Varios árboles representados por toques frontales de tinta densa y oscura demuestran la frondosidad y vitalidad de este relieve terrestre (forma de la expresión). Todas estas técnicas pictóricas destacan la majestuosidad y la grandeza de esta montaña, e incluso transmiten un efecto visual de peligrosidad e inquietud por su altura, volumen y configuración excesivamente desequilibrada. La pequeña aldea en el plano medio, incluida la cabaña que se encuentra en el primer plano, en cambio, presenta la armonía, la comodidad y la tranquilidad del mundo material (forma de la expresión). La creación y la eliminación de peligrosidad (造險-破險) dentro del mismo dibujo hacen patente el virtuosismo de Shi Tao en el tratamiento de la relación entre diferentes sinsignos.

Con la información obtenida a partir de la imagen, dirigimos nuestra mirada hacia la inscripción, realizada en semicursiva (行书). El nombre de esta cabaña, “Zhuoran (卓然, al contrario de la pronunciación actual, en el sistema fonético antiguo el primer carácter pertenece al sonido oblicuo)”, significa “eminente y destacado”, lo cual ilustra el deseo del dueño de poseer características nobles y sobresalientes. Esta cabaña debe corresponder a la casa situada en el primer plano del dibujo.

Dado que la última palabra del primer hemistiquio “际 J-i, sonido oblicuo” no rima con “鱼 y-u” y “庐 l-u”, dos sonidos que pertenecen a “el sexto tono plano superior encabezado por el carácter Yu (上平六鱼)”, este cuarteto del estilo de siete-sílabas debe cumplir estrictamente la siguiente métrica: “平平仄仄平平仄, 仄仄平平仄仄平. 仄仄平平仄仄平, 平平仄仄平平平”. Después de haber examinado el poema, obtenemos esta secuencia de patrones tonales: “四边水色茫无际(平平仄仄平平仄), 别有寻思不在鱼(平仄平平仄仄平). 莫谓此中天地小(仄仄仄平平仄仄), 卷舒收放卓然庐(仄平平仄仄平平)”. La composición contiene algunos deslices formales lícitos, así que podemos confirmar que este cuarteto cumple satisfactoriamente los requisitos fonéticos propios de su género. Cabe apuntar que la rima constituida por “y-u” y “l-u” en el segundo y el cuarto verso crea una sensación de equilibrio y armonía al ser pronunciada.

Ahora nos detenemos en la sustancia del contenido de los signos verbales, es decir, la materia organizada (pensamientos, ideas amorfas de este cuadro) por la forma de la expresión (la misma secuencia de palabras del poema). El primer hemistiquio indica la inmensidad del río, una característica que los signos icónicos no logran representar. En este espacio excesivamente inmenso se halla un hombre meditando, cuyo propósito poco o nada tiene que ver con la pesca. Los códigos literarios no permiten inferir su identidad: quizá sea el mismo dueño de la cabaña Zhuoran. Su intención ha revelado manifiestamente que no es un simple pescador, ya que no intenta capturar peces, sino que busca un ideal elevado en esta escena tranquila y armónica por medio de la cavilación. La última parte del cuarteto se ocupa de presentar la cabaña Zhuoran. Aun cuando este lugar es pequeño, en ella se pueden realizar todo tipo de actividades. El poeta utiliza la cabaña como metáfora para demostrar que el hombre puede traspasar el límite impuesto por un espacio excesivamente restringido y alcanzar su ideal noble (la vastedad, *connotación a*). Entre el objeto exterior y el sujeto no existe un límite absoluto, la grandeza y la pequeñez se transforman recíprocamente. La idea de eliminar la diferencia entre la dimensión de los objetos (grandeza y pequeñez) proviene del dogma taoísta, la religión que practicó el artista en su edad avanzada. La primera prosa del *Zhuang Zi*, “Un viaje relajado y feliz”, presenta el pájaro grande, Peng (鹏), con una talla exageradamente voluminosa, de mil kilómetros, así como la pequeña cigarra y la codorniz. Después de la presentación de las cualidades de estos animales, el autor explica que las tres criaturas están restringidas porque demuestran “a kind of dependency” (Wu Chung 2008: 26). Para alcanzar la libertad absoluta, *Zhuang Zi* aboga por olvidar el límite entre el mundo material y el sujeto. Dada la unificación de los miles de seres, la oposición entre la grandeza y la pequeñez, la blancura y la negrura, el lleno y el vacío, pierde su sentido.

El beneficiario de este cuadro, Wu Yaochen, es primogénito de Wu Jingyuan (吴惊远), comerciante de Huizhou con quien Shi Tao estableció una amistad fuerte y duradera. De acuerdo con el tomo V del *Archivo municipal de Fengnan* (豐南志)¹⁴⁸,

¹⁴⁸ Los dos pertenecen a la vigésimo séptima generación de la familia Wu de la zona Fengnan. El archivo

Jingyuan tiene dos hijos: Wu Chengxia (吴承夏), cuyo nombre de cortesía era Yusheng (禹声), fue estudiante cualificado de la Academia Nacional y ascendió al puesto de *Sima del Distrito*¹⁴⁹ a través del correspondiente examen; Wu Chengzhang (吴承章), cuyo nombre de cortesía era Yaochen, heredó el título de familia “Zhongxian Dafu (中宪大夫)”¹⁵⁰. Yao (尧), Shun (舜) y Yu (禹), reyes sabios y benévolo, forman parte de los Tres augustos de la historia, gobernantes de la civilización china anteriores a la dinastía Xia (entre XX y XVI a. C.). Por consiguiente, los dos nombres de cortesía, Yaochen (que significa literalmente súbdito de Yao) y Yusheng (voz de Yu), no solo esconden el orden de edad de Chengzhang y Chengxia, sino que también reflejan su vocación de servir al país y su deseo de convertirse en funcionarios talentosos y virtuosos. En efecto, según la información del *Archivo general de la zona Jiangnan* (江南通志)¹⁵¹, en el año Guiwei (癸未年, 1703), Yaochen consiguió un puesto de funcionario público en Pekín después de superar un examen de selección. Con este contexto social y cultural podemos conjeturar otro sentido connotativo escondido en la parte literaria. Esta obra destaca por su gran formato (127.8x55.1cm), alta calidad y vertiginosa técnica pictórica. Generalmente se requiere un tiempo relativamente largo (meses, quizá años) y una dedicación extremadamente ardua para llevar a cabo un cuadro de estas características. Shi Tao regaló este precioso cuadro, acabado en el año 1699, a su joven amigo, un hecho indicativo del fuerte vínculo efectivo que debía existir entre la familia Wu y el hijo de Gran Pureza, y un gesto que también refleja la pretensión del artista de alentar a Yaochen a proseguir su estudio y alcanzar sus metas (*connotación b*).

Al igual que la descripción verbal, la imagen representa una cabaña pequeña. Sin embargo, los códigos visuales son incapaces de expresar el contenido del último

(Wu Jihu 1981: 77) registra una breve biografía de los dos: “承夏，禹声，监生，考授州司马；成章，尧臣，诒赠中宪大夫”.

¹⁴⁹ Literalmente, Sima significa “administrador de caballo” y es el nombre de un cargo oficial de la antigüedad cuya función es tratar los asuntos de un distrito, especialmente el mantenimiento de la disciplina de los funcionarios de aquella zona.

¹⁵⁰ En la dinastía Qing, el cuerpo de funcionarios se divide en nueve rangos: el puesto de Sima del Distrito pertenece al cuarto rango y es, por tanto, un cargo público de notable importancia.

¹⁵¹ Versión digital, disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/19652rkcu/263654y.html>>.

hemistiquio: la parte pictórica no logra transmitir la transcendencia de este pequeño espacio, o sea, la idea de que la pequeñez es capaz de engendrar la grandeza (*connotativo a*). A la luz del contenido literario, podemos deducir que la figura en el barco es un significante que designa el significado “el protagonista” conforme a la teoría semiológica de Saussure. No existe el sinsigno “pez” en el río y las palabras también expresan claramente que el propósito de este hombre no consiste en disfrutar del placer de la pesca. En este nivel de contenido, la pintura y la poesía actúan en concordancia. No obstante, hemos percibido que los signos icónicos representan muchos elementos que la poesía no menciona, por ejemplo, una aldea tranquila, los árboles, las rocas, especialmente la montaña majestuosa. Ni en la imagen ni en la inscripción desciframos la identidad del hombre en la cabaña Zhuoran. Así que este cuadro deja margen a la imaginación de los contempladores.

El “símbolo”, otro concepto relevante en la tricotomía de Peirce, implica una relación con el interpretante: el símbolo designa el objeto a través de ideas asociativas. En el capítulo precedente también hemos presentado el concepto “sintagma” de Saussure. Este término lingüístico se refiere a una secuencia de significantes que constituye un significado determinado. En la cultura tradicional, la alta montaña simboliza integridad y bondad de ánimo por su altura. Con la ayuda del contexto social, podemos interpretar este monte como símbolo de un ideal de nobleza y las sendas serpenteantes como símbolo de los obstáculos de la vida. Así que los dos símbolos, el monte y el sendero, forman un sintagma pictórico que connota el camino para la realización de ese sueño o ideal. De la oposición entre la pequeñez de la cabaña y la vastedad de la montaña en la imagen podemos captar la misma *connotación b*. En este sentido, el texto y la pintura representan la misma idea, pero por diferentes vías: las palabras expresan la aspiración al ideal mediante la extensión de la transcendencia de la pequeña cabaña; los códigos visuales expresan la misma idea con la precedente oposición. El examen de las obras revela que a veces la parte pictórica y la parte literaria actúan de la misma manera para expresar un mismo sentido, pero en otras ocasiones adoptan sus recursos particulares para representar ideas similares o distintas.

2.5.7. “Un paseo tranquilo por el estanque”



Fig. 2.13. “Un paseo tranquilo por el estanque (横塘曳履图轴)”. 131.4x44.2 cm. Tinta en papel.
Rollo colgante. Colección del Museo del Palacio Imperial de Beijing.

Inscripción: “Llevo puestos unos zapatos cómodos de paja, la ropa y la falda corta de hojas de loto, vengo al estanque apoyado en un báculo. Al otro extremo del lago los barqueros regresan a la verde mampara (metáfora de la montaña), los residentes del pie de la montaña contemplan la agonía de la tarde. Los ánsares migratorios gorjean con melancolía y tristeza en la lejanía, las campanadas broncas resuenan moduladas. En este momento no me hace falta enterarme del nombre de los demás paseantes. Rodeado del mar de flores amarillas, me embriago de esta fragancia tardía. Qingxiang, Ji, el anciano de Gran Pureza, [pinta esta obra] en un templo de [la ciudad de] Guangling”¹⁵².

Se desconoce la fecha de realización de esta obra. No obstante, a partir del nombre

¹⁵² La inscripción en chino es: “四袖荷衣着短裳，拖筇曳履到横塘。湖頭艇子迴青嶂，山下人家盡夕陽。孤雁南來悲慨遠，疏鐘初覺韻聲長。此時不用通名姓，逢着黃花醉晚香。清湘大滌老人濟廣林樹下”。 En el texto original falta el carácter “用 (deber, hacer falta)”, que restituimos basándonos en la anotación de la *Antología de poemas de Shi Tao* de Wang Shiqing (2005: 86).

estilístico de la inscripción y del efecto visual general de la parte pictórica, podemos concluir que esta pieza refleja el estilo tardío del artista y asumir la hipótesis de que fue acabada después del año 1697.

Al dirigir nuestra mirada hacia la parte pictórica, antes de nada nos damos cuenta de la configuración curiosa de esta pintura: dos sintagmas pictóricos, uno constituido por las rocas, la aldea, la ribera y los árboles y el otro por el río, muestran la forma de doble “S” (forma del contenido). El plano cercano es sin duda el lastre de este cuadro. El contorno de las tres peñas y de las orillas está plasmado con pinceladas bastante gruesas; después el artista ha utilizado trazos rápidos y desordenados (sustancia de la expresión) para destacar la contextura del paisaje. Además, Shi Tao recurre a la oposición de dos cualisignos -tinta concentrada y diluida- con el fin de marcar la ubicación relativa de estos objetos, una técnica tradicional para crear una “perspectiva” de la imagen. Las plantas también desempeñan un rol relevante en este plano, aunque no podemos decir que forman un bosque, pues no son más que unos árboles dispersados entre las rocas. El pintor emplea principalmente los toques frontales para delinear sus troncos, hojas y ramas (en uno aplica los ataques oblicuos secos y ordenados). Dichos sinsignos son resultado de la combinación de los trazos secos y mojados, pero cabe apuntar que el cualisigno “mojado” crea una sensación de humedad que predomina en el efecto visual de la imagen. Un hombre, con un bastón largo, camina solitaria y tranquilamente por esta senda sigilosa, pero no podemos saber en qué está pensando y cuál es su destino. Quizá se prepare para regresar a aquella aldea ubicada en el plano medio, o haga una excursión para apreciar la naturaleza. Recordamos que el semiólogo estadounidense Charles Morris formula el término “characterizing sign”, un signo general que hay que especificar con base en el contexto. Aquí, el caminante es un arquetipo “characterizing sign”, ya que no sabemos su identidad. Los cualisignos “mojado” y “diluido” configuran la impresión visual del plano medio, que está ocupado por una aldea rodeada de árboles y el río. No aparece nadie asomado a las ventanas de las casas del pueblo, lo cual intensifica la soledad de la escena. Además, la distinción entre varios árboles marchitos y torcidos plasmados por diferentes matices de la tinta

es bastante llamativa. Del aspecto de los árboles y de las plantas del primer plano podemos inferir que el artista retrata un escenario otoñal melancólico. En lontananza se ven dos botes navegando por un vacío inmenso (forma de la expresión): aunque el pintor no añade ningún trazo para marcar las ondas, las imaginamos gracias a esta técnica clásica de dejar deliberadamente la parte blanca para representar el agua. Los dos viajeros, al igual que aquellos botes, están plasmados por líneas exageradamente sencillas, lo cual indica que no son figuras importantes en este dibujo. Los viajeros también constituyen dos “characterizing signs” porque mediante los códigos visuales no podemos reconocer su identidad, ni saber hacia dónde van. Los montes planos de la lejanía están representados por líneas llenas de barro y agua (sustancia de expresión). En términos concretos, en primer lugar, el artista barre la superficie del papel con trazos mojados y de tinta concentrada; luego aplica los trazos de tinta diluida para dispersar estas partes oscuras; por último, utiliza el agua para continuar dispersando el color ligero producido en el segundo paso. De este modo, se crea la impresión visual de humedad y el cambio gradual de las luces.

Vamos a tratar de resolver las dudas que hemos acumulado en el proceso de apreciar los signos icónicos mediante la lectura de la inscripción. El poema de referencia es una octava de siete-sílabas. El último carácter “裳 sh-ang” del primer verso rima con las palabras “塘 t-ang”, “陽 y-ang”, “長 ch-ang” y “香 xi-ang”, todos esos vocablos caen en “el séptimo tono plano inferior encabezado por el carácter Yang (下平七阳)”. Además, la palabra inicial “四 s-i” tiene un sonido oblicuo. Dadas estas características, la presente octava también debe observar estrictamente un modelo determinado de patrones tonales. Al cotejar la métrica de la composición con su modelo de referencia obtenemos el siguiente resultado: “四袖荷衣着短裳(仄仄平平仄仄平), 拖筇曳履到橫塘(平平仄仄仄平平). 湖頭艇子迴青嶂(平平仄仄平平仄), 山下人家畫夕陽 (平仄仄仄仄仄平). 孤雁南來悲慨遠 (平仄平平平仄仄), 疏鐘初覺韻聲長(平平平仄仄平平). 此時不用通名姓(仄平平仄仄平平), 逢着黃花醉晚香(平仄平平仄仄平)”. Aparte de los desvíos permitidos (señalados con las palabras insertas en un cuadro),

podemos decir que este poema es una octava de siete-sílabas canónica, aunque en el nivel fonético presenta alguna irregularidad.

Si ponemos el foco en el plano del contenido de la inscripción, nos damos cuenta de que la parte literaria es una écfrasis de la imagen. En los signos icónicos no percibimos rasgos específicos del protagonista del plano cercano, pero a través de la descripción del texto entendemos que el personaje lleva puesto un traje confeccionado con hojas de loto. Este detalle tiene un sentido simbólico. En el famoso poema semiautobiográfico *Li Sao* (离骚, literalmente significa “encontrando el dolor”) el primer poeta chino, Qu Yuan (屈原 340 a. C.- 278 a. C.), expresa su indignación por la oscuridad de la política, así como sus nobles aspiraciones y su corazón pulcro con la ayuda de los sentidos simbólicos de las plantas aromáticas, incluido el traje de nelumbo¹⁵³. En los siglos posteriores este vestido se convirtió en el símbolo del ermitaño. Por consiguiente, podemos aseverar que el “characterizing sign” que designa al “caminante” se refiere en última instancia al ermitaño. Asimismo, comprendemos que el propósito de esta excursión reside en apreciar los paisajes alrededor del estanque. Los versos tercero y cuarto contienen descripciones de la lejanía y del plano medio: los dos botes navegan hacia la montaña verde, pero no sabemos exactamente a cuál de los dos de la imagen se refiere; aunque en aquella pequeña aldea no detectamos ningún rastro humano, la parte poética nos indica que los residentes están contemplando la caída del sol. Suponemos que la falta de este detalle en los signos pictóricos debe atribuirse a las limitaciones inherentes a los medios expresivos de la pintura: la superficie del papel es limitada, ya que estas casas se sitúan en el plano medio, y para conseguir un efecto de distancia el artista no tiene otro remedio que dibujarlas de un tamaño pequeño, lo que no deja espacio para plasmar a sus habitantes. Los últimos cuatro versos son complementarios de la parte pictórica. Recordemos que Plutarco dice que la pintura es “poesía silenciosa”, dado que la imagen es estática y silenciosa. Por medio de los códigos visuales nos es imposible percibir las campanadas broncas y los

¹⁵³ “製芰荷以為衣兮，藥芙蓉以為裳。不吾知其亦已兮，苟余情其信芳”。 Véase la entrada de Qu Yuan.

gritos tristes de los ánsares migratorios, ya que en el cuadro no existen sinsignos pertinentes para suscitar esta asociación. Aparte de eso, como este dibujo pertenece al género “pintura de tinta y agua (水墨画)”, el cualisigno “color negro” determina el efecto visual total de la imagen. De suerte que nunca podemos imaginar la existencia de flores amarillas en esta escena. Como observa Lessing en *Laocoonte*, la pintura solamente representa una escena momentánea. En nuestro caso, la parte pictórica captura un momento de la caminata de nuestro protagonista. Por lo tanto, nos cuesta más imaginar que el ermitaño esté ebrio de tantas flores aromáticas.

Aunque la parte literaria no indica expresamente el tiempo del mundo pictórico, signos como los “ánsares migratorios”, las “flores amarillas” y la “fragancia tardía” nos dan una pista muy clara a este respecto. Los ánsares regresan en otoño a las regiones cálidas para resistir el implacable frío invernal del norte. Asimismo, las flores amarillas son los crisantemos, cuya floración se produce generalmente en los meses de otoño. Zhou Dunyi describe así las características de diferentes plantas: “yo digo que los crisantemos son ermitaños de las flores; las peonías, aristócratas; los lotos, caballeros”¹⁵⁴. De estas informaciones deducimos que esta obra retrata una escena otoñal. En los poemas tradicionales, el otoño es una estación triste y melancólica. El dramaturgo Ma Zhiyuan (马致远 1250?-1321?) expresa la tristeza y el dolor del viajero y la añoranza de su familia yuxtaponiendo vistas lúgubres del otoño:

Sobre árboles ajados cubiertos por enredaderas marchitas reposan cuervos vespertinos [...]. Por el camino antiguo, con el soplo del viento del oeste, anda un caballo flaco. Hacia el oeste declina el ocaso, lejos, muy lejos de su familia se encuentra este solitario viajero de corazón roto¹⁵⁵.

Recordemos que el maestro Shi llevó a cabo este cuadro pocos años antes de su muerte y que sabemos, por varios testimonios documentales, que en su vejez llevó una vida solitaria y deprimente. En una hoja del álbum de caligrafía (colección del Museo de

¹⁵⁴ El texto original es: “予谓菊，花之隐逸者也；牡丹，花之富贵者也；莲，花之君子者也”。 Véase *Antologías de prosas de la antigüedad y contemporaneidad* (古今事文类聚), Tomo VI. Versión digital, consúltese la bibliografía final.

¹⁵⁵ El poema en chino es: “枯藤老树昏鸦，[...] 古道西风瘦马。夕阳西下，断肠人在天涯”。 En *Trescientas Arias de la dinastía Yuan* editado por Jie Yufeng (2012: 37).

Shanghai) Shi Tao narra algunas de las penosas vicisitudes que vivió:

En esta víspera del año nuevo Gengchen (el año 1700) caí enfermo, al sentir tanto dolor del cuerpo me puse a llorar. No puedo expresar con una sola frase mis sensaciones sobre la vida. [...] Nací en un siniestro año, ¿quién podría soportar esta miserable condición de vida, sin casa, ni parientes ni identidad de budista? Hoy [el hijo de] Gran Pureza lo arroja todo [...]"¹⁵⁶.

La senectud del taoísta Shi resulta miserable y melancólica. No solo le faltó la compañía de parientes y amigos, sino que también tenía que preocuparse por problemas económicos. Vivía en la pobreza y no disponía de ingresos estables en la ciudad de Yangzhou, e incluso en algunas ocasiones no tenía nada para comer.

Del contexto social y cultural podemos inferir que el código icónico “ermitaño solitario” de la imagen sirve como significante para designar al mismo artista (significado). El rito budista exige el rapado total de los monjes; las doctrinas taoístas, en cambio, no estipulan reglas similares. Shi Tao se convirtió en creyente del taoísmo en los últimos días de 1696. En una obra caligráfica dirigida a Bada Shanren (colección de la Princeton University Art Museum) pidió a su primo mayor que no lo tratara como monje, ya que en su vejez seguía con pelo en la cabeza¹⁵⁷. Frente a tantas vistas lúgubres, podemos imaginar la soledad y tristeza del protagonista en la imagen, un reflejo de la miserable vida real del autor. Al identificarse con el significante “ermitaño”, Shi Tao quiere expresar en realidad la añoranza de su familia y el deseo de una compañía íntima (sentido *connotativo a*). Asimismo, del contenido del último verso podemos inferir el mensaje de que una existencia miserable y dolorosa no justifica la renuncia a la vida. Al contrario: debemos intentar adaptarnos al ambiente desfavorable manteniendo un corazón fuerte y pulcro, y disfrutar la belleza de la vida (sentido *connotativo b*), como aquella figura que está apreciando la fragancia tardía en el mar de flores amarillas.

No es difícil concluir ahora que la inscripción resuelve en gran medida las dudas planteadas por la contemplación de la parte pictórica. Aparte de ser una descripción

¹⁵⁶ El texto original es: “庚辰除夜抱疴，触之乎恻恻，非一语可尽平生之感者。[...] 生不逢年岂可堪，非家非室冒瞿昙。而今大涤齐抛擲 [...]”. Véase también Zhu Liangzhi (2017: 212).

¹⁵⁷ “款求书大涤子草堂大涤草堂，莫书和尚，济乃有冠有发之人”. Véase también Zhu Liangzhi (2017: 301).

verbal de la imagen, el poema nos transmite nuevas informaciones para complementar y enriquecer nuestra comprensión de la parte visual. Los signos pictóricos plasman el caminante solitario, una aldea desierta, plantas marchitas para destacar la soledad absoluta y la tristeza del protagonista; el poema, a su vez, recurre a los gritos melancólicos de las aves y los sonidos cavernosos de la campana para crear un ambiente lúgubre. Con un conocimiento previo del contexto social y cultural, podemos deducir el sentido *connotativo a* en los códigos visuales y verbales. No obstante, por la limitación de la sustancia de la expresión de la imagen (tinta y agua), obviamente nos es imposible adquirir el sentido *connotativo b* en ella: la conveniencia de disfrutar de lo que tenemos y de esforzarnos por superar las adversidades, la actitud mental positiva o, más bien, la filosofía de vida que esta pieza pictórica nos intenta enseñar.

2.5.8. “Frente a los crisantemos”



Fig. 2.14. “Frente a los crisantemos (对菊图轴)”. 99.5x40.2cm. Tinta y color en papel. Rollo colgante. Colección del Museo del Palacio Imperial de Beijing.

Inscripción: “Sopla el viento helado y brota la tenue escarcha en días consecutivos; aquellos

crisantemos flacos, con ramas tiernas, florecen pálidamente en mi aposento muy temprano. ¿Cómo es posible que lozaneen brillantemente con mi deseo oculto? [Pero temo que en su plena florescencia] no nos permiten acercarnos sino apreciarlos desde la lejanía. Con la cabeza baja, bebo desenfadadamente en estado demente y desenfadado; convaleciente de una enfermedad, todavía me cuesta sentarme y acostarme. Aliviaré el resto de mi vida con esta planta, ¡cuántas cualidades esotéricas y fragancias frías! Qingxiang, Shi Tao, en la Choza de Gran Pureza”¹⁵⁸.

No es un procedimiento obligatorio poner la fecha de creación en la inscripción y en este caso volvemos a encontrar una obra sin fecha definida. No obstante, del contenido de la inscripción inferior (Choza de Gran Pureza) y de los versos (recién recuperado de una grave enfermedad), podemos inferir que este cuadro fue acabado aproximadamente a finales de otoño del año 1700. El efecto visual de esta obra, en contraste con la desenvoltura de las pinceladas minimalistas e impetuosas de otros cuadros, se caracteriza por ser fino, ordenado y garboso. Podemos decir que este dibujo es una obra esmerada de Shi Tao en su senectud.

La imagen puede dividirse en dos planos. El plano más cercano está ocupado por una villa bucólica (forma de la expresión). Según el contenido de la inscripción podemos deducir que esta vivienda es la misma Choza de Gran Pureza. En el patio se ven dos mozos transportando un bonsái: la información de la parte literaria induce a suponer que se trata de crisantemos. En el aposento, un hombre observa detenidamente esta flor. Es oportuno recordar aquí que el crisantemo había adquirido los sentidos simbólicos de nobleza y pulcritud en la tradición literaria china. O sea, esta flor amarilla es en sí misma un “símbolo” de personalidades inmaculadas y perseverantes. El primer poeta chino Qu Yuan dice: “en el alborico absorbo los rocíos caídos de las flores de magnolia, en el crepúsculo mastico los pétalos de los crisantemos del otoño en el suelo”¹⁵⁹. El poeta ermitaño Tao Yuanming de la dinastía Jin del Este alaba de esta manera el crisantemo:

El florecimiento de los crisantemos aromáticos brilla en el bosque; encima de las rocas de

¹⁵⁸ La inscripción en chino: “连朝风冷霜初薄, 瘦菊柔枝蚤上堂. 何以如私开尽好, 只宜相对许谁傍. 垂头痛饮疏狂在, 抱病新苏坐卧强. 蕴藉余年惟此辈, 几多幽意惜寒香. 清湘石涛大涤草堂”.

¹⁵⁹ El verso en chino es: “朝飲木蘭之墜露兮, 夕餐秋菊之落英”. Véase la entrada de Qu Yuan en la bibliografía.

montaña los pinos verdes desfilan solemnemente. Estas plantas guardan tanta perseverancia y eminencia, son verdaderos galanes entre la fría escarcha ¹⁶⁰.

Por consiguiente, podemos aseverar que aquel “characterizing sign” (expresión) se refiere en realidad al anacoreta (contenido) según la división binaria del signo de Louis Hjelmslev. Como se ha visto en el primer capítulo, el semiólogo estadounidense Charles Morris también propone que el “designatum” es “aquello a lo que se refiere el signo”. En nuestro caso, el signo pictórico “anacoreta” sirve como intermediario para expresar el “designatum”: las nobles características anteriormente expuestas.

Dentro y fuera del patio de la villa se cultivan varios árboles, como sauces, ume, bambúes, musácea, pero son los pinos exageradamente torcidos en forma de serpientes entrelazadas los que más llaman la atención. Los ciruelos chinos, bambúes y pinos forman parte de los “tres amigos en el invierno riguroso” y son plantas usadas con frecuencia en la literatura para representar la pulcritud y la honestidad. A diferencia de otros árboles de hoja caduca, los tres florecen a finales de otoño y en invierno. Por esta característica devienen símbolos de la inmortalidad, la bondad y la perseverancia. Los tres forman un sintagma pictórico que tiene la función de destacar la condición de ermitaño del protagonista. La villa está rodeada de varias rocas robustas (sintagma icónico). El artista delinea primero con trazos de tinta concentrada sus contornos; luego aplica las líneas modeladas como “pequeñas rajadas a hachazos (小斧劈皴)” y “arrugas de cuerdas desatadas” con pinceladas bastantes delgadas y refinadas para plasmar su textura y estructura (sustancia de la expresión); en el siguiente paso, Shi Tao utiliza el colorante de tono amarillo suave para marcar el color de su superficie; en última instancia, el autor no olvida añadir puntitos anaranjados para representar el musgo en las piedras. El tejado, la tapia y la puerta del patio están representados por líneas fuertes de tipo ataque frontal. En el nivel del sentido denotativo, este plano pictórico nos retrata una villa ideal del literato-ermitaño, circundada de muchas plantas aromáticas y nobles.

En lontananza vemos un lago de grandes dimensiones, cuyas olas, provocadas por

¹⁶⁰ Véase el tomo XLIV de la *Compilación de poemas antiguos* (古诗纪) de Feng Weine (冯惟讷 1513-1572). Sobre esta fuente, remito a la bibliografía final. Los dos versos en chino son: “芳菊开林耀, 青松冠岩列. 怀此贞秀姿, 卓为霜下杰”.

un suave viento, están plasmadas por trazos de tinta bastante diluida. En la lejanía hay varias colinas donde aparecen, dispersas, unas casas pequeñas. Dos filas de pinos decoran el ambiente idílico de este sitio. En contraste con este pequeño pueblo, la Choza de Gran Pureza está envuelta en un aura de soledad y reconditez. Combinando los dos planos pictóricos, no es difícil darnos cuenta de que en realidad los cualisignos “puntos de color anaranjado y negro” y “líneas delgadas y fuertes” configuran el efecto visual de la imagen y son las cualidades que plasman una escena tranquila y armónica del otoño tardío.

La oposición binaria denotación-connotación constituye uno de los cuatro aspectos fundamentales del análisis semiológico de Roland Barthes. En el nivel del sentido denotativo, la presente imagen nos representa un sitio bucólico completamente apartado del bullicio de la ciudad, un modo de vida cómodo, tranquilo y relajado, en contacto estrecho con la belleza y la armonía de la naturaleza. En el nivel del sentido connotativo, mediante la identificación con el ícono “anacoreta”, el autor intenta transmitirnos su personalidad pulcra, análoga a la de los crisantemos fragantes, y su deseo de evitar las trampas de la fama y la riqueza tendidas en las ciudades.

La parte literaria está compuesta por una octava del estilo de siete-sílabas y el registro del lugar y de la autoría. En el nivel de expresión, el último carácter del primer hemistiquio “薄 b-o” no rima con otras palabras como “堂 t-ang”, “傍 b-ang”, “强 qi-ang” y “香 xi-ang”, que pertenecen a “el séptimo tono plano inferior encabezado por el carácter Yang (下平七阳)”. Notamos que el vocablo inicial “连 li-an” del poema tiene un tono plano y que cumple con las restricciones métricas de su género. Después de haber cotejado los patrones tonales del poema con el arquetipo fonético de la octava del estilo de siete-sílabas, obtenemos el siguiente resultado: “连朝风冷霜初薄(平平平仄仄仄仄), 瘦菊柔枝蚤上堂(仄仄平平仄仄平). 何以如私开尽好(平仄仄仄仄仄), 只宜相对许谁傍(仄平仄仄仄平). 垂头痛饮疏狂在(平平仄仄平平仄), 抱病新苏坐卧强(仄仄平平仄仄平). 蕴藉余年惟此辈(仄仄平平平仄仄), 几多幽意惜寒香(仄平仄仄仄平)”. No percibimos ninguna violación de la regla fonética en estos

versos, solo algunos deslices permitidos (en las palabras señaladas con recuadro). Por consiguiente, podemos concluir que este poema de cincuenta y seis caracteres constituye una octava del estilo de siete-sílabas aseada y arquetípica.

En el nivel del contenido, podemos considerar este poema como una explicación complementaria de la imagen en lugar de como una mera descripción verbal de esta última. El primer verso nos cuenta la condición atmosférica: el tiempo del mundo pictórico es el otoño tardío. Unos crisantemos florecen en el frío matutino, pero notamos que estas flores son delgadas y pálidas, un infausto agüero de decrepitud y enfermedad. Los dos siguientes versos expresan el deseo privado del artista, un concepto abstracto y recóndito que obviamente la imagen no es capaz de representar. Aquí comprendemos que el anacoreta también es un código icónico (significante) que sustituye “el mismo artista” (designatum). El poeta quiere que los crisantemos lozanen resplandecientemente en este helado día otoñal, pero al mismo tiempo manifiesta su actitud paradójica frente a este florecimiento imaginario: teme que en aquel estado brillante estas flores amarillas no le dejen acercarse a acariciarlas. Este pensamiento nos recuerda un elogio de los lotos de Zhou Dunyi: “[el nelumbo] debe ser apreciado con reverencia desde la lejanía, y no ser profanado por un acercamiento descortés”¹⁶¹. A ojos de Shi Tao, los crisantemos en su aposento son como aquellos lotos aseados y honrados, son respetuosos, pulcros e inaccesibles para los hombres sucios y perversos. El tercer verso narra la acción de beber y describe el estado de salud del artista. Como los signos icónicos son estáticos y momentáneos, en la imagen solo captamos el mensaje de que el protagonista está contemplando la belleza de esta planta. El pintor taoísta elige deliberadamente la escena de “apreciación de las flores amarillas” para representar mejor el tema del cuadro. En realidad, el mismo autor nos confiesa que se encuentra en un estado totalmente relajado y demente, así que bebe alegre y desenfrenadamente alcohol sin preocuparse por su cuerpo recién recuperado de una grave enfermedad. También sabemos por los códigos verbales que el pintor Shi Tao

¹⁶¹ El texto original es: “可远观而不可褻玩焉”. Véase *Antologías de prosas de la antigüedad y contemporaneidad* (古今事文类聚), Tomo VI. Versión digital, consúltese la bibliografía final.

todavía padece dolores en su convalecencia y que, sin duda alguna, su estado de salud restringe en gran medida su movilidad. En el último verso el poeta expresa su deseo de pasar el resto de su vida en compañía de los crisantemos y ensalza sus cualidades, la modestia, la honestidad y la perseverancia (sus fragancias frías y esotéricas), a pesar de su falta de vigor. Al llegar a este punto, podemos entender que no es ninguna casualidad que estas flores amarillas muestren de igual modo palidez y debilidad. Entre las plantas y el contemplador se produce una comunión espiritual: afectadas por las dolencias y congostas de su dueño, estas flores también sienten tristeza y melancolía, por eso no se desabotonan y brillan. De hecho, aquí notamos una doble encarnación: el artista no se identifica solamente con el protagonista ermitaño de la imagen, sino también con los crisantemos pálidamente florecidos en el otoño tardío. Esta fusión entre el hombre y las flores no es sino la manifestación de la filosofía taoísta de la materialización propugnada por Zhuang Zi, la cual dicta que, en esencia, entre los mil seres del mundo material no existe una diferencia absoluta de raíz, pues todos ellos constituyen una gran entidad dinámica. Al mismo tiempo, dentro de esta uniformidad los objetos se mueven incesantemente hacia su lado opuesto. En esta obra, el hombre y la flor se transforman mutuamente hasta llegar a una armonía suprema. Recordemos que Shi Tao consagra su senectud a los ritos taoístas: por ello es lícito interpretar que esta obra es la materialización de un tipo de ejercicio espiritual que tiene como objetivo conectarse con el supremo camino.

Después de haber interpretado la parte literaria y la parte pictórica, descubrimos varias similitudes y algunas diferencias curiosas. Antes que nada, ambas partes representan el tema del “anacoreta apreciando los crisantemos”. La imagen destaca la tranquilidad y la armonía del ambiente al plasmar una villa apartada del bullicio humano; la poesía, en cambio, pone énfasis en lo dinámico: el florecimiento de las flores amarillas, la contemplación detenida del protagonista, las actividades de descanso, etc. Los cualisignos “puntos amarillos y anaranjados” y “trazos delgados” nos ofrece una visión explícita de un paisaje bucólico en un día otoñal; el texto precisa y complementa las informaciones de la imagen construyendo en nuestra mente una

escena amorfa de la vida cotidiana del anacoreta. Sabemos que hace bastante frío en aquel día del otoño tardío, los crisantemos delgados, al igual que el protagonista, están débiles. Pero este florecimiento pálido no disminuye el entusiasmo del poeta, que bebe vino de forma desenfadada. Además, entendemos que el autor quiere aliviar los dolores del resto de su vida en compañía de estas plantas porque valora las cualidades modestas y nobles de estas flores amarillas. No obstante, los signos pictóricos no consiguen transmitirnos eficazmente estos mensajes relevantes, que manifiestan las ideas esotéricas y el carácter pulcro y perseverante del autor. A su vez, cabe apuntar que los signos pictóricos representan un montón de detalles que no se pueden captar por medio de los signos verbales: múltiples árboles torcidos y lozanos, un lago sereno, una villa solitaria, una aldea tranquila, rocas robustas, etc. La imagen tiene la evidente ventaja de representar a la vez todos los paisajes en un espacio autónomo. Los sinsignos constituidos por los colores amarillo y anaranjado estimulan directamente nuestra retina proyectando sobre ella una escena idílica y tranquila. El texto pone su foco en el despliegue de acciones en el tiempo: no se limita a la descripción de la contemplación de las flores amarillas, sino que también nos cuenta el estado de salud, la demencia y el deseo esotérico del autor. En apariencia la pintura y el texto se combinan para retratar el tema del “anacoreta apreciando los crisantemos”, detrás de ambos signos se esconde la intención del artista de mantener en su senectud las mismas cualidades de pulcritud y perseverancia que suelen atribuirse a aquellas flores amarillas.

2.5.9. “Embriaguez en el bosque otoñal”



Fig. 2.15. “Embriaguez en el bosque otoñal (秋林人醉图)”. 161x70.5cm. Tinta y color en papel. Rollo colgante. Colección del Metropolitan Museum of Art.

Inscripción uno: “Mantener mi casa cerrada todo el año es muy común. Una vez que salgo al campo, me vuelvo desenfrenado enseguida. En estos senderos estrechos [no necesito preocuparme por] encontrar [a los poderosos] a quienes tengo que saludar cortésmente. Situado en este campo salvaje, en el estado de descanso elegiré a un amigo poeta contra quien apoyar mi espalda (me refiero al ermitaño Ni Yongqing). No es porque nos hayamos separado hace mucho tiempo sino por nuestra afinidad espiritual. Nos regocijamos tanto hasta que nos quitamos nuestras ropas. Me reí tanto de mí mismo en Baocheng. En estado de embriaguez, escribí este poema frente a tantos árboles rojos que cubren el cielo. El año pasado, fui a Baocheng con Su Yimen y Xiao Zhengyi para apreciar las hojas rojas en aquella zona. Cuando volví a mi casa, escribí borracho este poema. En aquel entonces todavía no había pintado este cuadro. Este año visité a señor Songgao [Cheng Shi 程仕]¹⁶² y vi el rollo de Zhuxi (Yangzhou)

¹⁶² La explicación sobre esta columna de inscripción en la misma página web del Metropolitan Museum of Art apunta que el señor Songgao es Mao Jike (毛际可 1633-1708, así se conoce al anciano Songgao). Jike fue un literato y funcionario en la dinastía Qing. Era honrado y recto, en su cargo resolvió varios litigios complicados, dragó el curso de los ríos y corrigió faltas de disciplina de la tropa local que afectaban a la población, hazañas por las que ganó un prestigio nacional. No obstante, trabajó y vivió en la provincia de Henan y Zhejiang y no es muy probable que sea el beneficiario de este dibujo. Es más

que pinté para él en el pasado. Jike me preguntó: ‘Espero que puedas emplear diez mil puntos de bermellón y coloretos para dibujarme un cuadro con el tema de hombres borrachos en el bosque otoñal, ¿qué me dices?’ Le respondí: ‘cumpliré tu deseo dentro de tres días’. Al regresar a mi casa, me vuelvo demente y pinto este cuadro en plena embriaguez”.

Inscripción en escritura clerical: “Nubes blancas y árboles rojos en el campo silvestre. Algunas personas se van, otras regresan. Ayer fui al campo a apreciar el paisaje, [veo que] sus tesoros (su hermosura) pueden igualar a los de las montañas azules. Los hombres están ebrios junto con hierbas y árboles. Cuando el viento del oeste cesa de soplar, intentamos estar despiertos. Sin entender la significación de la Gran Elegancia, en mi edad avanzada prefiero hacerme tonto. En la antigüedad, Hutou (顾恺之 Gu Kaizhi) era insuperable en tres aspectos. Ahora también me convierto en un idiota en tres aspectos: un hombre tonto, con palabras tontas, y con pinturas tontas. Entiendo que nunca es posible alcanzar la auténtica idiotez. Por eso, le presento este trabajo tonto que encarna mi verdadera idiotez a mi venerable amigo señor Song para que se eche una risa. El anciano de Qingxiang, hijo de Gran Pureza, [escribió] en el estudio de Qinglian Caoge”.

Inscripción en escritura semicursiva: “La niebla y las nubes en un instante pueden resucitar los tiempos antiguos. Las hojas rojas están esparcidas en el aire como si el cielo estuviera ardiendo. Te invito a emborracharte plenamente con mi pincel negro y acostarte para ver el baile de estas hojas en el bosque helado. Al día siguiente agregué este cuarteto para que mi amigo Songgao vuelva a reír. Qingxiang [escribió] de nuevo”¹⁶³.

Conforme al título del cuadro, El “bosque otoñal” y la “embriaguez” deben de constituir el tema central de esta obra. Con el fin de realizar un análisis semiótico de esta pintura, examinaremos primero su plano denotativo siguiendo el modelo teórico de Roland Barthes. Los dos principales cualisignos, “el rojo de bermellón o colorete” y “el negro de la tinta”, dominan los colores de este cuadro. Los diferentes tipos de árboles dispersados en los planos y los diversos grupos de hombres constituyen los dos

probable que el señor Songgao de la inscripción sea el poeta Cheng Shi, cuyo nombre de cortesía es Songgao. El maestro Shi estableció un fuerte vínculo afectivo con este literato de la ciudad de Guangling. Sobre esta información, puede consultarse el libro de Zhu Liangzhi (2013: 592).

¹⁶³ La inscripción en escritura semicursiva de la derecha: “常年閉戶卻尋常，出郭郊原忽恁狂。細路不逢多揖客，野田息背選詩郎(謂倪永清處士)。也非契闊因同調，如此歡娛一解裳。大咲寶城今日我，滿天紅樹醉文章。昨年與蘇易門、蕭徵又過寶城，看一帶紅葉，大醉而歸，戲作此詩，未寫此圖。今年余奉訪松臯先生，觀枉時為公所畫竹西卷子。公云：“吾欲思老翁以萬點硃砂胭脂亂塗大抹‘秋林人醉’一紙，翁以為然否？”余云：“三日後報命”。歸來發大癡顛，戲為之並題”。 Inscripción en escritura clerical: “白雲紅樹整田間，去者去兮還者還。昨日郊原憑放眼，七珍八寶鬪青山。人同草木一齊醉，脫盡西風試醒時。大雅不知何者是，老來情性慣尋癡。昔虎頭有三絕，吾今有三癡：人癡、語癡、畫癡。真癡何可得也。今余以此癡呈我松翁者，則吾真癡得之矣，索發一咲。清湘陳人大滌子濟青蓮草閣”。 Inscripción en escritura semicursiva: “頃刻煙雲能復古，滿空紅樹漫燒天。請君大醉烏毫底，臥看霜林落葉旋。次日復題一絕寄上松臯先生一咲。清湘又”。

principales sintagmas icónicos en la imagen. La configuración de esta obra es bastante compacta: aparte de un pequeño vacío en la parte superior derecha, casi no quedan espacios para colocar otros objetos (forma del contenido). No obstante, Shi Tao utiliza diferentes densidades de tinta y colorantes para denotar distintos planos. El efecto visual general de esta imagen es húmedo, un estilo bastante común en la obra más tardía de Shi Tao. En muchos detalles todavía se aprecian las manchas de agua, por lo que podemos imaginar un pincel bastante mojado plasmando en el papel las diversas morfologías de las hojas de arbustos o árboles. La mezcla equilibrada de tinta, colorante y agua produce diferentes tonos cromáticos (sustancia de la expresión) que intensifican la dinámica de las plantas, la tenue niebla y el agua, lo cual evita la sensación de opresión visual que podría provocar la conglomeración de tantos “sinsignos”. A nivel técnico el pintor emplea pequeños puntos de tinta y de colorante para plasmar los musgos y las hojas de las tuyas orientales y otros árboles inidentificables, mientras que utiliza pinceladas delicadas y rápidas para destacar la textura de las pináceas y los sauces. La alternancia de puntos negros, anaranjados y rojos no solo plasma una escena silvestre en pleno otoño, sino que también demuestra una gestión inteligente de la relación entre vacío y lleno.

En el cuadro podemos percibir casas dispersas en diferentes términos, quizá esos íconos constituirían una pequeña aldea rodeada de una tenue niebla. Un puente colocado en el centro entrelaza los dos planos pictóricos principales. Tres hombres andan tranquilamente y pronto van a cruzar este puente, en otro cabo hay dos personas montadas a caballo, parece que van al edificio situado en la esquina inferior izquierda, donde se ve a un muchacho y a un hombre (sintagma icónico). Es bastante posible que el “characterizing sign” relativo al “edificio” sea una taberna, ya que frente a ella se erige un estandarte. Recordemos que el concepto “índice” juega un rol relevante en la división tripartita del sistema sígnico de Peirce, dicho término se refiere a un tipo de signo que tiene necesariamente “alguna Cualidad en común con el objeto, y es en relación con ella como se refiere al Objeto” (Peirce 1974: 30). En la antigüedad, al lado de las instalaciones comerciales se solía erigir un estandarte para indicar su función. Es

muy probable que el sinsigno “estandarte” corresponda a un tipo de índice que tiene la función de destacar la existencia de la taberna y atraer clientes. En el embarcadero de la parte derecha hay tres barcas vacías y un barquero dormido: este sintagma icónico significa que no hay más visitantes del mundo exterior. En contraste con el ícono “barquero dormido”, en la parte izquierda Shi Tao coloca otros dos grupos de amigos en medio de muchos árboles frondosos. Si nos detenemos en los detalles de estas figuras que están representadas por unos toques frontales (中鋒) expresivos, nos daremos cuenta de que los seis personajes se encuentran en un estado ocioso, cómodo y regocijado: en el grupo situado más a la izquierda dos hombres levantan su copa y un tercero está acostado en el suelo, suponemos que los tres están bebiendo y charlando; en el otro grupo, los tres personajes están riéndose a carcajadas. Con estos dos sintagmas icónicos (“reuniones entre amigos”), los otros dos sintagmas formados por “caminantes” y otros sinsignos de la imagen, el tema del bosque otoñal y el de la embriaguez toma la forma de una escena tranquila de otoño, en la que destaca la armonía entre los hombres y la naturaleza (forma de la expresión).

Basta con mirar la inscripción múltiple para entender que Shi Tao pretende dar relieve a la excursión para apreciar las hojas rojas. El primer poema comienza con una palabra con el tono plano y la última palabra del primer verso, “常 ch-ang”, rima con las del segundo, cuarto, sexto y octavo: “狂 ku-ang”, “郎 l-ang”, “裳 sh-ang” y “章 zh-ang”, que caen en “el séptimo tono plano inferior encabezado por el carácter Yang (下平七阳)”. La métrica de este poema es: “平平仄仄仄平平, [平]仄平平仄仄. 仄仄[仄]平平仄仄, [仄]平[平]仄仄平平. [仄]平仄仄平平仄, [平]仄平平仄仄平. 仄仄平平仄仄仄, [仄]平[平]仄仄平平”. Aparte de los vocablos encuadrados, que demuestran deslices fonéticos permitidos por las reglas métricas, estos cuatro versos constituyen una estrofa ajustada a los cánones de “la octava del estilo de siete-sílabas (七言律诗)”. En el segundo poema se produce un cambio de rima: la última palabra de la primera estrofa del cuarteto, “間 ji-an”, “還 hu-an”, “眼 y-an” y “山 sh-an”, en contraste con la rima de la segunda estrofa “時 sh-i”, “是 sh-i” y “癡 ch-i”. La secuencia métrica de esta

octava es: “平平平仄仄平平, 仄仄仄平平仄平. 平仄平平平仄仄, 平平平仄仄平平. 平平仄仄平平仄, 平仄平平仄仄平. 仄仄仄平平仄仄, 仄平平仄仄平平”. Esta poesía no puede ser considerada una octava recta porque presenta dos deslices fonéticos inaceptables y por la discordancia rítmica entre dos estrofas. Por lo tanto, podemos decir que este poema está compuesto más bien por dos cuartetos de estilo de siete-sílabas individuales. La inscripción en escritura semicursiva está constituida principalmente por un cuarteto de estilo de siete-sílabas, cuyas palabras rítmicas, “天 ti-an” y “旋 xu-an”, pertenecen a “el primer tono plano inferior encabezado por el carácter Xian (下平一先)”. La secuencia de sonidos de este cuarteto es: “平仄平平平仄仄, 仄平平仄仄平平. 仄平仄仄平平仄, 仄仄平平仄仄平”, la cual cumple los requisitos fonéticos del género. Otro rasgo peculiar de esta inscripción múltiple estriba en que los tres fragmentos abarcan un poema y una pequeña prosa a la vez. En el primer caso entendemos enseguida que el pintor se inspiró en la excursión para apreciar las hojas rojas en Baocheng con dos íntimos amigos para redactar esta poesía. A petición del señor Songgao, Shi Tao pintó este cuadro conforme al contenido de estos versos previamente confeccionados. Ni Yongqing (倪永清) fue un poeta de Songjiang. El tomo XXXVII de la *Antología poética editada por el dueño del estudio Wanqingyi* (晚晴簃诗话) recoge un poema de Fang'e (方域) que describe el talento poético y el comportamiento inusual de Ni:

Ayer vino Ni Yongqing, enseguida en la ciudad de Hongdu surgió la elegancia. [...]. [Ni] coge la pluma en estado de desenvoltura, escribe gritando, [ante su comportamiento] toda la población de los trece condados se quedó atónita¹⁶⁴.

Su Yimen (苏易门 también conocido como Su Bi), de cuya vida todavía conocemos poco, fue amigo de Shi Tao y poeta regional de la ciudad de Yangzhou. Sabemos que el maestro Shi le regaló varias obras. El tomo XII de *Las poesías de nuestra dinastía* (國朝詩的) registra una información personal bastante breve de Xiao Zhengyi y sus seis

¹⁶⁴ La poesía es: “永清倪子来日昨, 顿使洪都风雅作. [...] 兴酣搦管发大呼, 十三大郡都惊愕”.

poemas. Sabemos que Xiao Zhengyi, con nombre de pila Xiao Yang (萧昉), es de la ciudad de Jiangdu (江都). Sus poesías recopiladas en este libro, que tratan principalmente de plasmar los lugares silenciosos y la belleza de la naturaleza, demuestran la desenvoltura del autor. Li Lin nos expone más anécdotas sobre este poeta: Xiao Zhengyi fue hijo de una familia rica de Jiangdu, pero no le interesó aumentar la riqueza familiar. A diferencia de otros adinerados que perseguían la obtención de fama y cargos oficiales, no participó en la recaudación de alimentos para paliar los efectos de desastres naturales. Él prefería escribir poesías y recorrer las montañas altas:

Un día [Xiao] lleva a cuestas una cuchara gigante de calabaza y un cojín de espadañas y escala la cima de las montañas recitando poesías con ideas sublimes y pulcras, lo cual demuestra su noble aspiración inigualable. [...] Por su personalidad no quiere hacerse amigo de los poderosos y aristócratas, pero le gusta viajar junto con los ancianos de buena fama y los monjes eminentes¹⁶⁵.

Xiao Yang no es ermitaño en ningún sentido. A ojos de Li Lin, los eremitas suelen escaparse a los lugares recónditos y se declaran discípulos de algún santo o sabio. En cambio, Xiao es un hombre humorístico y desenfrenado, que disfruta del placer estético del mundo exterior e interior. Li lo define como un hombre lúcido pero demente, de mentalidad muy abierta. El beneficiario de este cuadro, Cheng Shi, fue un poeta con una reputación local. Heredó un puesto de funcionario debido a las hazañas de su familia. En edad avanzada se mudó a la ciudad de Guanglin. Hoy en día todavía se conservan tres tomos de su obra *Antología de poesías del estudio Ciruela* (梅斋诗集). Shi Tao dedicó varias pinturas y poemas a este amigo de confianza, incluido el presente cuadro. El personaje de la segunda inscripción, Gu Kaizhi, es uno de los tres pintores más destacados de la dinastía Jin del Este, a la que hemos hecho referencia en los apartados precedentes. *A New Account of the Tales of the World* y *El libro de Jin* registran varias anécdotas graciosas relacionadas con este pintor, entre otras, que tenía la costumbre de comer caña de azúcar del tallo inferior al superior porque creía que de este modo uno podía pasar gradualmente a un estado maravilloso (dulce); y que se fio

¹⁶⁵ Véase el tomo XV del *Collected works of Qiu Feng* de Li Lin. El texto es: “獨日挈一木瓢，負一蒲團，走三山之巔，詠詩見志，有不可一世之槩。[...] 又性不喜近顯貴，好從耆宿及高僧遊”.

ingenuamente de la función del dispositivo de camuflaje de una hoja con que le tomó el pelo Heng Xuan (桓玄 369-404). Por consiguiente, suele considerarse que el pintor Gu destacó por su insuperable talento, por su pintura y por su idiotez.

Los datos del contexto histórico permiten arrojar luz sobre las figuras nombradas en el texto, en el que conviene profundizar un poco más. Las tres prosas cortas explican el motivo y el objeto de este cuadro: se ha realizado para “hacer reír” al señor Songgao, es decir, para que disfrute del placer estético de su contemplación. Son varias las inscripciones que reflejan la importancia que tuvo para Shi Tao la amistad con este dedicatario. Al comienzo del primer poema, Shi Tao narra su modo de vida en reclusión. Explica que lleva largo tiempo encerrado en su casa y que apenas mantiene relaciones sociales. No obstante, asegura que en cuanto tenga oportunidad de salir con sus íntimos amigos, gozará sin trabas del paisaje pintoresco del bosque y mostrará sus verdaderos sentimientos. El vínculo afectivo con los amigos de verdad se establece por una concordia espiritual que no podrá ser borrada por el transcurso del tiempo. La compañía de Yimen y Zhengyi hace que el maestro Shi libere emociones reprimidas hasta el extremo de comportarse como un borracho demente. El segundo poema es la extensión del primero. Shi Tao nos narra una comunión espiritual entre el hombre y el universo material: las plantas del bosque se emborrachan junto con los hombres en una escena armónica y poética. En este momento el hijo de Gran Pureza solo quiere expresar sin tapujos su condición más ingenua y real, o sea, el estado de idiotez, y su rechazo del deseo mundano de buscar fama y riqueza (la Gran Elegancia). En contraste con el uso habitual del término en las lenguas occidentales, el adjetivo “tonto” en chino no se tiñe necesariamente de una connotación despectiva. *Teo Te Ching* dicta: “la suprema sabiduría puede parecer estúpida, la técnica exquisita puede parecer simple y torpe”. Lao Zi destaca la belleza natural oponiéndola rotundamente a la ornamentación y el pulido artificioso. La doctrina taoísta aboga por la naturalidad vinculada al estado de idiotez, el cual refleja un “no-ser” que puede engendrar el “ser”. La idiotez es una expresión de modestia, una máscara con la que los artistas esconden su talento vertiginoso para evitar ataques e infamias injustificadas de sus prójimos. Al tomar en

consideración estos elementos, resulta más fácil entender la reputación de Gu Kaizhi y la pretensión de Shi Tao de alcanzar su estado de estupidez. El último poema es la profundización de los dos primeros. La gente va y viene, todo está cambiando incesantemente. En la tradición cultural china es muy común concebir la trayectoria vital como un viaje indefinido. El poeta inmortal Li Bai exclama en un banquete nocturno: “el cielo y la tierra son albergues de los miles de seres. El tiempo es un viajero que cruza toda la historia. La vida momentánea e indefinida es como un sueño, ¿cuántas alegrías hemos obtenido en ella?”¹⁶⁶. Su Shi dedica un poema de despedida a Qian Mufu (钱穆父 1034-1097) diciendo: “la vida humana en el mundo es como tomar albergue en la posada, también soy uno de estos viajeros”¹⁶⁷. El encuentro y la despedida son indefinidos, como la vida fluyente es inasible. Por eso, hay que aprovechar el tiempo y no malgastarlo. Sin embargo, partiendo de una perspectiva macroscópica, la niebla y las nubes de un instante reflejan el tiempo indefinido, eliminando la diferencia entre la antigüedad y el presente. Esta oposición entre el viaje indefinido y la indiferencia temporal en esta escena otoñal también se relaciona con el movimiento del yin-yang. Al final Shi Tao invita a Jike a una excursión espiritual con su pincel. Esta idea de viajar espiritualmente a través de la contemplación de un cuadro viene de un pintor contemporáneo de Kaizhi, el *Libro de Song* reproduce este célebre argumento de Zong Bing (宗炳 375-443) que ha sido citado varias veces en tratados estéticos. A raíz de una enfermedad en su vejez, Zong no pudo seguir recorriendo lugares pintorescos. Decidió pintar los paisajes que había visto en el pasado y colgar las obras en la pared para volver a recorrerlos espiritualmente desde su casa:

Recorrer y apreciar los ríos y montañas famosos es algo que la llegada de la vejez y de la enfermedad ha puesto fuera de mi alcance. Lo que debería hacer es purificar mi alma y mirar hacia dentro para buscar la verdad. De este modo puedo apreciarlos acostado en la

¹⁶⁶ El verso es: “夫天地者，万物之逆旅也；光阴者，百代之过客也。而浮生若梦，为欢几何?”. Véase *Obras completas de Li Taibai*. Versión digital, disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/892x/20565r.html>>.

¹⁶⁷ Este verso es: “人生如逆旅，我亦是行人”. Véase *Obras completas de Su Dongpo*. Versión digital, disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/895p/20685b.html>>.

cama, haciendo una excursión espiritual como si estos paisajes estuvieran verdaderamente frente a mí¹⁶⁸.

Aunque el destinatario de la obra no participa directamente en la excursión representada en ella, Shi Tao le invita a purificar su corazón y a experimentar la naturaleza por medio del viaje espiritual de la contemplación estética, con la que obtendrá el mismo placer que los excursionistas.

El análisis del texto literario nos permite sintetizar dos dimensiones de significado. Con sentido denotativo: 1. La armonía entre el hombre y la naturaleza representada por una escena de borrachera universal en un bosque otoñal. 2. El tiempo fluye incesantemente, el universo material demuestra su cara mutable e inmutable. Con sentido connotativo: 1. La eliminación de las identidades de los seres, un principio de la doctrina taoísta. 2. *Carpe diem*. Hay que aprovechar el tiempo y no desperdiciarlo. 3. La liberación de la personalidad y la búsqueda de la verdad. Gracias al conocimiento de la personalidad y de las circunstancias particulares de los amigos reunidos y de Gu Kaizhi entendemos el motivo profundo por el cual el autor muestra su locura. No se trata de un estado de enajenación mental, sino de desinhibición plena, una manifestación auténtica del espíritu ingenuo y puro. 3. La transformación de las rimas “-ang”, “-an”, “-i” y “-an”, el descuido posiblemente deliberado en la observación de las constricciones métricas y las diferentes secuencias de sonidos en los tres poemas también intensifican la sensación de desenvoltura y locura. 4. Una invitación a mirar hacia dentro para reflexionar sobre sí y un viaje estético para purificar las impurezas del alma.

En contraste con los sentidos captados por medio de la parte literaria, los signos icónicos demuestran una capacidad más limitada de transmitir tantos mensajes complejos. Ante todo, la imagen logra representar la armonía en un bosque en otoño: la alternancia de tonos rojos y anaranjados y los tonos del color negro de tinta y agua impactan directamente en la retina de los espectadores, y muestran una aldea tranquila

¹⁶⁸ El texto original es: “老疾俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之。凡所游履，皆图之於室”。 Véase el tomo XCLLL del *Libro de Song*.

y poética rodeada de una tenue niebla y de una cordillera, y un bosque otoñal con infinitos árboles rojos más estereoscópicos. La armonía de la escena se capta, en la imagen, de forma más intuitiva que en la información transmitida por los códigos literarios. No obstante, por la escasez de detalles necesarios, la imagen deja muchas lagunas que rellenar. La parte pictórica no consigue representar el estado de desenvoltura y demencia de los bebedores. El personaje ebrio, en la imagen, resulta apacible y mesurado. Es casi imposible inferir de los semblantes de las figuras humanas el significado *connotativo* c., que es el sentido primordial de la obra. Sin el suplemento de los textos, los códigos visuales nos conducen a interpretar solamente el regocijo de la reunión entre amigos de confianza y la complacencia del ebrio en una floresta llena de hojas rojas. La parte literaria es imprescindible para captar el tema profundo escondido en esta escena otoñal: situado en un terreno frondoso y ameno, en plena borrachera y con la mayor desenvoltura, el autor quiere inquirir y revelar la ingenuidad, o sea, la demencia en el interior del corazón frente a los amigos con quienes comparte circunstancias similares, y experimentar la vida y la gran armonía del universo y, con ello, conseguir el placer estético producido por la contemplación de la naturaleza y la purificación del alma.

2.5.10. “Reminiscencia de Nanjing: excursión al templo Congxiao”



Fig. 2.16. “Reminiscencia de Nanjing: excursión al templo Congxiao (金陵怀古册页: 游丛霄道院)”.
23.8x19.2cm. Tinta en papel. Hoja de álbum. Colección de la Freer Gallery of Art & Arthur M. Sackler Gallery.

Inscripción: “Los gallos cantan con la luna colgada en el cielo; los sonidos de una campana se esparcen sobre las nítidas mareas frías. Viajo en buena compañía al templo Congxiao, preguntamos por un barco para cruzar el agua otoñal. Sobre la inmensidad del río se divisa una pagoda solitaria, [a lo largo de navegación] los árboles son más frondosos y las cimas lejanas, más claras. Nuestro pensamiento intensifica el silencio del bosque, [mirar esta escena] me suscita la añoranza de los altos pinos. Pinto este dibujo para registrar un viaje al templo Congxiao con unos amigos. El hijo de Gran Pureza”¹⁶⁹.

Este álbum está datado en 1707, el último año de la vida de Shi Tao. No obstante, cabe señalar que este poema memorativo fue escrito durante su estancia en la ciudad de Jinling (1678-1686). O sea, en el presente caso, la imagen se convierte en una descripción pictórica del texto.

En el plano del sentido denotativo, a primera vista nos damos cuenta de que la composición de esta obra se caracteriza por su excesiva asimetría: casi todos los sinsignos pictóricos están colocados en la parte inferior derecha; en la parte superior izquierda, a su vez, se ve una vacuidad inmensa (forma del contenido). Este drástico contraste atrae nuestra mirada solamente hacia un lado. De hecho, este tipo de configuración no es algo novedoso, ya que se puede rastrear en el paisajismo de pinceladas fuertes de la Academia de Pintura de la dinastía Song del Sur, especialmente en los paisajes del pintor Ma Yuan (马远 1160?-1225), cuyas obras destacan por una composición “esquinada”.

Esta pintura dispone de una “perspectiva profunda (深远法)”, es decir, el espectador goza de una vista panorámica hacia abajo porque se sitúa en una posición elevada respecto al contenido pictórico¹⁷⁰. No obstante, la extraña topografía de la cordillera constituye un factor inquietante para nosotros: parece que las murallas van a desprenderse de la montaña y que las rocas inclinadas pronto van a derrumbarse sobre la pequeña aldea. De acuerdo con la teoría semiótica de Hjelmslev, aquí las sustancias

¹⁶⁹ La inscripción en chino es: “鸡鸣月未落, 钟散寒潮清. 结伴丛霄游, 问舟秋水行. 江空塔孤见, 树开峰远晴. 幽意一林静, 起我长松情. 与友人游丛霄作画, 大涤子”.

¹⁷⁰ En la pintura china existen tres perspectivas clásicas: “perspectiva elevada (高远)”, “perspectiva profunda (深远)” y “perspectiva plana (平远)”. Sobre la explicación de estos tres términos puede consultarse el glosario de terminología pictórica de China de François Cheng (2004).

de la expresión como “trazos secos, diluidos y concentrados” producen una determinada estructura que asociamos con la contextura de la cordillera (forma de la expresión). Estas pinceladas son bastante sencillas, sueltas y rápidas, y no apreciamos en ellas la misma calidad artística que en las obras precedentes. La inmensidad del río ocupa la mayor parte del espacio pictórico. Sus mareas están representadas por algunos trazos secos de tinta diluida. El taoísta Shi utiliza unas líneas ásperas y sencillas para las figuras y los dos barcos. ¿Qué relación tienen estas personas? ¿Cuáles son sus identidades? ¿Qué están divisando y cuál es su destino? No podemos responder a estas preguntas a través de la imagen. En lontananza se ve una montaña plana y un edificio alto. Según la definición de Morris, los íconos tienen algunas propiedades (no todas) que nos permiten asociarlos con sus referentes. En nuestro caso, vemos la cúspide en forma de carácter (“千”), además de unas líneas paralelas que representan a diferentes plantas. En vista de estas características, podemos asociar este ícono con la pagoda, un edificio religioso usado tanto por budistas como por taoístas: solo con la información que proveen los códigos pictóricos no podemos saber a qué religión pertenece este edificio. Tampoco sabemos la hora precisa en la que se produce la navegación, pero sí que podemos percibir en la imagen la tranquilidad absoluta de la escena, ya que aparte de los cuatro viajeros/barqueros no hay en la composición ni animales volando, ni hombres paseando, ni tampoco el rastro de humo en el pueblo. Podemos deducir, entonces, que la navegación, cuyo objetivo es visitar la pagoda, se realizó en una noche serena.

No perdamos de vista las hipótesis que hemos planteado acerca de la interpretación de la parte pictórica y pasemos a examinar la inscripción. Este poema pertenece al género de la octava del estilo de cinco-sílabas. En el plano de la expresión, notamos que el carácter inicial “鸡” tiene un tono plano; la última palabra “落(l-uo)” no rima con otros caracteres como “清 (q-ing)”, “行 (x-ing)”, “晴 (q-ing)” y “情 (q-ing)”, los cuales se corresponden con “el octavo tono plano inferior encabezado por el carácter King (下平八庚)”. Después de haber cotejado los patrones tonales de la octava con el arquetipo fonético de su género, obtenemos el siguiente resultado: “鸡鸣月未落(平平

仄仄仄), 钟散寒潮清(平仄平平平). 结伴丛霄游(平仄平平平), 问舟秋水行(仄平平仄平). 江空塔孤见(平平平仄仄), 树开峰远晴(仄平平仄平). 幽意一林静(平仄仄平平), 起我长松情(仄仄平平平)". Además de los deslices permitidos por las reglas del género (las palabras que aparecen en recuadros), se aprecian varias transgresiones fonéticas (las palabras en negrita) en este poema. Por consiguiente, entendemos que el presente poema está lejos de ser una octava canónica del estilo de cinco-sílabas. Para expresar mejor algunas ideas el poeta ha violado en muchos lugares las reglas fonéticas.

En el plano del contenido, notamos que la descripción del presente poema se caracteriza por la combinación de lo dinámico y lo estático con el fin de intensificar la sensación de tranquilidad y esoterismo. Por el primer verso podemos afirmar que esta navegación se efectuó en una noche fría de otoño. El canto de los gallos y la campanada cavernosa son objetos simbólicos tópicos en la poesía tradicional china que generalmente sirven para poner de relieve la serenidad del ambiente. El segundo verso nos indica el motivo de esta navegación: Shi Tao y sus amigos se prepararon para visitar el templo Congxiao, una construcción taoísta situada al oeste de la montaña Dacang de la ciudad de Jinling¹⁷¹. Así que el tema de la obra es la añoranza de este viaje realizado dos décadas antes con unos amigos íntimos. Podemos asegurar de igual modo que las cuatro figuras de la imagen no son meros barqueros: estos íconos pictóricos sirven como significantes para expresar el designatum “el mismo artista y sus amigos” conforme a la teoría semiótica de Morris. El tercer verso es una descripción de la escena en la que se explicita que la pagoda lejana es el destino de los viajeros. Como vemos tanto en la poesía como en la imagen, este edificio se ubica fuera del poblado, ya que está rodeado de varios árboles frondosos. Los dos últimos versos son la extensión del tema de este cuadro: el pensamiento de los viajeros repercute en el silencio del bosque, una atmósfera que provoca que el artista sienta gran añoranza de los altos pinos¹⁷². En las

¹⁷¹ “叢霄道院在大錦衣倉西，俗謂之古東嶽廟”。Esta información geográfica puede encontrarse en el *Archivo de la comarca Shangyuan escrito en la era Daoguang* (道光上元縣志), de Wu Nianzu et al. (2011: 246).

¹⁷² Todavía no hemos descifrado todos los sentidos concretos asociados a estos árboles. Es posible que

Analectas de Confucio (Zhang Yanying 2007: 130) se alaba la perseverancia de este árbol: “solamente con la llegada de los días fríos, nos fijamos en que las hojas del pino y del ciprés son las últimas que se marchitan”¹⁷³. En la cultura tradicional china este árbol adquiere los sentidos simbólicos de la bondad, la tenacidad y la constancia. Por consiguiente, el propósito de este cuadro no se limita a expresar la añoranza de un viaje con íntimos amigos por lugares amenos y tranquilos (sentido denotativo). El artista también manifiesta el deseo de conservar un carácter noble en su vejez, como los altos pinos (sentido *connotativo a*).

En realidad, el templo taoísta Congxiao es el lugar donde vivía Zhou Jing (周京 1626-1703, cuyo nombre de cortesía es Yuxun, con nombre estilístico Xiangshan), un gran amigo de Shi Tao. Según el estudio de Wang Bing (2016), Zhou fue un poeta taoísta bastante popular entre el grupo de literatos de la ciudad de Jinling. En la cultura tradicional se suele asignar el nombre de cortesía sustituyendo el nombre de pila como una manifestación de madurez y bondad. Yuxun (雨邨) proviene de un poema de *Clásico de poesía* (诗经)¹⁷⁴, lo cual connota la añoranza de la antigua capital de la dinastía Zhou (周京 1046 a. C.-256 a. C.) y las virtudes y nobleza de Xunbo (hijo del Rey Wen). En su estancia en Jinling, Shi Tao mantenía una estrecha interacción con este amigo talentoso: prueba de ello son las varias pinturas existentes del autor dedicadas a este último. Así que esta navegación nocturna tiene como principal objetivo visitar al taoísta Zhou. La historia del templo Congxiao también merece nuestra atención, dado que su fundación está estrechamente relacionada con un político de la dinastía Ming, Cheng Ji (程济), un héroe condenado a prisión por alertar en un momento inapropiado al emperador Jianwen de la venidera rebelión Jingnan. Esta construcción taoísta es una conmemoración de la fidelidad y la honestidad de Cheng Ji. Así que estos dos detalles muestran palmariamente que Zhou Jing intenta destacar su

tan solo figuren como árboles, aunque también pueden referirse a alguna vista de Jinling o a algún amigo íntimo del artista que tuviera este nombre. Cabe advertir que en el mismo álbum hay una hoja con los pinos milenarios de Xu Fuan (徐府庵古松树) de la ciudad de Jinling: es muy posible que “长松 (pinos altos)” denote este paisaje. Pero dejamos esta duda para una futura investigación.

¹⁷³ El texto original es: “岁寒，然后知松柏之后凋也”.

¹⁷⁴ “芄芄黍苗，阴雨膏之。四国有王，邠伯劳之” (Wang Xiumei 2006: 213). El *Clásico de poesía* es una de las antologías de poesías más tempranas de la historia de la literatura china.

condición de partidario de la dinastía precedente. Recordemos que el mismo artista fue descendiente de la familia imperial de la dinastía Ming. Por lo tanto, la reminiscencia de esta visita al templo Congxiao también refleja la añoranza del pintor taoísta en sus últimos días de sus amigos íntimos, su familia y del esplendor de su patria antigua (sentido *connotativo b*).

Si comparamos la parte literaria con la parte pictórica, descubrimos muchas diferencias en lo concerniente al plano de la expresión y al del contenido. Cada una cuenta con sus propios mensajes: los códigos visuales plasman una muralla inclinada y sinuosa y una pequeña aldea escondida detrás de la cordillera; los códigos verbales, en cambio, destacan la sonoridad de la escena mediante el canto de los gallos y la campanada bronca. La asimetría de la configuración pictórica nos llama mucho la atención, de igual modo que las muchas transgresiones fonéticas de la poesía. La unión de las dos partes resalta el frío y el carácter esotérico de la navegación nocturna (el plano del sentido denotativo). No obstante, apoyándonos meramente en los signos pictóricos, no podemos aseverar que el destino de esos barcos es aquella pagoda en lontananza. Con la guía del título comprendemos que esta construcción taoísta es el templo Congxiao. También es posible deducirlo de la imagen si conocemos el contexto social de producción de la obra. Nos resulta imposible imaginar el contenido del último verso porque los medios de expresión de la pintura no han hallado los recursos para representar los pensamientos del protagonista. La consecuencia de esta limitación es la pérdida del sentido *connotativo a* en la imagen. Aunque el artista pintó este cuadro basándose en la octava del estilo de cinco-sílabas, notamos que optó por plasmar básicamente el contenido del tercer verso. No nos cuesta imaginar la razón: por la limitación de sus modos y medios de expresión, los códigos pictóricos muestran carencias en la representación de objetos amorfos y conceptos abstractos, una carencia expresiva que muchos críticos del Renacimiento y el Barroco esgrimen como argumento para defender la primacía de la poesía sobre la pintura. En lo que se refiere al presente dibujo, debemos volver a admitir que los códigos literarios transmiten más sentidos adicionales que los códigos visuales.

Capítulo III. La literatura y la imagen en el Barroco europeo: análisis de diez emblemas morales de Otto Vaenius y Antonio Brum

3.1. Origen de la literatura emblemática

La literatura emblemática, un género artístico compuesto por imágenes simbólicas y texto, goza de una historia distinta a la de la pintura de los literatos. Surgida en las primeras décadas del siglo XVI en Italia, esta expresión artística hermética y oscura prosperó en el Renacimiento y el Barroco, prueba de ello nos la dan abundantes obras emblemáticas que circularon por países como España, Italia, Francia, Alemania e Inglaterra.

En términos generales, esta expresión literaria, que se caracteriza por la abundancia de citas e ideas abstrusas y didácticas, puede considerarse como un depósito de la tradición artística y literaria de la Antigüedad (Stegemeier 1946: 33), dado que está directa o indirectamente emparentada con varias disciplinas, como la pseudociencia egipcia, la mitografía helénica, la metafísica pitagórica, la heráldica medieval, etc. (Clements 1960: 23). La intrincada vinculación que existe entre la literatura emblemática y otras disciplinas supone, por un lado, ciertos obstáculos a la hora de llevar a cabo una investigación sobre este campo; por otro lado, aplaca lógicamente el entusiasmo de los espectadores contemporáneos, quienes comparten una cultura visual y un horizonte cultural bastante diferente al compartido en los siglos XVI y XVII. Por esta razón, el lector contemporáneo debe esforzarse y agudizar su inteligencia en el momento de establecer un diálogo con estos textos opacos y de llenar sus “espacios en blanco”, como propone Wolfgang Iser (1987) en su teoría del acto de leer. No obstante, a raíz de la riqueza cultural de esta expresión artística, merece la pena que nos adentremos en el interior de esta cueva llena de luces y sombras no tan luminosa para revelar una vinculación profunda entre imagen y texto.

El origen de la literatura emblemática se puede rastrear en la publicación del

Emblematum Liber escrito por uno de los juristas más ilustres del Renacimiento, Andrea Alciato (1492-1550), en el año 1531. Según la biografía compuesta por estudiosos como Henry Green (1872) o Alvan Bregman (2007), sabemos que Alciato fue más jurista que escritor, y que consagró toda su vida a la redacción de tratados jurídicos y humanísticos. Aprendió latín y griego en su juventud, adquiriendo una sólida base lingüística para llevar a cabo su futura traducción de la *Antología griega* al latín. Este libro, formado por una colección de epigramas y poesías griegas hechas por monjes y estudiosos bizantinos (Bregman 2007: 39), desempeñó una función relevante para el nuevo género literario como tal, puesto que nuestro jurista italiano extractó directamente cuarenta epigramas de dicha antología para componer sus ciento cuatro composiciones poéticas iniciales¹⁷⁵. De hecho, desde el principio la llamada “literatura emblemática” no fue otra cosa que una serie de epigramas latinos. Fue el editor Heinrich Steyner quien decidió ilustrar las pequeñas composiciones poéticas de Alciato con grabados de madera. Con la colaboración del pintor Christian Wechel, en la segunda edición, publicada en 1534, se mejoró considerablemente la calidad de las ilustraciones del libro en comparación con la primera edición (véase la Fig. 3.1). Bajo el precepto de explicar el sentido de algunos epigramas con bellas ilustraciones¹⁷⁶, el libro de Andrea Alciato pronto consiguió un enorme éxito en el mercado editorial de aquella época. Además, dado que la utilización de la tecnología de la imprenta de tipos móviles en Europa a mediados del siglo XV aceleró la divulgación del conocimiento (Raybould 2009: 1-2), se produjo un crecimiento de escritores y editores en las siguientes centurias (Green 1872: 54). Estos escritores facilitaron la rápida propagación del libro de emblemas¹⁷⁷, a consecuencia de ello numerosos escritores europeos empezaron a imitar

¹⁷⁵ De acuerdo con la investigación de Bregman (2007: 39-40), en las siguientes ediciones del *Emblematum Liber* los epigramas sacados de aquella antología llegan incluso a ocupar un tercio del total. Green (1872: 34) afirma al respecto que “the simple and close imitation of a Greek original was not unusual with Alciati”.

¹⁷⁶ Hay que tener en cuenta que los libros de emblemas experimentaron una historia diferente de la de los libros ilustrados. Sobre este punto puede verse una detallada descripción en el libro *Early illustrated books: A history of the decoration and illustration of books in the 15th and 16th centuries* de Pollard (1893).

¹⁷⁷ Aunque los autores de España conocían a Andrea Alciato, solo a finales del siglo XVI comenzaron a publicarse libros de emblemas españoles. Sobre este punto, véase López Poza (2006: 182). Pérez (1977: 15) opina que el éxito de Alciato no reside en su originalidad ni en la calidad de sus poemas, sino en “la creación de un lenguaje ideográfico, a base de imágenes, a imitación de los jeroglíficos egipcios, tan

el estilo de esta curiosa forma literaria¹⁷⁸.

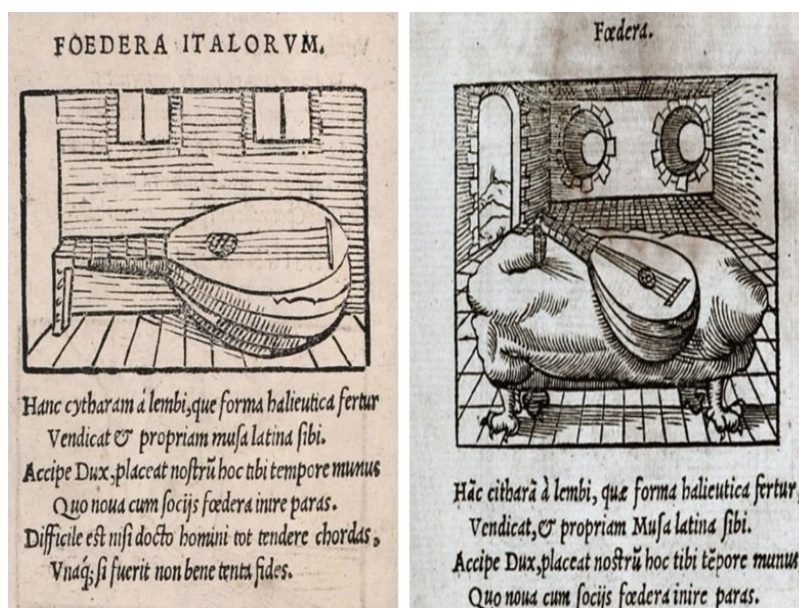


Fig. 3.1. Andrea Alciato. “Foedera Italorvm” (detalle), (1531: A2) y “Foedera” (detalle), (1534: 6).

El mismo Alciato confesó el motivo de creación de estos emblemas en una carta a su amigo Calvo:

His saturnalibus ut illustri Ambrosio Vicecomiti morem gererem, libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus [aliquid describo, quod ex historia, vel ex rebis naturalibus] aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores, id genus conficere possint, quæ scuta, appellamus et petasis figimus, vel pro insignibus gestamus, qualis Anchora Aldi, Columba Frobenii et Calvi elephas tam diu parturiens, nihil pariens¹⁷⁹.

De conformidad con este pequeño fragmento, entendemos que el autor italiano intenta extraer un significado elegante de la historia y de la naturaleza para componer sus

admirados en aquellos años”.

¹⁷⁸ Basta con echarle un vistazo a la lista de obras emblemáticas que registró Mario Praz (1975) para hacernos una idea de la proliferación y fructificación de esta expresión literaria.

¹⁷⁹ “During this Saturnalia, at the behest of the illustrious Ambrogio Visconti, I composed a little book of epigrams, which I entitled Emblems: in separate epigrams I describe something which, from history or from nature, has some elegant significance, after which painters, goldsmiths, and founders could fashion the kind of thing we call badges and which we fasten on hats, or use as trade-marks, like the anchor of Aldus, the dove of Froben, and the elephant of Calvo, long pregnant, but producing nothing”. Esta carta y la traducción del latín al inglés se pueden encontrar en Daly et al. (1985). A propósito de esto, Saturnalia es una de las fiestas más importantes del mes de diciembre en el calendario romano. A la carta en latín registrada en el libro de Daly et al. (1985) le falta una frase; con base en el libro de Volkman (2018: 123) hemos llenado esta laguna entre corchetes.

epigramas, y que dicha composición poética sirve para decorar insignias. Aparte de eso, pone de manifiesto que sus emblemas fueron creados en las fiestas públicas. Dicho de otra manera, su intención inicial al componer no es otra que crear una diversión para matar el tiempo en los días festivos (Volkman 2018: 124)¹⁸⁰. De las dos observaciones se desprende fácilmente que el primer libro de emblemas de la historia, antes que nada, destaca por un enfoque hedonista, es decir, se puede considerar como un juego de ingenio. En segundo lugar, las fuentes de este libro reflejan primordialmente una dimensión histórica y natural (basta con ver los monstruos, sirenas y animales descritos en el *Emblematum Libellus*), pero no necesaria y específicamente una tradición cristiana (Bregman 2007: 42).

Sin embargo, con el transcurso del tiempo, la literatura emblemática, además de constituir un objeto de decoración y entretenimiento, adquirió una función de enseñanza moral y religiosa y se convirtió en un instrumento eficaz para mantener el régimen monárquico y para defender la legitimidad de la naturaleza de su poder (Amengual Mira 2014: 34). Esto debido a que los autores inculcaban a los príncipes, los vasallos y el pueblo conductas adecuadas, actitudes rectas y virtudes basándose principalmente en la doctrina cristiana, ejemplos tipificados de ello los constituyen los *Emblemas morales* Sebastián de Covarrubias (1671), los *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (1599), la *Idea de vn príncipe politico christiano* de Diego de Saavedra Fajardo (1640), sin mencionar innumerables libros similares redactados por autores de igual peso o menos importantes de España o del resto de países europeos.

En *Emblemas morales*, el famoso emblematista Juan de Horozco declara de esta manera el propósito de su obra:

Sera bien empleado el trabajo de mi parte se huuiere puesto en el presente libro, juntando algunas reglas y auisos morales para el comun prouecho de todos, en que hallaran para diferentes negocios consejo, y para sus cuydados y pesadumbres algun consuelo, por ser mucho de lo que se escriue, enseñado del mismo trabajo y tribulacion, en que se han de exercitar los buenos y los que desearan serlo. Mas por estar advertido quanto suelen cansar semejantes razones, me parecio ayudarlas del ingenio y la curiosidad para que mejor se

¹⁸⁰ En una carta a Boniface Amerbach, Alciato dice que compone sus emblemas “for the sake of tasting (gustus causa)”. Sobre este punto puede consultarse el libro de Daly et al. (1985).

oygan [...] porque la variedad deleyte, y al que leyere poco o mucho le pueda aprouechar de algo el auer tomado en la mano el libro (1591: prólogos).

Horozco pretende darles consejos juiciosos a los lectores y exhortarles a ser virtuosos con “reglas y avisos morales”. Él mismo confiesa que las doctrinas puras son bastante aburridas y pesadas, por eso decide utilizar expresiones y anécdotas divertidas para provocar la curiosidad del lector. En sí misma, esta estrategia es un reflejo del pensamiento tipificado del siglo XVII según el cual la gente creía que “la incorporación de un elemento plástico a un contenido didáctico refuerza grandemente las posibilidades de asimilación de este último” (Maravall 1990: 110). Con base en esta idea, podemos percibir que los emblemas manifiestan el supremo ideal de lo “dulce” y lo “útil” que propugna Horacio¹⁸¹. Dicho de otro modo, en esta nueva fase de desarrollo la emblemática no se ha desviado totalmente de la idea original de deleitar, a pesar de que su objetivo se concentra primordialmente en la enseñanza moral y religiosa en lugar de en una simple manifestación del ingenio. Por lo tanto, el propósito de este género del arte oscila entre el hedonismo y el dogmatismo¹⁸².

3.2. Definición de la emblemática y la función de su composición tripartita

Hemos delineado en la sección anterior el origen de la literatura emblemática y sus características principales. Nos conviene precisar ahora su definición y su composición para obtener una perspectiva más panorámica de esta expresión artística.

Stegemeier, en el artículo “Problems in Emblem Literature”, expresa la dificultad de definir el concepto “emblema” a partir de un ángulo “completo” o “inclusivo” (1946: 27), porque este término conlleva distintos sentidos. La etimología de la palabra “emblema” viene del griego “ἔμβλημα”, un sustantivo que significa “dado a diversas

¹⁸¹ En el famoso libro *Arte poética* del poeta latino (*Arte poética*, 341-346) leemos: “Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci. Lectorem delectando, pariterque monendo. Hic meret ara liber Sosis; hic et mare transit. Et longum noto scriptori prorogat aevum”. En opinión de Horacio, los autores alcanzarán la perfección si logran combinar lo útil con lo divertido. Esta doctrina regula en cierto modo la creación de los emblemas.

¹⁸² Desde el punto de vista de Clements (1960), el objetivo de la creación de la literatura emblemática participa de lo hedonístico y lo didáctico. En el Renacimiento, el primer elemento ocupa un porcentaje más alto que el educativo, pero en el Barroco se invierte esta situación.

piezas artísticas insertadas o adosadas en otras piezas”¹⁸³. En la enciclopedia lexicográfica medieval *Derivationes*, de Ugucione da Pisa, se define así este término: “idest eminens sculptura vel ornamentum vasorum vel varietas pavimenti sive diversitas colorum in pavimento”¹⁸⁴. Estas definiciones demuestran la función decorativa de este género de arte, que fue adoptada por varios humanistas del Renacimiento y del Barroco¹⁸⁵. El empleo de esta palabra por Andrea Alciato encaja con su acepción original. Debido a los cambios de la función de los emblemas a lo largo del tiempo, la envergadura de este concepto se ha ensanchado correspondientemente:

Metafóricamente se llaman emblemas los versos que se subscríben a alguna pintura, ó talla, con que significamos algún concepto bélico, moral, amoroso, ó en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema, y de su autor. Este nombre se suele confundir con el de símbolo, hieroglífico, pegma, empresa, insignia, enigma (Covarrubias 1671: 231)¹⁸⁶.

En el primer volumen de sus *Emblemas morales*, Juan de Horozco señala muchas características de la literatura emblemática que pueden complementar y enriquecer la definición de su hermano Covarrubias:

Desde su origen y principio se ordenaron en versos para que se lea con mas gusto lo que se dixere en ellos, y aun siendo como ha de ser, no puede negarse que dan espíritu a lo que se trata, y le pone a vezes, pues no solo deleytan y enseñan, mas en extremo suele mouer haziendo los efetos de la musica verdadera (1591: 8).

A partir de las dos citas nos damos cuenta de que la literatura emblemática en su esencia

¹⁸³ Véase la acepción que expone el DGE en línea, disponible en <<http://dge.cchs.csic.es/xdge/εμβλημα>>.

¹⁸⁴ ¿Consúltese la versión digitalizada en <https://dama.dantenetwork.it/index.php?id=20pxhpkgisxdzuye&workSign=Ugucione_Derivationes&pb=1046&L=0>. Es incorrecto que Pérez (1977: 16) atribuya la autoridad de esta definición a Juan Balbus (1628).

¹⁸⁵ Por ejemplo, M. Sandalus recopila lo que se había escrito sobre los emblemas. Entre sus resúmenes cabe poner de relieve estos dos: “se denomina emblema a una obra de mosaico hecha con teselas. [...] Durante la República se denominaban emblemas algunos adornos hechos en vasos corintios de plata y oro”. *Apud* en el libro de Pérez (1977: 18). Sebastián de Covarrubias, en su diccionario *Tesoro de la lengua Castellana, o española*, dice: “EMBLEMA, es nombre Griego, significa entreteximiento, o enlaçamiento de diferentes piedrecitas, o esmaltes de varios colores de que formauan flores, animales, y varias figuras, en los enlosados de diferentes mármoles, enlaçados vnos con otros, y en las mesas ricas de jaspes, y pórfidos, en cuyos compartimientos suelen engastar piedras preciosas: y estos llaman embutidos, y los que se hazen en la madera taracea” (1671: 231).

¹⁸⁶ Siendo el primer diccionario monolingüe del español, esta obra pretende unir la etimología con los saberes de la época sobre mitología, historia y naturaleza con el fin de ofrecer una orientación moral. Para que el lector aprendiera con facilidad las enseñanzas y los valores éticos, el autor escogió varios emblemas para explicar los términos, un reflejo de técnicas antiguas como el arte de la memoria. Sobre este punto, véase Galán Rodríguez et al. (2013: 291-316).

se acerca a la definición de la écfrasis que hemos comentado en el primer capítulo. Este género artístico, mezcla de imagen y texto, intenta promulgar los conceptos virtuosos, bélicos y amorosos con el fin de modificar la voluntad y la conducta de la población mediante la combinación del deleite con la enseñanza. Asimismo, en el capítulo XVIII (“De tres cosas en que las Emblemas y las empresas se diferencian”) del citado libro, Horozco enumera varias propiedades del emblema: 1. Los emblemas pueden estar compuestos solo por figuras que significan. 2. Los emblemas pueden mostrar sentimientos. 3. En muchos casos las palabras de los emblemas sirven para aclarar las figuras. 4. Pueden existir figuras humanas, fábulas o animales poco conocidos. 5. Los emblemas pueden ser propios o ajenos, ya que su función se focaliza en la pedagogía, y también por este motivo no se admiten burlas en este tipo de arte. De acuerdo con dichas características, sabemos que los temas de las figuras y de los versos serán variopintos, que incluyen mitología, historia, naturaleza, religión, etc. Ambos elementos, la imagen y el texto, se fusionan anotándose recíprocamente para realizar un mismo propósito, un mecanismo bastante similar al de la relación entre imagen y texto en la pintura de los literatos.

Dada la existencia de texto e imagen en la literatura emblemática, es común que se discuta sobre la primacía entre estos. Algunos sostienen que el emblema no es otra cosa que un tipo de literatura ilustrada con lenguaje alegórico; otros defienden, a su vez, la relevancia de las ilustraciones diciendo que el emblema es una manifestación de la fusión de la poesía con la pintura (García 2014: 32). Los estudiosos de los siglos posteriores empiezan a considerar la dimensión cultural del emblema analizando la vinculación entre el concepto y el símbolo, así como la relación entre imagen y texto en esta forma artística. Szönyi (2003: 1) postula que el emblema es “una forma característica de pensar y ver en la cultura renacentista”. Arthur Schopenhauer reflexiona ampliamente sobre la definición de este género literario, cita que merece transcribirse a pesar de su extensión:

Cuando ciertas personas históricas o míticas, o bien conceptos personificados, se dan a conocer mediante un símbolo fijado de una vez por todas, podríamos hablar de emblemas [...] la mayoría de las veces se entienden por emblemas aquellas representaciones plásticas,

sencillas e ilustradas por un *motto* que han de hacer intuitiva una verdad moral [...] La alegoría tiene una relación totalmente distinta con la poesía que con las artes plásticas [...] al ser siempre el concepto el elemento dado que la alegoría poética pretende hacer intuitivo mediante una imagen, por mucho que a veces esté expresada o apoyada por una imagen intuitiva, esta no es considerada como una obra del arte figurativo sino como un jeroglífico característico, y no tiene pretensiones de valor pictórico sino solamente poético (2009: 294-295).

Según este eminente filósofo alemán, el emblema no es una sencilla manifestación de las doctrinas virtuosas y morales con textos e ilustraciones. Para Schopenhauer lo más importante es la expresión del significado alegórico en la parte literaria y en la parte pictórica. Dado el requisito de expresar una alegoría, las imágenes se despojan en cierto modo de su función estética y llegan a ser una designación jeroglífica que representa el valor poético. En otras palabras, las ilustraciones dejan de ser puras figuras icónicas, y, más bien, se convierten en signos gráficos simbólicos que expresan un significado determinado. Es decir, las imágenes están subordinadas en realidad a los textos en la literatura emblemática.

Por su parte, Maravall (1990: 95) propone una visión abarcadora en su definición destacando los elementos compartidos entre la emblemática y otras formas artísticas afines como las empresas, divisas, heráldica, etc.¹⁸⁷. Cree que dichas artes pueden dividirse en dos grupos: uno con carácter alusivo, como las divisas; otro con carácter significativo, como las empresas y las emblemáticas. Él sugiere que nombremos como “literatura emblemática” a todas estas artes. Otra formulación interesante la encontramos en el libro de Mario Praz (1975 I: 14, 25), donde se dice que los emblemas y los “conceptos (conceits)” son “frutos del mismo árbol”, y que los primeros son cosas que ilustran un concepto¹⁸⁸.

Sintetizando estas definiciones, podemos formular nuestra opinión: la literatura

¹⁸⁷ Cabe apuntar que los autores del Renacimiento y del Barroco confunden muchas veces estas expresiones artísticas, dado que comparten los elementos icónicos y verbales en sus composiciones. Sobre las diferencias y similitudes entre ellas, remitimos al capítulo inicial del primer volumen de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco (1591) y al libro de Mario Praz (1975).

¹⁸⁸ El término “conceits” se refiere a un tipo de metáfora elaborada que intenta representar algunas ideas sofisticadas por la vía de yuxtaponer imágenes y textos. Sobre una introducción más detallada a esta retórica, puede consultarse el artículo “conceits” en el libro *The Princeton Encyclopedia of Poetry of Poetics* (Greene et al. 2012: 289-291).

emblemática no es una simple manifestación textual acompañada con bellas ilustraciones. Tanto el texto como la imagen están sometidos a una función decorativa, y/o recreativa y/o didáctica, por no hablar de su función estética, aunque sobre esto último hay que tener en cuenta que “la calidad de los autores sobresalió por medianía e incluso pobreza” (Pérez 1977: 14). En otras palabras, ambos signos artísticos no pueden superar los límites expresivos que les imponen las características de sus medios de expresión. Por lo tanto, a pesar de que los temas de los emblemas son abigarrados, ni en la imagen ni en el texto existe una auténtica libertad de expresión y creación. En cambio, los libros ilustrados, en un sentido laxo, no están sujetos necesariamente a estas restricciones. Al fin y al cabo, los emblemas son un tipo de literatura ilustrada que intenta realizar algún propósito mezclado el entretenimiento y la utilidad con un lenguaje enigmático, alegórico y simbólico.

La literatura emblemática dispone de una estructura tripartita: un título (inscripción, mote, lema), una imagen (*pictura*) y un poema y/o prosa explicativos (suscripción, epigrama). El mote, generalmente en latín o en una lengua ajena a la del autor¹⁸⁹, suele ser una sentencia, una máxima, un proverbio o una frase sacados de los libros clásicos o de la Biblia. Esta pequeña frase, cuya posición puede situarse dentro o fuera de la imagen, se caracteriza por ser concisa, evocadora e instructiva. Desempeña la función de resumir el contenido del emblema.

La imagen es el “cuerpo” del emblema, en comparación con el mote, que se suele denominar “alma”¹⁹⁰. La parte pictórica tiene el objetivo de absorber la atención de los espectadores para que las enseñanzas morales o los consejos entren por la vista y se adhieran tenazmente a su memoria (García 2012: 287). El tema de estas imágenes puede ser abigarrado y casi todo lo que nos rodea puede consolidarse como un motivo emblemático (Pérez 1977: 23). Por lo general, estas figuras icónicas están grabadas

¹⁸⁹ Es muy posible que una regla de las empresas formulada por Giovio afecte a tal uso del mote en los emblemas; según dicha regla, el autor debe utilizar un lenguaje extranjero en la redacción del mote, cuya extensión debe ser bastante limitada para evitar malinterpretaciones y esoterismos innecesarios. Sobre las cinco reglas de Giovio, remitimos a la nota cinco del artículo de López Poza y Sueiro (2018: 76), al primer volumen de Horozco (1591) y al libro de Praz (1975).

¹⁹⁰ La costumbre de denominar al mote “alma” y a la imagen “cuerpo” proviene de las reglas de Giovio arriba citadas. Juan de Horozco (1591: “Opiniones”) cita dicha norma en sus *Emblemas morales*: “[...] sean con justa proporción de cuerpo y alma: entendido por cuerpo la inuencio, y por alma el mote”.

sobre tablas de madera o de bronce, de suerte que su calidad no depende solamente del virtuosismo de los pintores, sino también de las técnicas de grabación y de la imprenta. Bregman (2007: 48-49) menciona dos funciones de la parte pictórica: primero, dividir la parte literaria en diferentes secciones; segundo, facilitar la comprensión del texto mediante la ilustración de los lugares abstrusos. Esta observación está enraizada en la idea de que la imagen está subordinada al sentido del texto. José Julio García (2014: 31-46) sintetiza cinco grupos de imágenes que merecen nuestra atención: 1. “Imágenes expositivas o representativas”, donde se extrae un sentido o concepto moral de la idiosincrasia de los objetos retratados. 2. “Imágenes jeroglíficas”, donde se yuxtaponen figuras irreales con valor simbólico. 3. “Imágenes narrativas”, donde se despliega un episodio extraído de obras mitológicas, de la Biblia o de otros libros similares. 4. “Imágenes alegóricas”, que generalmente están compuestas por los personajes que encarnan algunos atributos, como la virtud, el vicio, la justicia, etc. 5. “Imágenes heráldicas y numismáticas”, cuyos protagonistas provienen de los blasones. En muchas ocasiones la parte pictórica es más importante que la parte literaria, sobre todo en lo que respecta a la divulgación de doctrinas morales, en vista de que, como observa Lessing en su obra *Laocoonte*, la pintura es un “lenguaje universal” que todos podemos entender.

El texto tiene una finalidad más específica: declarar y fijar el sentido que intentan transmitir la figura y el mote. Recordamos que Andrea Alciato crea la emblemática a partir de composiciones poéticas. Por lo general, la extensión del epigrama varía entre cuatro y catorce líneas, puede ser un cuarteto o un soneto y, además, cada verso puede tener métrica diferente (octosílabo, alejandrino, etc.). Los emblematistas posteriores comienzan a añadir una prosa explicativa de gran extensión (generalmente de dos o tres páginas) detrás de estos versos cortos, de modo que con mucha frecuencia el texto está formado por verso y prosa a la vez. Solemos observar el siguiente mecanismo en las obras emblemáticas: en la primera parte del texto se intentan aclarar los elementos icónicos, en la segunda parte se extrae la lección didáctico-moral escondida detrás del hecho representado (Pérez 1977: 24-25).

En las siguientes secciones vamos a analizar con base en la teoría de la semiótica diez emblemas extraídos del *Theatro moral de la vida humana* de Otto Vaenius (1556-1629) y Antonio Brum (1603-1668), una obra profundamente influida por la filosofía neoestoica (Sebastián 1995: 260-262). Escogemos dicho corpus por dos motivos: en primer lugar, este libro es la cúspide de la emblemática del Barroco europeo (García 2013: 198). La refinada calidad de sus imágenes puede equipararse con el preciosismo de las obras pictóricas del maestro Shi, por eso se puede establecer un diálogo equivalente a nivel artístico entre los dos corpus; en segundo lugar, la riqueza temática y lingüística del texto no solo nos permite hacer una amplia comparación entre la emblemática y la pintura de los literatos, sino también indagar la vinculación entre la imagen y el texto. Antes de comenzar nuestro análisis semiótico, vamos a presentar el estoicismo, una corriente filosófica que tuvo un influjo considerable en las actividades creativas de Otto Vaenius.

3.3. Las virtudes en la filosofía estoica

El estoicismo, una filosofía bimilenaria fundada por el famoso filósofo helenístico Zenón de Citio, ha tenido una influencia importante en la civilización occidental a lo largo de la historia. Esta filosofía helenística de por sí es “sistemática y holística”. Desafortunadamente, la mayoría de las obras estoicas se perdió y varios fragmentos se conservaron a partir de citas o comentarios. Solamente los trabajos de Séneca, Epicteto y Marco Aurelio están relativamente bien conservados¹⁹¹, aunque posiblemente los dos últimos no sean las figuras más representativas de esta escuela filosófica¹⁹². Las doctrinas estoicas están oficialmente divididas en tres categorías: la lógica, la física y la ética (Long 1996: 264). Y también con base en esta división ternaria se pueden delinear dos tendencias generales: algunos filósofos, como Cleantes y Crisipo de Solos, propugnan el “Large Stoicism”, según el cual se intentan unir la lógica, la física y la

¹⁹¹ Sobre esto, véase la introducción de Wang Wenhua en los *Discursos de Epicteto* (Epicteto 2009: I).

¹⁹² No obstante, Epicteto y Marco Aurelio han generado un efecto desproporcionado en nuestra comprensión del estoicismo, uno de los motivos, tal vez el principal, como indica Inwood (2018), consiste en que los dos se concentran en la discusión de temas éticos.

ética; otros, como Aristón de Quíos, se enfocan solamente en los problemas éticos; a esta corriente se la denomina el “Minimal Stoicism” (Inwood 2018: 106-109). Sea cual fuere la tendencia, obviamente la ética juega un rol fundamental. Pero, ¿en qué consiste la ética estoica?

En *Sobre la virtud moral*, Plutarco expone una definición formal sobre la virtud estoica: “[la virtud] es una disposición de la parte rectora del alma y una facultad engendrada por la razón, y más bien que ella misma es una razón concordante, segura e inamovible” (Plutarco, *Moralia*, VII, 441B-441C). De acuerdo con esta cita, la virtud es una facultad intrínseca que gobierna el alma. Es engendrada por la razón, pero a la vez encarna la misma razón con características de firmeza, constancia y persistencia sin quebranto. Al igual que la virtud, el vicio también es una disposición cuyo nacimiento está estrechamente relacionado con los estados emocionales: “Esta misma parte del alma que llaman inteligencia y rectora se transforma y cambia enteramente en las pasiones y, en los cambios, conforme a su hábito o disposición, se hace vicio y virtud” (Plutarco, *Moralia*, VII, 441C). Parece que en la ética estoica la virtud y el vicio son gemelos que derivan del mismo procedimiento psíquico, según expone el mismo Plutarco. El fundador de esta escuela, Zenón, sostiene que la ética es la meta final de la vida humana. Para alcanzar una vida virtuosa la gente debe vivir de acuerdo con la naturaleza (Long 1996: 134), lo que al final se traducirá en la obtención de la felicidad. En opinión de este estoico helenístico, el camino de la virtud es de hecho el proceso de búsqueda de la felicidad misma, de suerte que la felicidad se convierte en cierta manera en un modo de vivir (Rist 1969: 2)¹⁹³.

Obviamente, la naturaleza ocupa un papel relevante en la construcción de la ética estoica. La naturaleza madre es imparcial en el sentido de que ofrece espacios vitales y estipula reglas internas para el desarrollo y la procreación de las plantas, los animales

¹⁹³ Cabe apuntar que esta formulación de Zenón sobre la felicidad se acerca bastante a la definición de Aristóteles. Este filósofo griego dice que el objetivo y la finalidad de la vida es la felicidad, y que la realización de las actividades humanas debe basarse en el uso de la razón. Para Aristóteles, la felicidad es una actitud frente a las cosas, es decir, la decisión razonable de escoger lo bueno y prescindir de lo vicioso. Esta felicidad que se pretende alcanzar no es otra cosa que el bien supremo. Es fácil notar el tono teleológico en esta postura filosófica. Sobre este punto, puede consultarse la introducción de Liao Shenbai en el libro *Nicomachean Ethics* (Aristóteles 2003: xix-xxi), así como la obra de Rist (1969: 1-2).

y los seres humanos. Sin embargo, confiere apetito y aversión a los seres irracionales (los animales) y racionales (la humanidad); a los últimos, les ha otorgado también la razón (logos). La humanidad difiere de otros seres vivos en la medida en que posee raciocinio. Por lo tanto, los estoicos postulan que actuar en concordancia con la razón es sinónimo de estar en sintonía con la naturaleza, lo que significa, en último término, alcanzar “el bien (good)” (Long 1996: 142-143).

La razón es un regalo exclusivo de la naturaleza a la humanidad. A ojos de los estoicos, la racionalidad humana es el mismo tipo de racionalidad con que Dios gobierna el universo. Epicteto (*Discursos*, I, 1, 12) dice que la esencia del Dios reside en la inteligencia, el conocimiento y la correcta razón. Zeus confiere a la humanidad una cierta porción de su facultad, que es la racionalidad¹⁹⁴. Dado el amor de Zeus o la naturaleza, la humanidad es superior a los animales y a las plantas. Según la reflexión de otro eminente estoico, Marco Aurelio, esta facultad que comparten Zeus y todos los seres humanos puede ser un lazo que une el mundo entero:

Si la inteligencia nos es común, también la razón, según la cual somos racionales, nos es común. Admitido eso, la razón que ordena lo que debe hacerse o evitarse, también es común. Concedido eso, también la ley es común. Convenido eso, somos ciudadanos. Aceptado eso, participamos de una ciudadanía. Si eso es así, el mundo es como una ciudad (Marco Aurelio, *Meditaciones*, IV, 4).

Desde el punto de vistas de los estoicos, un hombre nunca pertenece a una región o un país determinado. El “metropolitano” en el contexto estoico se refiere al mundo entero. La razón borra las fronteras de los territorios al estipular leyes universales. Aparte de eso, todos los seres del universo están intrínsecamente relacionados¹⁹⁵:

Todas las cosas se hallan entrelazadas entre sí y su común vínculo es sagrado y casi ninguna es extraña a la otra, porque todas están coordinadas y contribuyen al orden del

¹⁹⁴ “[...] in our birth we have these two elements mingled within us, a body in common with the animals, and reason and intelligence in common with the gods” (Epicteto, *Discursos*, I, 3, 3). Esta traducción proviene de Robin Hara et al.

¹⁹⁵ Recordamos que en el segundo capítulo hemos presentado la teoría de la “uniformidad del universo” de Zhuang Zi. Los taoístas también postulan que las cosas del universo se entrelazan recíprocamente. Sin embargo, esta doctrina oriental pone de relieve el movimiento, o sea, la transformación mutua, la cual aboga por la eliminación absoluta de la identidad de los seres vivos. La filosofía estoica, a su vez, destaca el “monismo”, es decir, la gran uniformidad del universo unida por el lazo divino (la razón).

mismo mundo. Que uno es el mundo, compuesto de todas las cosas; uno el dios que se extiende a través de todas ellas, única la sustancia, única la ley, una sola la razón común de todos los seres inteligentes, una también la verdad, porque también una es la perfección de los seres del mismo género y de los seres que participan de la misma razón (Marco Aurelio, *Meditaciones*, VII, 9).

A ojos de nuestro emperador-filósofo, si uno logra comportarse conforme a su naturaleza y razón, no le va a importar dónde viva. Cada individuo es ciudadano del mundo, una pequeña pieza dentro de una sofisticada red de relaciones. Cada individuo tiene a su cargo mantener el orden y funcionamiento de la sociedad y consagrarse al bienestar del conjunto; de este modo va a conseguir una vida feliz.

La racionalidad estoica es una facultad espiritual por la que el hombre juzga las cosas sin negligencia (Marco Aurelio, *Meditaciones*, X, 8) y por la que se comprende a sí mismo, y entiende sus capacidades y el valor de las cosas (Epicteto, *Discursos*, I, 1, 4). Entonces, ¿cómo se emplea correctamente esta habilidad? Antes que nada, uno tiene que conocerse a sí mismo. Al reflexionar sobre la experiencia y el sentido de la vida se obtendrán conocimientos sobre el mundo exterior. En segundo lugar, hay que discernir las propiedades de las cosas. Arius Didymus divide las cosas existentes en tres grupos: bienes, males y cosas indiferentes. De acuerdo con su reflexión, el primer grupo engloba todas las virtudes, entre ellas pone de manifiesto cuatro virtudes primordiales: sabiduría, moderación, coraje y justicia (Long 1996: 113)¹⁹⁶. Los estoicos sostienen que la virtud es el único bien; el único mal es el vicio. Y todo lo demás cae en el grupo “cosas indiferentes” (Rist 1969: 97), por ejemplo, la riqueza, la fama, la salud, etc. Por lo tanto, la razón correcta estriba en distinguir cuáles son las cosas virtuosas, las viciosas y las indiferentes. En palabras de Epicteto, tenemos que aclarar las cosas que están dentro de nuestro poder. Las decisiones y las acciones derivadas de ellas pertenecen a este tipo de cosas. Todo lo demás queda fuera de nuestro control (Epicteto, *Discursos*, I, 22, 10)¹⁹⁷. El filósofo postula un “correcto uso de la representación”, la

¹⁹⁶ Parece que Arius Didymus fue el primero que formuló la categoría de las “cosas indiferentes” (Rist 1969: 75). Pero es obvio que las obras de Platón ejercieron mucha influencia en este filósofo estoico, ya que dichas virtudes (sabiduría, moderación, coraje y justicia) son fundamentales para el funcionamiento de la república platónica.

¹⁹⁷ La primera sección del libro *Enchiridion* (Epicteto 1888: 349) puede complementar esta idea: “hay ciertas cosas que dependen de nosotros mismos, como la opinión, la inclinación, los deseos, la aversión,

cual consiste en la facultad de controlar el impulso de actuar y no actuar, y el deseo y la aversión (Epicteto, *Discursos*, I, 1, 12). Dicho de otra manera, necesitamos aplicar la razón a nuestra percepción de los casos u objetos particulares. En opinión de Epicteto, solamente lo que depende de nosotros es “libre por su naturaleza”, pues está totalmente sometido a nuestra mente y no puede ser impedido ni forzado por el prójimo. En cambio, lo que no depende de nosotros es “servil y despreciable y sujeto al ajeno poder” (1888: 349-350). Por lo tanto, si uno juzga por libres y suyas las cosas que están fuera de su poder, se encontrará con molestias e inconveniencias innecesarias. La verdadera libertad individual reside en suprimir los deseos que están fuera de nuestro poder en vez de satisfacerlos (Epicteto, *Discursos*, IV, 1, 175). De igual modo, lo que nos disturba no deriva de las cosas externas sino del pensamiento. Los hombres, como animales racionales, tenemos la capacidad de borrar la opinión equivocada (Marco Aurelio, *Meditaciones*, VIII, 47). Somos dueños de nuestra mente y nadie puede estorbar nuestra independencia espiritual. Solo necesitamos preocuparnos por lo que depende de nosotros y tener una actitud indiferente frente a las cosas indiferentes, o sea, las que están fuera de nuestro alcance y voluntad. Sin duda alguna, tampoco tenemos un control total sobre las cosas externas. Tanto a los hombres bondadosos como a los viciosos les tocará en algún momento de su vida experimentar el dolor, el honor, la alegría y la muerte, etc. Estas cosas no pueden elevar su moral ni disminuirla. Los estoicos buscan una felicidad y una serenidad espiritual que pasa por extirpar su deseo de las cosas indiferentes. En este sentido, esta doctrina del “correcto uso de la representación” suena ascética y plenamente psíquica, dado el hecho de que lo que depende de nosotros solamente opera en la mente.

Hemos visto que, en la filosofía estoica, la virtud significa la felicidad, la serenidad y la paz, y el sabio es el hombre totalmente racional que vive conforme a la naturaleza y que sabe discernir las propiedades de las cosas y utilizar correctamente la representación. No obstante, tomar una actitud indiferente frente a las cosas que no

y en una palabra, todas nuestras operaciones. Otras hay también que no dependen, como el cuerpo, las riquezas, la reputación, los imperios, y finalmente, todo aquello que no es de nuestra operación”.

dependen de nosotros no supone de ningún modo que los sabios estoicos carezcan de emociones y sensibilidad. Ellos también sentirán dolores, tristezas y alegrías como los hombres corrientes, pero a diferencia de estos últimos, los estoicos saben controlar estos sentimientos, dado que para ellos serán cosas indiferentes. Nada de estas cosas puede impedir y forzar la voluntad de estos filósofos, ni mucho menos vencerla. Esta es la solución que formula la escuela estoica para alcanzar la libertad, la paz y la felicidad individual.

En resumidas cuentas, el estoicismo no es un “secular humanism” sino una “natural theology” (Long 1996: 175). La virtud, la felicidad, la razón y la naturaleza se entrelazan muy estrechamente en el sistema ético estoico. Los filósofos estoicos nos han enseñado en qué consiste la felicidad y cómo alcanzarla. No obstante, la felicidad estoica dista mucho de la idea que nos hemos formado sobre este concepto: los estoicos abogan por la represión de las emociones, la actitud indiferente frente a los placeres y los dolores, la resistencia, la constancia y la paciencia ante las adversidades de la vida (Long 1996: 179-180), o sea, lo que se alcanza en realidad con la práctica del estoicismo es una libertad espiritual.

En el Barroco, esta filosofía helena salió de nuevo a relucir bajo el nombre del “neostoicismo”¹⁹⁸ liderado por el humanista flamenco Justo Lipsio (1547-1606). Se podría decir que el estoicismo sirvió en esta época como “un soporte moral” para compensar o atenuar el desvalimiento y el hueco espiritual provocados por la definitiva separación entre el ámbito teológico y el humano a finales de la Edad Media (García 2012: 252), y como un elemento constructivo a nivel político para incrementar el poder y la eficacia del Estado (Oestreich 2008: 7). Las virtudes estoicas, como la constancia, la resistencia, la serenidad y la razón, etc., encajan en el requerimiento de mantener la estructura social y el absolutismo monárquico de esta etapa. Los sabios estoicos saben gozar de la felicidad, sufrir los infortunios y afrontar sin miedo las adversidades con

¹⁹⁸ López Poza (2007: 147) define de este modo esta nueva propuesta filosófica: “El Neostoicismo es la doctrina moral que en el siglo XVI trató de conciliar, en lo posible, el rigor del estoicismo clásico (fatalista y, en el fondo, panteísta y negador de la inmortalidad del alma) con las exigencias del dogma cristiano”.

tenacidad, y están preparados para asumir las responsabilidades sociales (López Poza 2007: 148); dichos méritos hacen que ellos formen parte de una fuerza estabilizadora para la sociedad.

Basta con echarle un vistazo al índice del *Theatro moral de la vida humana* (1672): “La virtud es inmóvil”, “Dichoso el que se contenta con su suerte”, “Solo es rico quien nada desea”, etc., para saber que constituye una típica muestra de adoctrinamiento y propaganda política influida profundamente por las doctrinas estoicas¹⁹⁹. En razón de que este libro popular ha sido editado varias veces en los siglos XVII y XVIII, en el siguiente apartado intentaremos elucidar un poco el desarrollo de esta obra.

3.4. Las diferentes ediciones del *Theatro moral de la vida humana*

La preparación y la impresión de las obras de emblemas abarca una serie de fases: primero un autor se encarga de la creación de los epigramas, tras lo cual un pintor diseña ilustraciones a la luz de la parte literaria; después un grabador toma a su cargo grabar estas dos partes en bloques de madera, bronce, etc. El paso final es la imprenta (Volkman 2018: 81). Es posible que el autor y el pintor, o el pintor y el grabador, sean la misma persona, o que el escritor componga textos conforme a la parte pictórica. En nuestro caso, el *Theatro moral de la vida humana* (1672) resulta de la adaptación de las pinturas de Otto Vaenius por el escritor español Antonio Brum.

Otto Vaenius fue un pintor y un grabador que gozó de una reputación internacional en su época²⁰⁰; cabe apuntar que fue nada más y nada menos que el maestro de Pedro Pablo Rubens (1577-1640). Este famoso pintor también fue un ferviente creyente católico, y se opuso enérgicamente al movimiento de los protestantes. Contrajo amistad con el humanista Justo Lipsio, la figura más brillante del neostoicismo. La influencia

¹⁹⁹ En el prólogo de la edición de 1612 leemos: “Ex quibus non modo oblectamentum, sed & vberimum fructum hauries: solent enim oculis obiecta animos magis afficere, qua mea, quae aut dicta aut scripta (de ellas no sólo obtendrás deleite, mas también riquísimo fruto: pues suelen conmovier más a los espíritus los escritos que se ofrecen a la vista que los que se cuentan)”, la traducción proviene de Paloma Fanconi Villar.

²⁰⁰ Sobre la información biográfica de Otto Vaenius, pueden consultarse las siguientes referencias: el libro de Teyssandier (2008: 265-274), el de Sebastián López (1985), el artículo de García (2013: 198-200) y el prefacio de Paloma Fanconi Villar a la segunda edición de *Quinti Horatii Flacci Emblemata* (Vaenius 1996: XVII-XIX).

de este sabio neostoico en Otto Vaenius fue determinante. En el prólogo del libro *Q. Horati Flacci Emblemata* (1607) podemos apreciar la admiración del pintor hacia este eminente humanista flamenco: “Phoenix, Lipsivs, cuius Manudictionem, aliaque ecripta, lector siue spectator, consule”²⁰¹.

La primera edición del libro de emblemas que recoge los grabados de Vaenius es de 1607 y estaba destinada al archiduque Alberto, hijo de Maximiliano II y María de Austria, príncipe de las Provincias Belgas y gobernador de los Países Bajos. El libro está compuesto por ciento tres emblemas. Siguiendo los preceptos de la reforma católica, en sus creaciones Otto Vaenius sustituye el manierismo por “l’observation rationnelle” de la naturaleza, así que sus pinturas destacan por un humanismo renacentista y una representación narrativa (Teyssandier 2008: 271). En las imágenes (18 x 14.5 cm) de esta edición, podemos apreciar el virtuosismo del dibujante a través de la finura de las líneas, la disposición de los planos, la representación de los utensilios, los decorados, la naturaleza y la plasmación de las figuras, incluidas en una proporción razonable del volumen corporal y los gestos faciales. La finísima calidad de las estampas del aguafuerte no ensombrece la brillantez artística del pintor²⁰². Para descifrar el contenido de los signos visuales, que ocupan todas las páginas derechas, el mismo pintor escogió con esmero sentencias, máximas o versos en latín de las obras clásicas, principalmente de Horacio, pero también de Séneca, Plutarco, Juvenal, Ovidio, Marcial, etc. Aparte de eso, notamos una separación definitiva entre los epigramas y las ilustraciones en estos emblemas. Estos procedimientos evidencian en realidad un nuevo modo de concebir la literatura emblemática²⁰³.

Cinco años después, se publicó la segunda edición del *Quinti Horatti Flacci Emblemata* (1612) por Philippum Lisaert. Al igual que la primera, esta nueva edición

²⁰¹ “Justo Lipsio, ¡oh algún día Fénix!, sobre cuya Manuductio [sic] y otros escritos, tú, lector o espectador, habrás de reflexionar”. Esta traducción proviene de Paloma Fanconi Villar (Vaenius 1996: XXI).

²⁰² No es nada fácil descifrar la identidad de los grabados en razón de que generalmente se mantienen en el anonimato. Sebastián (1995: 261) comenta que Vaenius dibujó los emblemas y su hermano Gijsbert (1558-1628) tomó a cargo la creación e impresión de las láminas. También menciona la opinión de Mario Praz: según este último, los excelentes grabados fueron ejecutados por Boël, Cornelius Galle y Pierre de Jode. Teyssandier (2008: 282) da la razón a Praz.

²⁰³ Sobre este punto, puede consultarse el preliminar de José Lara Garrido en la edición de 1612 de Otto Vaenius (1996: VIII), y el libro de Teyssandier (2008: 282).

abarca los mismos motes, las citas de las obras antiguas, los epigramas latinos, y mantiene el mismo orden de las ciento tres ilustraciones. No obstante, en el nuevo prefacio notamos una nueva información: “Ad maniolem porro spectantium & legentium commoditatem, eadem hace Emblemata varijs illustrare linguis visum fuit”²⁰⁴. El autor añade glosas en cuatro idiomas: español, francés, italiano y neerlandés. Este poliglotismo evidencia la idea del pintor de que la cultura no debe ser exclusiva para una minoría de la aristocracia de intelectuales conocedora del latín (García 2012: 258-259)²⁰⁵. Según el mismo prólogo de esta edición, sabemos que fue Antonio de Barreda quien se encargó de las traducciones al español, aunque sabemos muy poco sobre su biografía²⁰⁶.

Dada la refinada calidad de las imágenes y la idea humanista de divulgar el conocimiento entre la población, la obra emblemática de Vaenius pronto logra éxitos en el mercado europeo. En 1637 Pierre Daret (1604-1678) decidió reeditar el libro del maestro de Rubens. Para realizar tal objetivo invitó al poeta e historiador Marin de Gomberville (1600-1674) a reescribir la parte literaria, mejor dicho, “faire divers discours sur un même sujet” (Teyssandier 2008: 183). Por eso, el poeta francés creó nuevas anécdotas históricas, prosas explicativas y epigramas. Ocho años después salió a la luz *La doctrine des mœurs* (1646). El propósito de este libro ilustrado, como el mismo Gomberville confesó en una carta al Cardinal Mazarin, reside en “parler de l’art d’instruire les Rois: de vouloir former les Princes au gouvernement des peuples”. El destinatario de esta obra emblemática, “vn enfant de huict ans”, era el infante Louis XIV (1638-1715). Este libro está dividido en dos partes: la primera abarca sesenta emblemas; la otra cuarenta y tres. Cabe anotar que, en comparación con las obras originales, esta nueva edición presenta otra estructura: glosa o prosa explicativa de Gomberville, mote original en latín, citas o epigramas latinos (extraídos por Vaenius),

²⁰⁴ “Además, para mirarlos y leerlos con mayor comodidad, pareció [aconsejable] que estos emblemas se tradujeran a varias lenguas”. Esta traducción proviene de Paloma Fanconi Villar (Vaenius 1996).

²⁰⁵ A propósito, en el *Amorum Emblemata* publicado en 1608 Vaenius había realizado esta propuesta humanista de la vulgarización del conocimiento.

²⁰⁶ En el prólogo el mismo Vaenius nos cuenta que Diego de Barreda es licenciado en Sagrada Teología, obispo de la ciudad de Amberes y consejero de Guerra del Rey Católico, y su general de caballería en Bélgica. También puede consultarse la traducción de Paloma Villar (Vaenius 1996: XXI).

título francés (traducción del mote), grabado de Otto Vaenius, y epigramas de Gomberville. Además, las imágenes de la edición de 1646 se reproducen en sentido invertido de las originales. En esta nueva edición los grabadores aplican la “talla dulce (taille-douce)”, una técnica de excavar líneas sobre la plancha con el uso exclusivo del buril. Este instrumento puntiagudo hace surcos sobre la plancha dejando virutas metálicas. En el proceso de impresión estas virutas absorben una parte de tinta haciendo que las líneas se esfumen. Por lo tanto, podemos percibir con facilidad el efecto borroso, húmedo y suave en los contornos de los objetos plasmados al apreciar los grabados de *La doctrine des mœvrs*.

Otra adaptación particular que merece destacarse, y cuyos emblemas analizaremos más abajo, es el libro *Theatro moral de toda la vida philosohia de los antiguos y modernos* de 1669, en el que se incluye la traducción del *Echiridion* de Epicteto. Desde el día en que el editor Francisco Foppens adquirió las ciento tres láminas de Vaenius, se preparó para imprimirlas “haziendo dellas un vistoso, y significativo Theatro, en vez de Galleria de costosas y artificiosas Pinturas, para servir de juguete y divertimento à la inocente infancia del Rey mi señor”²⁰⁷. El destinatario de esta obra es la Reina Regente Mariana de Austria (1634-1696). Las imágenes alegóricas contienen muchas doctrinas y enseñanzas ocultas “para satisfazer à la curiosidad de su Magestad, [...] y que sus Maestros podrian difficilmente responder à todo sin precedente, y cuydoso estudio; puse todo el mio, en animarlas, y hazerlas [...] hablar”. Para realizar dicho propósito, Francisco Foppens invitó a un literato anónimo a escribir unos textos explicativos y a traducir el libro de Epicteto; hoy tenemos una relativa certeza de que dicho escritor es Antonio Brum²⁰⁸. Por medio de las palabras del conde de Peñaranda, sabemos que el jefe de Brum apreciaba mucho a su consejero: “[...] el Brum es uno de los hombres de grandes partes que he tratado, de muchas letras, juicio y entendimiento,

²⁰⁷ Véase la carta de F. Foppens (Brum 1669) a la Reina Regente. El rey al que se refiere la cita es, sin duda, Carlos II de España (1661-1700).

²⁰⁸ El mismo literato pidió a F. Foppens que se mantuviera en el anonimato. El editor sospechó que fuera por modestia o por temor de la envidia (Brum 1669). Creo que la investigación de V. Fernández Llera (Epicteto 1888: 327-333) ha aportado un sólido argumento para desvelar la identidad de este escritor. En realidad, el mismo escritor delineó una biografía relativamente detallada en el proemio del libro, y sabemos que fue del Real Consejo de Flandes y que en el año 1629 tenía 26 años. Otros artículos, como los de García (2012, 2013) y B. Rosa de Gea, también han hecho aportes a la biografía de Brum.

y le veo servir atentísimamente” (Rayon et al. 1884: 188). El *Theatro moral de toda la vida philosohia* (1669) manifiesta una alta calidad literaria. En un nivel estructural, coincide considerablemente con la edición de 1646: una introducción explicativa de Brum, los motes en latín, los epigramas latinos extraídos por Vaenius, los versos de Diego de Barreda, los motes en español, las ciento tres imágenes y epigramas de Brum. En nuestra opinión, estas láminas compradas por F. Foppens están vinculadas a alguna variante de la edición de 1646 de Gomberville, por no decir que Antonio Brum copió directamente el texto de Gomberville²⁰⁹. Los emblemas de esta edición manifiestan una nueva secuencia: sus ilustraciones han dejado de ser un reflejo reverso, como ocurría en la edición de 1646. Aparte de eso, aunque la técnica de los grabados sigue siendo la “talla-dulce”²¹⁰, la calidad de estas imágenes es inferior a la de las tres ediciones precedentes por haber simplificado los procedimientos de excavación. Esto hace que las figuras pierdan en cierta medida el efecto estereográfico. Incluso, en algunas ocasiones, las figuras del segundo plano son irreconocibles.

En el año 1672, la segunda edición en castellano de este libro de emblemas salió a la luz con un nuevo título: *Theatro moral de la vida hvmana: en cien emblemas*. Este ejemplar abarca la misma obra de Epicteto, pero agrega el libro *La tabla de cebes* traducido por Ambrosio de Morales (1513-1591) en 1534. El orden, la estructura y el contenido de los emblemas es el mismo que el de la edición anterior. Asimismo, las imágenes padecen del mismo defecto que hemos comentado.

Las dos ediciones ulteriores publicadas por Henrico Verdussen y su mujer en los años 1701 y 1733 son reproducciones directas de la edición de 1672, con una pequeña modificación en el título: *Theatro moral de la vida humana: en cien emblemas*. A

²⁰⁹ Nos basta con comparar simplemente dos epigramas hechos para la misma ilustración con el fin de evaluar la originalidad de Brum. El segundo emblema de la edición de 1669 se titula “La sciencia perficiona la naturaleza”, que se corresponde con el primero de la de Gomberville: “La natvre commence: la novrritvre acheve”. He aquí los versos en español: “La naturaleza guya / su produccion indiscreta / a buscar su mejoría: / y para hazerla perfeta / la entrega à sabiduria”; los versos en francés son los siguientes: “No te promets pas tout des soins de la Nature, / il faut que son trauail accompagne le sien: / Le champ le plus fertile a besoin de culture, / en si le laboureur ne l’ensemence bien, / il n’y recueille rien”. No es fácil encontrar grandes diferencias entre los dos textos.

²¹⁰ No pretendemos afirmar que todas las láminas están representadas por la “talla dulce”. De hecho, nos cuesta distinguir el aguafuerte de esta técnica de grabación. En el siglo XVII las dos son técnicas indistintas utilizadas para crear los grabados. Sobre este punto, véase la nota 45 del libro de Teyssandier (2008: 193).

excepción del hecho de haber prescindido de la carta de F. Foppens dirigida a la Reina Regente, otros componentes no han sido modificados. No obstante, la calidad de las imágenes de las dos ediciones ha mejorado considerablemente por la aplicación de aguafuerte, sin haber reducido los pormenores de excavación.

En el siguiente apartado, vamos a analizar diez emblemas de la edición de 1733 (por ser una edición más moderna con una mejor calidad artística) con las herramientas de la semiótica. Nuestro objetivo es, primero, revelar la relación entre los signos verbales y los visuales en esta obra emblemática; segundo, establecer un diálogo entre los dos corpus a partir de sus similitudes y diferencias en un nivel temático, estructural y artístico. Dado que hemos revelado la complicada estructura de este libro, decidimos escoger para nuestro análisis los epigramas y las prosas explicativas de Antonio Brum, así como las ilustraciones de Otto Vaenius. Esto, con el fin de destacar la autoría de la presente obra emblemática. Analizaremos los epigramas latinos de autores clásicos y los versos de Diego de Barreda como materiales secundarios siempre y cuando se considere oportuno.

3.5. Análisis semiótico de los emblemas de Otto Vaenius y Antonio Brum: una comparación entre la imagen y el texto

3.5.1. “La virtud presupone la pureza”



Fig. 3.2. “La virtud presupone la pureza”. Emblema V (1733: 11).

Suscriptio: “Quien la natural vileza / de los vicios no extermina / mal sus estudios empieza, / pues corrompe la doctrina / la falta de la pureza”²¹¹.

A través de la indicación del título, comprendemos que este emblema trata de la importancia de la pureza para la virtud. De acuerdo con la semiótica visual del Grupo μ (1993) que hemos comentado en el primer capítulo, vamos a analizar los tres planos de formemas de la ilustración: posición, dimensión y orientación. Las siete figuras representadas en la imagen, cinco ancianos y dos mancebos, pueden dividirse en tres grupos o sintagmas pictóricos. En el primer sintagma podemos ver a un hombre vertiendo líquido en una tinaja, y a un mancebo mirando dentro de la vasija para ver el líquido almacenado. En el segundo grupo se ven tres hombres: uno impide a otro que eche el agua en la cuba, y el tercero, al fondo, lleva una vasija pequeña sobre el hombro. En el plano de posición estas cinco figuras son “débiles” e “inestables” en comparación con las del tercer sintagma: en el centro del grabado un jovencito está contemplando atentamente un utensilio, mientras que un anciano al fondo le está dirigiendo unas palabras. Ellos connotan el semantismo “estables” y “fuertes”. Aparte de este aspecto, los dos del primer sintagma y el hombre rechazando a otro gozan de una dimensión más amplia. Recordemos la propuesta del grupo μ en donde la importancia del objeto será proporcional a su dimensión. Por lo tanto, los tres hombres del primer plano son las figuras dominantes que ejercen influencia en las otras cuatro figuras y en las tinajas que se encuentran al fondo a la derecha (objetos dominados). El plano de orientación implica el semantismo de equilibrio. La orientación de la acción de verter los líquidos implica verticalidad, que significa “potencialidad de movimiento elevada” (AA.VV. 1993: 199); en cambio, la orientación de las acciones de rechazo, de hablar o de contemplar la pequeña vasija es horizontal, lo que implica cero grado de potencialidad

²¹¹ Transcribimos los textos de este libro de emblemas modernizando algunas cuestiones ortográficas (regularizamos mayúsculas, puntuación y ortografía según las normas modernas). Transcribo aquí el soneto de Barreda (1733: 10): “Primero arranca el diestro jardinero / las malas hierbas, que las buenas plante; / y porque el tigre [sic] crezca y se adelante, / la tierra vuelve el labrador primero. / Primero el albañil, y carpintero, / deshacen lo que el tiempo no es bastante / a deshacer, para que así levante, / la casa el arquitecto e ingeniero. / Primero se trasiega (por servicio, / de Baco) el vino a la vasija pura, / que es gran conservadora la limpieza; / y primero también, de cuajo, el vicio / se ha de arrancar, limpiando su basura, / que la virtud se plante y su pureza”.

de movimiento y elevada estabilidad. Resumiendo este procedimiento analítico, la clave para entender este dibujo reside en descifrar el sentido del vertimiento del líquido en el primer sintagma, el rechazo de echarlo en el segundo y la contemplación de la vasija en el tercero. También hemos comentado en la parte teórica que, según la teoría literaria de Wellek y Remak, una pieza artística nunca está aislada en su red cultural. En el presente caso, este emblema está estrechamente vinculado al emblema anterior. El emblema IV, con título “La fuerza de la enseñanza”, nos retrata una escena donde un grupo de cinco personas está limpiando las suciedades de unos vasos. Según el contexto, esta acción de limpieza simboliza la purificación. Los utensilios simbolizan a los jóvenes, que pueden ser moldeados por la educación (el agua). En cuanto al presente emblema, también podemos deducir de modo similar el sentido de estas tinajas. No obstante, no podemos estar seguros del todo por el hecho de que tanto las figuras como los utensilios y las acciones son puros “characterizing signs”, de acuerdo con Morris (1938). La información que nos ofrece el grabado no especifica sus sentidos ocultos.

Dirigimos la mirada a la quintilla. He aquí un pequeño resumen de las reglas que componen esta estrofa poética: la quintilla consiste en la “estrofa de cinco versos octosílabos con rimas consonantes” (Baehr 1973: 264), y tiene que observar las siguientes reglas: primero, “más de dos rimas iguales no deben ser inmediatas”; segundo, se debe evitar la rima pareada al final de la estrofa; y tercero, no se permite un verso que no rime con el resto (Baehr 1973: 264). De este modo, existen cuatro variantes de la quintilla: ababa, abbab, abaab y aabba. En el presente caso, la quintilla incluye rimas en “-eza” e “-ina” que se alternan en forma “ababa”. El sentido de esta quintilla es bastante conciso: si uno no logra arrancar de antemano los vicios, no le servirá de nada un empeño mayor en el estudio, puesto que la impureza corrompe todas las doctrinas recibidas. El soneto de Barreda pone de relieve la misma idea con cuatro metáforas: los jardineros deben arrancar primero las malas hierbas para que las buenas crezcan, los campesinos deben arar los campos antes de cultivarlos; los carpinteros y albañiles deshacen lo necesario antes de que los arquitectos construyan edificios; se debe pasar (“trasegar”) el vino de Baco a la vasija limpia para conservar largo tiempo

su aroma y sabor. Asimismo, si queremos que la virtud se asiente en nuestra alma (recipiente), debemos desarraigar las vilezas (suciedades) por medio de la educación (limpieza de utensilios). La prosa explicativa de Brum pone de manifiesto el significado simbólico de estos recipientes: “[las tinajas y cubas son] los mancebos adultos, que poseídos ya de opiniones falsas y condenables corrompen las mejores ciencias que estudian” (1733: 10). Este texto tampoco destaca la identidad de las figuras, simplemente sabemos que son de la misma familia. Los protagonistas de este emblema son las grandes vasijas, más que los seres humanos. Con esta información textual nueva, entendemos el sentido alegórico de las acciones en la imagen: las dos figuras del tercer sintagma están examinando las fisuras (impurezas) de la vasija; el rechazo emitido por el hombre dominante significa que es un desperdicio echar vino (virtud adquirida por la enseñanza) en un recipiente sucio; verter vino en un recipiente limpio simboliza que la virtud puede arraigar en un alma limpia (tinaja grande). Esta comprensión con base en el texto sirve como función semiótica del interpretante que garantiza la validez del signo pictórico y cimenta su significado. Podemos afirmar sin titubeos que las tinajas y las cubas son cada una un designatum que sustituye en realidad la idea de “jóvenes” (designata), según el glosario de Charles Morris (1938), un grupo que necesita esforzarse para purificar las impurezas del alma a fin de alcanzar la virtud, que es la felicidad de la vida y un reflejo de las doctrinas estoicas.

La inspiración creativa de la presente pieza la encontramos en el primer libro de las *Epístolas* de Horacio. En esta carta al joven Lollius, el famoso poeta latino propone extirpar la voluptuosidad y la envidia a través de la lectura y del estudio: “Et ni posces ante diem librum cum lumine, si non intendes animum studiis et rebus honestis, invidia vel amore vigil torquebere” (Horacio, *Epístolas*, I, 2, 33-37)²¹². El poeta inculca a este joven que hay que aprovechar la juventud para erradicar las vilezas, porque esta etapa es la mejor para moldearse. Al final de la carta, Horacio dice: “Quo semel est imbuta

²¹² “Y si antes de que se haga de día no pides un libro y con él un candil; si no aplicas tu mente al estudio y a lo que vale la pena, la envidia o el amor te torturarán sin dejarte dormir”. La traducción es de José Luis Moralejo (Horacio 2008: 245).

recens servabit odorem testa diu” (Horacio, *Epistolas*, I, 2, 54-55)²¹³. Un mancebo educado y pulcro es como una vasija limpia que puede conservar largo tiempo la fragancia del vino (la virtud).

En cuanto al presente grabado (Emblema V), los signos pictóricos son más oscuros, y por tanto más difíciles de entender. De hecho, tres sintagmas pictóricos apuntan simbólicamente a una misma idea, pero en tres aspectos distintos. La quintilla de Brum pone de manifiesto la doctrina crucial, pero no ayuda mucho a entender la disposición de la imagen. La prosa nos aclara al final las acciones de los hombres y el sentido simbólico de las tinajas y de las cubas, consolidándose como una éfrasis. Los signos verbales, aunque son nítidos, concisos y persuasivos, pasan por alto la descripción de los detalles decorativos, los objetos del fondo y los gestos de los seres humanos. Por eso, y en contraste con la imagen, la parte literaria no nos deja en la mente una escena concreta y enriquecedora.

3.5.2. “La virtud consiste en el medio”



²¹³ “Los aromas de los que se impregnó siendo nueva, el ánfora los guardará largo tiempo”. La traducción es de José Luis Moralejo (Horacio 2008: 246).

Fig. 3.3. “La virtud consiste en el medio”. Emblema X (1733: 21).

Suscriptio: “Los vicios no conocemos / por la gran similitud / que con la Virtud les vemos, / pero siempre la virtud / se aparta de sus extremos”.

El mote de esta pieza emblemática es suficientemente sumario y claro: la virtud reside en el justo medio. Esta idea la tomó Otto Vaenius de Horacio (*Epístolas*, I, 18, 9-10): “virtus est medium vitiorum et utrimque reductum”²¹⁴. Esta doctrina es la clave para entender la connotación del presente grabado.

Recordemos que en el primer capítulo hemos mencionado la dicotomía entre la denotación y la connotación de los signos. En el plano del sentido denotativo, en la cercanía vemos a una mujer de pie en el centro del círculo. Esta figura lleva en su mano derecha una tabla cuadrada con cinco puntos, mientras tanto, con su mano izquierda sostiene una cornucopia repleta de flores y frutas. Notamos también que dirige su mirada serena hacia el espectador, pasando por alto las otras dos figuras a su alrededor. Según la semiótica visual del Grupo μ , en el plano de posición la figura central es más “estable” y “fuerte” en contraste con las otras dos. La mujer de la izquierda está agarrando una bolsa mientras pone la otra mano (la derecha) en un gran saco de monedas. Lo curioso es que su rostro es melancólico y tiene una expresión dolorosa, y cerca de sus pies se puede ver una pequeña rata. En contraste con ella, a la derecha otra mujer está desperdigando varias monedas de oro que tiene guardadas en su falda. Los tres íconos constituyen tres sintagmas pictóricos individuales. En el fondo observamos a un ángel cayendo al mar debido a que se ha acercado al sol resplandeciente. Su compañero lo está mirando. Estas dos figuras del fondo forman parte de otro sintagma. Para desentrañar el sentido alegórico de la pieza, debemos descifrar los mensajes de estos sintagmas pictóricos. En el plano del sentido connotativo, con la indicación del título sabemos que la figura central es el ícono (expresión) de la virtud (contenido). De igual modo, el punto central de la tabla que tiene en su mano la mujer del centro es equidistante a los otros cuatro; este objeto es símbolo (expresión) del “justo medio” (contenido). Si lo analizamos desde un punto de vista intertextual, en el emblema

²¹⁴ “La virtud es un punto medio entre vicios, equidistante de ambos extremos”. La traducción es de José Luis Moralejo (Horacio 2008: 291).

LXXXX, “La verdadera filosofía, es pensar en la muerte”, encontramos el sentido simbólico de la cornucopia: los bienes de la abundancia (1733: 180). Percibimos dos grandes diferencias entre las figuras marginales: el miedo de la mujer de la izquierda a que le quiten sus posesiones se compara con la indiferencia de la mujer de la derecha, que derrama sus riquezas; las monedas bien guardadas en el saco de aquella, con las que caen de la falda de esta. De estos detalles se desprende que una representa la avaricia; la otra, el despilfarro. Conforme al contenido de la ilustración, la rata debe ser símbolo de la miseria y la pobreza²¹⁵. La escena del fondo retrata sin lugar a dudas la célebre leyenda de Ícaro y Dédalo. Este último advirtió a su hijo de que no volara tan alto para evitar que el calor del sol derritiera las alas de cera. Ícaro desoyó la advertencia y al final cayó al mar. Juan Pérez de Moya extrajo la siguiente doctrina de esta fábula: en todas las cosas amamos el justo medio, porque la virtud consiste en eso; no debemos rebasar los extremos, ni elevarnos por encima de nuestros méritos (1611: 389-391). En resumen, el sentido del grabado es el siguiente: la virtud está en el medio, entre la extrema avaricia y el sumo despilfarro; los hombres caeremos en el vicio si nos acercamos a algún extremo.

La estrofa de Brum cuenta con cinco versos con dos rimas consonantes: “-emos” e “-itud (-irtud)”. El segundo y el cuarto verso terminan en palabras agudas; en el último verso se produce una sinalefa. Todas las líneas tienen ocho sílabas, y su secuencia de rimas es: *ababa*. Podemos afirmar que esta estrofa es una quintilla. En cuanto a su contenido, este epigrama es sumamente didáctico. Los primeros tres versos indican que los vicios son difíciles de discernir por la gran similitud que hay entre ellos, la virtud nos los revela. Esta idea es un reflejo de la corriente estoica según la cual todas las virtudes son iguales, y, asimismo, entre los vicios no existen distinciones. Para los estoicos, la virtud es el único bien; el vicio, el único mal; y el resto de cosas son

²¹⁵ De hecho, esta explicación difiere de los sentidos simbólicos tópicos de este animal. De conformidad con el *Diccionario del simbolismo animal*, el ratón puede simbolizar la decrepitud, la muerte, la lujuria, la reproducción, la capacidad reproductiva, etc. (Mariño Ferro 2014: 528-529). Cesare Ripa (1987: 40) relaciona este animal con lo siniestro, y menciona que Platón lo vincula con la maledicencia, porque siempre trata de roer el ajeno alimento, como si el detractor destruyera el honor de los demás. A través del artículo “rata” registrado en el *Diccionario de símbolos* (Cirlot 1992: 382) sabemos que este mamífero roedor está vinculado principalmente con “la enfermedad y la muerte”.

moralmente indiferentes (Rist 1969: 81, 97). Por eso, la virtud nos puede servir para discernir los vicios. Los dos últimos versos resuenan con el mote: la virtud siempre está en el justo medio, apartada de todos los extremos. Las palabras del poema se caracterizan por ser conceptuales y abstractas y no observamos en ellas la *enargeia*. La prosa inicial, a su vez, es una écfrasis canónica. Aunque la interpretación de Brum coincide mayoritariamente con nuestro análisis, su explicación sigue teniendo muchas observaciones interesantes. El escritor nos cuenta que la tabla, en la mano derecha de la virtud, es la “regla y medida de la distribución (de los bienes naturales)”; que la avaricia, cuyo rostro es amarillo y arrugado, está agonizando por acumular tantas riquezas; y nombra a la avaricia y a la prodigalidad “Parsimonia” y “Magnanimidad”. Los nuevos detalles pueden enriquecer nuestra comprensión de la imagen. Aparte de este hecho, Brum hace hablar a las figuras: la avaricia le dice a la virtud que la excede en abundancia; la prodigalidad se jacta de su generoso comportamiento de derramar sin discriminación las riquezas. Son voces que los signos visuales no son capaces de transmitir por la limitación de su forma y materia de expresión.

La imagen pone de relieve las tres figuras del primer plano. El pintor transmite la enseñanza de que la virtud reside en el justo medio a través de la ubicación de las mujeres, sus diferentes posturas, los objetos de decoración, la caída de Ícaro en el fondo, etc. Para desentrañar los sentidos alegóricos de los signos visuales, debemos por lo menos acudir a la intertextualidad y estar familiarizados con el contexto cultural, especialmente con respecto al *aurea mediocritas* de la corriente estoica y al mito de Ícaro. Dicho de otra manera, los signos visuales nos imponen unas condiciones necesarias para ser verdaderamente descifrados. La correlación entre los significantes y los significados se cimienta en la comparación, la antonomasia y la metáfora. La escena pictórica es fija y estática, propiedad que constriñe en gran medida nuestra imaginación. En contraste con los signos visuales, el epigrama va directamente al mensaje educativo con palabras concisas y claras. No obstante, esta estrofa es tan instructiva que el efecto visual pierde toda su potencialidad; por este mismo motivo a veces nos cuesta recordar las enseñanzas. En este momento la imagen viene a

profundizar nuestra impresión. La prosa inicial explica los detalles de la ilustración, pero sigue sin especificar las dimensiones de la figura y la disposición de los objetos, así que nos deja un espacio libre para inventar una escena virtual por nuestra propia cuenta. La parte literaria prescinde de la descripción de los sinsignos (como el mar, las velas y la explanada del fondo) por economía lingüística, y la parte pictórica no ha podido evidenciar las voces de las figuras por la restricción de los medios de expresión. Los signos visuales se complementan con los signos verbales embelleciéndose recíprocamente. Esta combinación hace que las dos superen sus propios límites expresivos creando un nuevo efecto estético más estereográfico.

3.5.3. “Ama la virtud por sí misma”



Fig. 3.4. “Ama la virtud por sí misma”. Emblema XVII (1733: 35).

Suscriptio: “La Virtud sale a buscar, / el que es bueno, por ser buena, / pretendiéndola alcanzar: / pero el malo, por la pena / deja, solo, de pecar”.

La inspiración creativa de la presente pieza deriva del primer libro de las *Epístolas* de Horacio. En una carta dirigida a Quincti leemos: “Oderunt peccare boni virtutis amore: / tu nihil admittes in te formidine poenae; / sit spes fallendi, miscebis sacra profanis”

(*Epístolas*, I, 17, 13-15)²¹⁶. Según la doctrina estoica, los sabios actúan acorde a su naturaleza (virtud) y detestan, desde el fondo de su corazón, las suciedades y las vilezas. Los individuos falsos y viciosos intentan no caer en el pecado por temor al castigo, y cometerán delitos siempre y cuando las condiciones lo permitan. Por este motivo, el título del grabado nos exhorta a amar la virtud para apartarnos de las posibles sanciones y sufrimientos.

En el grabado apreciamos a gentes de diferentes estados y edades situadas en dos planos. En la cercanía hay siete hombres en total. En la parte izquierda, una persona se prepara para azotar con un látigo que tiene en la mano a las figuras del centro. Si nos detenemos en los detalles, primero descubrimos que este instrumento está constituido por tres serpientes. Según el *Diccionario de símbolos*, este animal tiene una “multivocidad simbólica”: por su atributo reptante, encarna las fuerzas de la destrucción; por su peligrosidad, la malignidad de la naturaleza (Cirlot 1992: 407-408). El segundo detalle reside en que la figura es coja. En el tercer libro de *Odas* de Horacio (*Odas*, III, 2, 31-32) leemos: “neglectus incesto addidit integrum; / raro antecedentem scelestum / deseruit pede Poena claudo”²¹⁷. La *Poena* no es otra cosa que la manifestación personificada del castigo divino. Aparte de este hecho, con base en la intertextualidad, en el emblema XXI Vaenius retrata a la misma Diosa de la Venganza con látigos de serpientes y coja de la pierna izquierda (1733: 43). Podemos decir que esta figura es un sintagma compuesto por un símbolo y por un ícono (significante) que expresa la ejecución del castigo (significado). En el centro, una mujer está abrazando a un hombre. Notamos que la primera tiene cuatro senos. En realidad, esta iconografía proviene de una antigua tradición de tomar la Naturaleza como la “nodriza del mundo” (Sebastián 1983: 16). Volvemos a encontrar a la misma figura con cuatro pechos en el emblema XII, cuyo título, “La naturaleza regla el apetito”, expresa su sentido (1733: 24-25). No olvidemos que la naturaleza es sinónimo de virtud según la doctrina estoica, así que

²¹⁶ “Es por amar la virtud por lo que los buenos detestan pecar. Tú no incurrirás en falta por miedo al castigo; mas si tienes una esperanza de que no te pillen, no distinguirás entre sagrado y profano”. Esta traducción proviene de José Luis Moralejo (Horacio 2008: 284).

²¹⁷ “Pero al culpable, aunque vaya por delante, raramente lo deja escapar, pese a la cojera de su pie, la Pena”. Esta traducción proviene de José Luis Moralejo (Horacio 2007: 372). Sobre la personificación de la *Poena* véase, asimismo, la nota 1065 de este mismo traductor.

esta mujer es un ícono (expresión) que sustituye el mismo concepto de virtud (contenido). No detectamos ninguna característica especial en el hombre que está siendo abrazado, pero está situado en el centro, junto con la Naturaleza. Según el eje semántico de la posición, es fuerte y estable y parece que intenta tocar los objetos que están sobre la mesa. Todavía no entendemos por qué va a recibir unos azotes de la Diosa de la Venganza. En la parte derecha se observa a cuatro hombres: uno de ellos da la vuelta para apreciar una vajilla preciosa que está sobre la mesa; el otro está agarrando el asa de una jarra; y los otros dos están saliendo de la escena pictórica. Vemos también una bolsa de monedas y tres jarras preciosas. De acuerdo con el título podemos deducir que estos sinsignos son “símbolos” que representan la vanidad, la riqueza y el pecado. El hombre que está tocándolos revela la codicia y la debilidad; los otros tres demuestran la idea horaciana de que los individuos malos no cometerán las faltas por miedo al castigo.

En lontananza vemos a un hombre con una espada y un palo largo, cuyo pie izquierdo está pisando una bola. Esta figura es una “fórmula” icónica, ya que aparece repetidamente en varias piezas de este libro. En todos los casos este ícono se refiere a la misma Minerva, diosa de la sabiduría y de la virtud. A su lado un hombre está rechazando los regalos de otros dos. Obviamente este hombre y Minerva constituyen un sintagma individual que se distingue de otro sintagma compuesto por los dos donantes. Los obsequios son antorcha y coronas, símbolos del honor y la fama. El significado alegórico de este plano pictórico es evidente.

La estrofa de Brum tiene cinco versos. En el segundo y en el cuarto existen sinalefas; y el tercero y quinto versos terminan con una palabra aguda, y es por eso que debemos considerar la compensación silábica en el cómputo de sílabas. Descubrimos que es un epigrama octosilábico con dos rimas: “-car (-çar)” y “-ena”, por lo que decimos que es una quintilla relativamente canónica. Los tres versos nos transmiten que la misma virtud sale a buscar a los hombres bondadosos. Esta nueva información explica por qué la Diosa está abrazando a la figura central, que es un hombre que aspira a alcanzar la virtud. Aún no ha podido resistir la tentación de los tesoros, y necesita

escuchar las instrucciones de la naturaleza (virtud). En general, este epigrama, cuyo contenido es totalmente educativo y dogmático, puede tomarse como otra versión de la cita horaciana. Dada su mera función didáctica, estos signos literarios en sí mismos no tienen nada que ver con la *enargeia*, es decir, no son “imágenes verbales”. Así que el poema no constituye una écfrasis, sino una pequeña síntesis del tema central de la ilustración. Con el objeto de desarrollar la doctrina del epigrama y el sentido alegórico de la ilustración, la prosa explicativa sí constituye una écfrasis. El contenido de esta parte garantiza la validez de nuestra primera interpretación del grabado: instigados por su naturaleza corrupta, unos hombres declaran públicamente su avaricia con la mirada codiciosa y la mano tocando los objetos preciosos sobre la mesa; otros no las toman y salen de la escena, no por observar las reglas morales sino por temor al castigo. La parte más interesante estriba en la descripción de la Diosa del Castigo: esta Némesis no es la Divina Venganza que adoraban los antiguos, sino otra más humana, menos perfecta y justa, que suele castigar a quien no lo merece. La nueva información nos explica por qué la figura central y no los otros hombres codiciosos va a recibir los furiosos azotes de la Némesis. Pero el texto no nos elucida los papeles de la madre Naturaleza ni de este hombre central. La prosa hace especial hincapié en la figura ubicada en lontananza: nos cuenta que este hombre está muy enamorado de la virtud; la abraza y la acaricia voluntariamente, despreciando las honras, las riquezas y la fama regaladas por los donantes. Además, Brum interpreta que el motivo por el que Vaenius colocó esta figura en un lugar marginal reside en darnos a entender que en este mundo escasean los hombres verdaderamente virtuosos.

La estrategia del escritor para transmitir un mensaje didáctico consiste en combinar una síntesis de la enseñanza en forma de epigrama y una écfrasis en la prosa. La estrofa es didáctica, sus signos verbales no son específicos ni concretos, por lo que no nos produce una imagen vívida y colorida en la mente; la prosa inicial es la descripción verbal de los sintagmas pictóricos del grabado. No obstante, en la prosa no se ha especificado el espacio, la dimensión, la posición, la cantidad y la relación entre los sinsignos, y nos deja mucho espacio para inventar una escena virtual. Posiblemente,

con las palabras construiremos una imagen bastante distinta a la de la ilustración. En este caso, los signos visuales delimitan nuestro poder de imaginación, cuya estrategia de realizar el propósito educativo es destacar las acciones de los hombres de los dos planos pictóricos y situar los símbolos, como jarras, monedas, coronas, serpientes, etc.; o íconos como la Némesis, la Naturaleza, Minerva, etc. Sin embargo, necesitamos acumular conocimientos culturales y acudir a la intertextualidad para poder desentrañar estos sinsignos y evaluarlos. En este caso, la imagen y el texto se combinan para representar más vívida y estereoscópicamente la doctrina moral.

3.5.4. “Nada es comparable al verdadero amigo”



Fig. 3.5. “Nada es comparable al verdadero amigo”. Emblema XXII. (1733: 45).

Suscriptio: “A riqueza, y honra, digo / que precede la amistad: / porque es siempre un buen amigo, / consuelo en la adversidad / y en las desdichas abrigo. / Mas si el rico se pierde / todo le falta, y no hay quien de él se acuerde”.

El mote es el alma que gobierna las otras dos partes del emblema. Por medio del título es fácil deducir que tanto el texto como la imagen van a versar sobre la importancia de la amistad. En el grabado vemos claramente dos sintagmas pictóricos compuestos por dos grupos de figuras. Un hombre llevado por el que parece su amigo de confianza ocupa el centro del grabado, en el nivel del formema “posición” entendemos que él es

más “fuerte” y “estable” en contraste con las otras dos figuras que se ubican a la derecha, en una posición marginal. Aparte de eso, esta figura, junto con el que le pone la mano en el hombro, constituyen dos íconos dominantes que ejercen una influencia en los otros dos íconos dominados. En el fondo hay una torre, una gran columna y un palacio. En la esquina de la izquierda vemos un edificio detrás del cual se esconden varios árboles robustos. Pero no podemos imaginar la función de este edificio por la escasez de información. En la parte superior las nubes están representadas por unas curvas paralelas, quizá sería un día nublado. No obstante, estos elementos no son otra cosa que puros sinsignos y cumplen una función decorativa en la imagen. Con el fin de descifrar el sentido de esta pieza emblemática, necesitamos esclarecer el comportamiento del sintagma pictórico principal y el sentido del grupo dominado.

El hombre situado en el plano central está escuchando atentamente las palabras de su amigo. Simónides de Ceos considera que los signos visuales son “mudos”, y por esto mismo los espectadores nunca llegaremos a conocer el contenido de la conversación. Como observa Lessing en su *Laocoonte*, la pintura solamente capta una escena momentánea. En nuestro caso, los hombres del primer sintagma parece que se desplazaran fuera del grabado, pero no sabemos exactamente cuál puede ser su destino. Con la mano izquierda en el aire, parece que la figura central está rechazando algo o se muestra reacia a algo. Si nos detenemos en el grabado, percibimos que la mano se ubica en una justa posición que segrega en dos partes la imagen. No sabemos concretamente quiénes son ellos, por lo que de momento son puros “characterizing signs” (significante) que expresan la idea de amigos (significado). Notamos que el niño del segundo sintagma lleva saetas, un aparente atributo de Cupido. A su lado está su madre Venus, diosa del amor. De modo obvio, este sintagma expresa la idea de amor. Percibimos que sobre la mesa se dispersan unas monedas y dos coronas, símbolos de la riqueza y la honra. No es difícil aceptar la idea de que el hombre renuncia a la fama y a los bienes y fortuna por la amistad, pero, para los filósofos estoicos, estas últimas son totalmente indiferentes.

El epigrama de Brum es un tipo de estrofa libre de siete versos con tres rimas

consonantes en “-igo”, “-tad (-dad)” y “-erde”. Posee la siguiente secuencia métrica: *ababacC*. El contenido de la poesía es instructivo y conciso. Los primeros dos versos revelan el tema del epigrama: la amistad es más importante que la riqueza y la honra, una sentencia que sintetiza con bastante fidelidad la enseñanza de la ilustración. Los otros versos establecen una comparación entre la verdadera amistad y la amistad interesada: los amigos nos darán consuelo y protección en la adversidad; posiblemente nadie se acordará de un rico si pierde toda su riqueza, ya que sus relaciones con los demás se basan en el intercambio de intereses. La prosa explicativa enumera varios grupos de amigos: Pílates y Orestes²¹⁸, Aquiles y Patroclo²¹⁹, Niso y Eurialo²²⁰, Cástor y Pólux²²¹, Damón y Pitias²²², Eneas y Acates²²³, Hércules y Teseo²²⁴. Sin embargo, este cúmulo de ejemplos no nos ayuda a esclarecer la identidad de los “characterizing signs”. El texto explicativo vuelve a recalcar el contenido de la imagen y la poesía: la complacencia en la verdadera amistad precede a las honras, las riquezas, la dignidad, e incluso a nuestros propios gustos. En palabras de Brum (1733: 44), el objetivo de este emblema reside en invitarnos a reflexionar sobre la conformidad de los dos hombres:

²¹⁸ En una ocasión los dos fueron a Táuride. Estando allí, ambos fueron apresados por los habitantes de este lugar; por la gran amistad que les unía, cada uno se ofreció a sacrificarse para salvarle la vida al otro. Para más detalles, véase *Diccionario de mitología griega y romana* (Grimal 1981: 389-391). En el museo del Prado se conserva una escultura donde se representa este mito titulada “Ofrendas de Orestes y Pílates”.

²¹⁹ Figuras de la *Iliada* de Homero. En el primer capítulo hemos mencionado que la muerte de Patroclo es la principal causa por la que Aquiles participa en la batalla contra los troyanos.

²²⁰ Niso y Eurialo son valientes guerreros troyanos. La estrofa 176-313 del libro IX de la *Eneida* narra cómo los dos se prepararon para rescatar a Eneas. Por los versos 314-449 del mismo libro sabemos que los dos mataron a muchos enemigos, pero Eurialo se quedó atrapado durante la batalla. Para salvar a este último, Niso volvió a la lucha, y al final los dos se sacrificaron.

²²¹ Los dos gemelos son los Dioscuros, hijos de Zeus. Zeus quiso llevar a Pólux al cielo, pero este último no quiso aceptar tal gracia del padre de los dioses a menos que no fuera acompañado de su hermano gemelo. Al final Zeus consintió en que en un período alterno cada uno permaneciera entre los dioses. Sobre su leyenda, véase Grimal (1981: 141-142).

²²² Los dos eran amigos de infancia. El Rey Dionisio I condenó a muerte a Pitias por una conspiración política. Pitias, que no se arrepentía de sus acciones, pidió al rey una última gracia: poder volver a su casa para despedirse de sus parientes. El rey no se fiaba de esta petición, por lo que el amigo de Pitias, Damón, se ofreció como prisionero para que Pitias pudiera cumplir su último deseo. Nadie pensaba que Pitias volvería en el plazo acordado; si no volvía, ejecutarían a Damón. No obstante, al final Pitias cumplió su palabra y regresó a tiempo. Conmovido por esta verdadera amistad, el rey decidió indultar a Pitias. Sobre esta anécdota, puede consultarse <<https://sendasdelviento.es/historia/damon-y-pitias/>>.

²²³ Acates es un soldado fiel de Eneas, a quien acompaña en la costa libia de África. Sobre esta historia, véase la estrofa 157-222 del primer libro de la *Eneida* de Virgilio.

²²⁴ Hércules es un modelo para el joven Teseo. Este joven y Pirítoo se quedaron atrapados por Hades, porque los dos llegaron a la mansión del dios de la muerte para rescatar a Perséfone. Con permiso de esta última, Hércules libertó a este joven, pero Pirítoo hubo de quedarse para siempre en los infiernos. Sobre esta leyenda, véase Grimal (1981: 248).

parece que solamente un alma y una voluntad habita en los dos cuerpos. Esta reflexión sobre el amor proviene del platonismo. En *El Banquete* hay varios fragmentos que versan sobre el amor entre los hombres. Desde el punto de vista del amor platónico, los amantes despreciables son los que quedan plenamente cautivados por sus apetitos carnales; los amantes virtuosos, en cambio, se enamoran de lo espiritual, o sea, del alma de su amado. Por eso su amor es constante e inmutable. Además, los amantes verdaderos desean que entre su alma y la de su amado se establezca una comunión divina hasta que los dos seres espirituales se fusionen en una misma entidad. Con esta fusión, el amante y el amado logran vivir como una sola persona.

La cita latina “nil ego contulerim jucundo sanus amico” está extraída de las *Sátiras* de Horacio (*Sátiras*, I, 5, 44). En esta carta el poeta latino nos habla de un viaje a la ciudad de Brindise. Durante esta excursión, Horacio se sintió regocijado por haberse vuelto a reunir con unos amigos virtuosos y nobles, Plotius, Varius y Virgilio.

La estrofa libre desvela claramente el contenido de la imagen. Sin embargo, estas palabras no resultan lo suficientemente claras como para construir una escena similar a la del grabado. Dicho de otra manera, casi no percibimos en el presente caso la *enargeia* de los signos verbales, ya que estos versos son demasiado instructivos y directos. La imagen nos ha ofrecido suficientes pistas para que deduzcamos la doctrina y la moral a través del empleo de símbolos (monedas y coronas) e íconos (Venus y Cupido). Además, los signos visuales nos han fijado un espacio tranquilo, cerrado y autónomo en la mente, un mundo pictórico donde las figuras llevan a cabo las acciones simbólicas. No obstante, la fuerza expresiva de la prosa en la representación de conceptos vuelve a ser aplastante en contraste con la del grabado: a través de los íconos no conseguimos captar la idea platónica de la fusión de la voluntad y el alma entre los dos amigos íntimos.

3.5.5. “La firme amistad es querer y no querer lo mismo”



Fig. 3.6. “La firme amistad es querer y no querer lo mismo”. Emblema XXII (1733: 49).

Suscriptio: “Aunque ama la caza Zeto, / y la cítara Anfión / son hermanos en efecto / y no reina la pasión / donde el Amor es perfecto”.

El presente emblema, al igual que la pieza precedente, trata del tema de la amistad. En la imagen solo hay dos personas: una figura con corona de olivo está siendo llevada por un hombre con sombrero. Asimismo, nos damos cuenta de que la acción de agarrar la mano, que simboliza la unión, está ubicada en el mismo eje central del grabado. Sin lugar a dudas, esta acción, aparte de segregar equitativamente el espacio pictórico, gobierna todo el contenido de la imagen como una resonancia del mote de la pieza. Por lo tanto, podemos decir que estos dos sinsignos constituyen dos sintagmas pictóricos en el mundo ideado por Otto Vaenius.

Siguiendo el modelo analítico del Grupo μ (1993), el hombre con sombrero se acerca más al eje central, así que es más “fuerte” y “estable” que su compañero. El hecho de que le agarre la mano al otro demuestra que él es el hombre dominante, aunque los dos íconos tienen el mismo volumen. Si nos detenemos en los detalles, advertimos que en su mano derecha agarra una lanza puntiaguda y dos cuerdas con las que ata a un perro, y que su mirada es firme y perspicaz. En la esquina izquierda se intuye a un

ganado marchando (tercer sintagma pictórico). Con esta información no es difícil deducir que este hombre abriga la intención de cazar. La figura dominada dirige su mirada hacia el libro y la cítara, que simbolizan la literatura y el arte, actividades espirituales opuestas a la caza; estos dos sinsignos pueden tomarse como el cuarto sintagma pictórico. La corona de olivo representa la paz y la serenidad; la lanza cortante y los perros, a su vez, implican la agresividad y la belicosidad. También nos percatamos de una obvia feminización de la figura dominada: su semblante es afeminado, los pliegues de su ropa son sutiles y están curvados, lo cual nos transmite una sensación de ternura y elegancia; el vestido del primero, a su vez, está plasmado por líneas relativamente duras y desmañadas, dicha característica connota valentía y fuerza. Otros elementos del fondo, un palacio de piedra, las nubes del cielo y unos árboles difícilmente identificables, desempeñan meramente una función decorativa. De hecho, estos sinsignos no están muy relacionados con las dos figuras. La clave para desentrañar la pieza estriba en interpretar los cuatro sintagmas del primer plano.

Con base en nuestro análisis y el mote, podemos decir que, por la unión que propicia la amistad, el hombre con la corona de olivo renuncia por un instante a su afición y se va a cazar con su compañero, con alegría y buen humor, ya que no percibimos ninguna queja ni rencor en su expresión facial. Si estamos familiarizados con la mitología griega, el grabado escenifica ni más ni menos que la anécdota de Zeto y Anfión (Grimal 1981: 29), como pone de relieve la parte literaria del emblema.

El epigrama de Brum está compuesto por cinco versos. El primero, el tercero y el quinto abarcan ocho sílabas gramaticales; y el segundo y el cuarto, siete. No obstante, estos dos versos acaban en palabras agudas (Anfión, pasión), así que debemos agregar una sílaba más en el proceso de cómputo silábico. Asimismo, notamos que existen dos grupos de rimas consonantes, “-ecto” e “-ion”, su secuencia métrica es *ababa*. Afirmamos que este epigrama es una quintilla relativamente canónica, ya que dentro de estas rimas consonantes hay algunas pequeñas variaciones, como “-ecto” y “-etho”. En el plano del contenido, los primeros tres versos evidencian la identidad de las dos figuras del grabado: Zeto y Anfión son hermanos, pero tienen aficiones bastante

distintas. Los dos últimos versos profundizan en el tema de este emblema: el amor perfecto puede conciliar las disimilitudes de los individuos. Dos versos de Barreda complementan esta doctrina y consolidan nuestra interpretación: “Que este (Anfión) deje la suya (cítara), y de su hermano / siga con gusto, la que el gusto abraza”. La prosa explicativa vuelve a extender y a desarrollar el contenido de los epigramas exponiendo un amor recíproco con base en la leyenda mitológica de los dos gemelos: Anfión abandonó con gusto por un momento sus instrumentos musicales para acompañar a su hermano a cazar; como recompensa, la melodía sonora de este estimula a Zeto en la construcción de los muros de la ciudad de Tebas. Según los diálogos del *Banquete* (1989), el amor platónico, en su esencia, entraña el sentimiento de afecto entre los hombres, y solamente este tipo de amor es noble y perfecto. El amor platónico aboga por la equidad y la libertad: el amor no conlleva sacrificio y coerción. Por lo tanto, cuando Anfión sale a cazar con su gemelo, abandona con gusto sus aficiones. Esta condescendencia no implica sacrificio y entrega; en cambio, al final va a recibir una recompensa del amado amigo y hermano.

El motivo de la creación y del diseño del grabado derivan directamente de las *Epístolas* de Horacio (*Epístolas*, I, 18, 43-48): “Fraternis cessisse putatur moribus Amphion; tu cede potentis amici lenibus imperiis, quotiensque educet in agros Aetolis onerata plagis iumenta canesque, surge et inhumanae senium depone Camenae, cenes ut pariter pulmenta laboribus empta”²²⁵. La imagen representa el mismo instante en el que los dos se preparan para ir a cazar, prescindiendo de la escena en la que disfrutaban de las presas de la cacería. Tanto la plasmación de Vaenius como las descripciones de Brum y de Barreda modifican el tono sentimental de los versos horacianos. En la obra de Horacio, Anfión se vio obligado a ceder a los deseos de su hermano para llegar a una avenencia; en esta pieza emblemática Anfión abandona sus aficiones con gusto.

Si comparamos los signos verbales con los signos visuales, el epigrama y la prosa

²²⁵ “Se dice que Anfión cedió a la inclinación de su hermano; cede tú a los suaves mandatos del amigo que todo lo puede, y siempre que saque al campo su reata cargada de redes etolias, y sus perros, levántate y deja a un lado la seriedad de tu inhumana camena, para que juntos cenéis los bocados que hayáis conseguido con vuestros esfuerzos”. Esta traducción es de José Luis Moralejo (Horacio 2008: 292-293).

de Brum se centra en la idea de que en el amor perfecto uno puede controlar las pasiones y condescender con alegría al gusto del amado. Esta doctrina es sencilla y clara, pero carece de *enargeia*. La transmisión de información es rápida y eficaz. Sin embargo, no logramos construir una escena fija con base en la lectura de la parte literaria. Eso significa que con frecuencia a los lectores les cuesta memorizar la doctrina. En este caso, la imagen sirve para facilitar el aprendizaje. Con el fin de destacar la idea de la condescendencia en la amistad, en el grabado Vaenius da realce a las diferencias entre los dos individuos con el uso alternativo de “símbolos” e “íconos” (Morris, 1938). Por un lado, la lira, el libro abierto, sintagma pictórico que simboliza las actividades artísticas, se contraponen a la lanza puntiaguda y los perros, otro sintagma que representa las actividades cinegéticas; el semblante intrépido opuesto a la cara afeminada; los pliegues duros y desmañados del primero opuestos a los dobleces curvados y sutiles del segundo. Nos familiarizamos con la leyenda mitológica y comprendemos que los dos en realidad son íconos (expresión) que expresan a Zeto y Anfión (contenido), así que captamos con facilidad el sentido escondido bajo la apariencia de estos sinsignos. En otras palabras, el grabado nos traslada *a priori* a cierto umbral cultural, y solamente quienes dominan el código cultural podrán descifrar el mensaje de los signos visuales. En este sentido, y en contraste con el texto, la imagen no lleva ninguna ventaja en la transmisión de información.

3.5.6. “Nada desea quien tiene lo que basta”



Fig. 3.7. “Nada desea quien tiene lo que basta”. Emblema XXXI (1733: 63).

Suscriptio: “La poca agua de esta fuente, / para mi sed es bastante, / que aquel que en río creciente, / la busca más abundante; / pereció con la corriente”.

En el grabado vemos dos figuras segregadas por la línea diagonal. Su peculiar distribución determina que el anciano del primer término es el protagonista. Notamos que este hombre se ubica en el centro; el “poder del centro” es más “fuerte” y “estable”. En el nivel del formema “dimensión”, el anciano ocupa casi la mitad de la altura del espacio pictórico. Recordemos que el eje semántico de este formema es la “dominancia”, por eso el anciano es la forma dominante. Inclinado su cuerpo, está recogiendo agua de la fuente. La orientación de su acción es principalmente horizontal, por este formema entendemos que se encuentra en un estado de equilibrio. Pero lo curioso es que, para recoger el agua, usa el vaso en lugar del botijo que lleva en la mano izquierda. Percibimos que su expresión facial es serena y atenta, parece que está muy satisfecho al llenar el vaso de agua. El hombre dominado, a su vez, se encuentra ahogado en el río. Como se sitúa en segundo término, su dimensión es relativamente pequeña. Debido a que su posición está apartada del centro, en contraste con el protagonista, él es “inestable” y “débil”. La orientación de su movimiento va hacia el

río que está abajo; según la configuración del grabado, este plano del formema está determinado por la verticalidad, motivo por el cual este sinsigno tiene un mínimo equilibrio. En su mano izquierda lleva un botijo, eso indica que va a llenarlo con el agua del río. Como está a punto de ahogarse, su expresión facial resulta distorsionada y dolorosa. Vaenius coloca a estos dos hombres en una ladera pintoresca; los otros elementos, o sea, los “characterizing signs”, como los árboles, las rocas, el palacio del fondo y la aldea lejana, sirven simplemente para adornar la belleza del mundo pictórico. Si comparamos las acciones de los dos hombres, podemos decir que el joven corre el riesgo de morir (ahogado) por la búsqueda de la abundancia de los recursos naturales (agua del río); el anciano, en cambio, se queda satisfecho con lo mínimo que tiene (agua de la fuente) y no busca aumentar sus recursos. Por lo tanto, estos dos sinsignos se convierten en realidad en “símbolos” (significante) que sustituyen el concepto de “hombre avaricioso” y de “sabio modesto” (significado). La correlación entre el significante y el significado se establece a través de la comparación y la metáfora.

Vamos a examinar ahora la parte literaria. El título de la pieza es una máxima estoica. En el libro de las *Meditaciones*, Marco Aurelio sostiene lo que sigue:

Si ejecutas cada acción como si se tratara de la última de tu vida, desprovista de toda irreflexión, de toda aversión apasionada que te alejara del dominio de la razón, de toda hipocresía, egoísmo y despecho en lo relacionado con el destino. [sic] Estás viendo cómo son pocos los principios que hay que dominar para vivir una vida de curso favorable y de respeto a los dioses (*Meditaciones*, II, 5).

Con la guía de la razón, el sabio estoico lleva una vida plena y serena con lo poco que tiene, ya que a sus ojos la riqueza, la fama y la salud son “cosas indiferentes” (Epicteto, *Discursos*, II, 9, 15). En cierto sentido, la filosofía estoica aboga por una vida ascética, es decir, mediante el control de sus deseos el proficiente alcanza la máxima felicidad de la vida, que es la virtud.

En el plano de la expresión, la estrofa de Brum tiene dos rimas consonantes: “-ente” y “-ante”. En el primer verso y en el tercero existen sinalefas, aunque para computar sus sílabas debemos restarles una. Después de haber examinado esta estrofa, descubrimos que todos los versos son octosilábicos y su secuencia de rimas es la

siguiente: *ababa*. Lo cual nos permite afirmar que esta estrofa es una quintilla limpia y canónica. En cuanto al contenido, este epigrama es una exposición sumaria del grabado: el exiguo caudal de la fuente es suficiente para quitar la sed; aquel hombre avaricioso al final pereció en el río por acumular más agua de la que necesitaba. El epigrama de Barreda desarrolla esta idea: el sabio es “bienaventurado” debido a que está “contento con lo justo” y desprecia el afán de otros por la acumulación (en este caso, por hacer acopio del agua del río); el joven, desgraciado “por mucho nadar, no nada nada” (1733: 62). La prosa inicial concreta más el sentido de las figuras: el anciano representa la abstinencia; el joven, la avaricia y la ambición. Los textos consolidan nuestra interpretación inicial. Esta información sirve como interpretante en palabras de Peirce: garantiza la validez de descodificar estos dos sinsignos como dos símbolos. Aparte de eso, el texto expone que el sabio llena su botijo vaso a vaso; después de haber acumulado suficiente agua, limpia los recipientes “para la entera satisfacción de su moderado apetito” (1733: 62). Este mensaje resuelve nuestra curiosidad respecto a lo que habíamos planteado anteriormente. Al final, Brum lamenta que en la Corte haya infinitos codiciosos que desprecian la “doméstica fortuna”.

Descubrimos también que la ilustración es en realidad un texto visual si inquirimos el motivo de creación de esta pieza. En una estrofa con el tema de la codicia, el poeta Horacio dice:

Ut tibi si sit opus liquidi non amplius urna, / vel cyatho, et dicas, ‘Magno de flumine malle / quam ex hoc fonticulo tantundem sumere’. Eo fit, / plenior ut si quos delectet copia iusto, / cum ripa simul avolsos ferat Aufidus acer; / at qui tantuli eget quanto est opus, is neque limo / turbatam haurit aquam, nec vitam amittit in undis (*Sátiras*, I, 1, 54-60)²²⁶.

La poesía horaciana especifica el nombre del torrentoso río situado en la esquina superior derecha; esta información complementaria convierte el “characterizing sign”

²²⁶ “Supongamos que no necesitas más que una jarra o un cazo de agua, y dices: ‘Preferiría tomar esa cantidad de un gran río que de esta fuente pequeña’. Por eso ocurre que, a quienes les gusta un caudal mayor de lo justo, el Aufido impetuoso se los lleva arrastrándolos junto con sus riberas. En cambio, el que necesita sólo ese poco que es necesario, ni bebe agua turbia de lodo ni se deja la vida en los remolinos”. La traducción es de José Luis Moralejo (Horacio 2008: 65).

en un “ícono”. En esta misma estrofa el poeta latino critica que los avarientos nunca están satisfechos con su fortuna, riqueza o salud. En cambio, tienen envidia del prójimo y siempre quieren superar a los demás. Por eso, al final de la estrofa Horacio sostiene que raramente hallamos a un avariento que haya vivido feliz.

El propósito del epigrama de Brum es transmitir una doctrina mediante el resumen de la ilustración. Las palabras empleadas en esta descripción no son meramente conceptuales; con los “characterizing signs” verbales, como “poca agua”, “fuente”, “río creciente” y “pereció con la corriente”, podemos entretejer una imagen mental borrosa. Los signos visuales dan una forma definitiva a esta enseñanza estoica y enriquecen los detalles de la escena con el suplemento de los sinsignos decorativos. Además, el contraste entre el anciano sereno y contento y el joven sufriente facilita nuestra comprensión y aprendizaje de la doctrina estoica. La prosa inicial, en cambio, concreta la identidad del sabio anciano explicando que está recogiendo el agua de la fuente vaso a vaso para llenar y limpiar su botijo. Los signos pictóricos, por ser fijos y momentáneos, no son capaces de representar estas acciones consecutivas, ni tampoco logran transmitir el lamento del autor por la situación de la Corte expresado en las últimas frases del texto. Podemos decir que en la presente pieza emblemática la imagen y el texto demuestran respectivamente sus ventajas e incapacidades en la transmisión de mensajes.

3.5.7. “La cumbre de la honra es peligrosa”



Fig. 3.8. “La cumbre de la honra es peligrosa”. Emblema XXXV (1733: 71).

Suscriptio: “Si de los rayos y vientos / pretendes vivir sin susto / y con lo reglado y justo, / nivela los pensamientos, / porque humildes ensayos / libres están de vientos y de rayos”.

Solamente se ve a un hombre sentado en primer plano. Según el modelo analítico del Grupo μ (1993), en el nivel de la dimensión este sinsigno es el hombre dominante que ejerce influencia en los otros hombres dominados, como el caminante, la figura sentada en la cabaña y la tropa en marcha. El hombre más próximo está manejando un utensilio, el movimiento de esta acción es de tipo horizontal. Conforme al eje semántico de la orientación, esta figura tiene menos potencialidad de movimiento, por lo tanto, está más equilibrada. El anciano está absorto en ajustar con su mano derecha la aguja de un instrumento de medición; su mano izquierda reposa en su regazo. No notamos ninguna emoción en su semblante; podemos deducir con facilidad que se encuentra sereno. El trasfondo de la pieza es la naturaleza: en la ladera izquierda hay tres pinos, uno de ellos está partido, en el suelo observamos un tronco enmohecido. Estos cuatro íconos pueden constituir un sintagma pictórico. En el plano medio divisamos una tropa marchando hacia la derecha y un caminante preparándose para subir a la montaña. En este mismo plano advertimos que una torre destrozada amenaza con derrumbarse desde la cumbre de un peñasco; detrás hay otra torre a punto de caer. El paisaje en lontananza constituye

un sintagma individual. Debido a que esta parte se ha representado con líneas cortas y puntos de color ligero, nos cuesta discernir sus detalles. Parece que los rayos caen sobre la montaña, en cuyo pie una pequeña aldea y unos árboles inidentificables son golpeados por el viento. En este punto no logramos desentrañar aún el sentido simbólico de estos sintagmas y la vinculación entre ellos. El mote del emblema nos da la clave: es peligroso ascender a la cima de la honra. En este sentido, los íconos, como las torres caídas y los pinos partidos, se convierten en símbolos (significante) que expresan el concepto “peligrosidad de la honra” (significado). El ambiente exterior resulta amenazante y catastrófico; el anciano en el primer plano, en cambio, permanece atento y calmado. Si nos detenemos en su acción, descubrimos que intenta ajustar la aguja del nivel precisamente en la posición del medio (lo que nos retrotrae de manera inmediata al “justo medio” del que hemos hablado con anterioridad). En la pieza “La virtud consiste en el medio” hemos mencionado que para la filosofía estoica la virtud se aparta de cualquier exceso. Con base en esta intertextualidad, comprendemos que el hombre sabio (expresión) sustituye los conceptos como “virtud” y “paz” (contenido); el instrumento de medición es un símbolo (expresión) que representa la forma idónea de actuar (apartarse de los extremos) para llegar al término medio (contenido). El anciano sabio está sentado tranquilamente en el suelo, totalmente alejado de la peligrosa cumbre de la honra (los pinos, las torres, etc.). Esto es lo que podemos descifrar a través de los signos visuales simbólicos.

El epigrama de Brum tiene seis versos octosílabos y uno endecasílabo. Esta estrofa cuenta con tres rimas consonantes, las cuales son “-entos”, “-usto” y “-ayos”; la secuencia de sus rimas es: *ababacC*. Una estrofa de siete versos libres constituye este epigrama. En cuanto a su contenido, podemos dividirlo en tres partes: los primeros tres versos indican que la búsqueda de la honra es arriesgada, pues en lo alto los rayos y vientos nos van a golpear; para evitar dichos castigos debemos renunciar al deseo de subir a la “cumbre peligrosa”; los dos siguientes versos describen el estado del sabio: está nivelando los pensamientos en una posición que podríamos calificar como la del justo medio; la parte final nos inculca que si nos mantenemos humildes y ascéticos en

la vida diaria, nos apartaremos de los peligros de la honra. El poeta utiliza la metáfora para vincular la imagen de los rayos y de los vientos con el peligro; hemos encontrado un mecanismo idéntico para relacionar los significantes con los significados en los signos visuales. La prosa explicativa describe más detalladamente el contenido de la ilustración. En el inicio, Brum apunta que el objetivo de la presente pieza emblemática reside en enseñarnos a nivelar constantemente acciones y pensamientos, y a seguir el justo medio, alejándonos de la peligrosidad de la cumbre. Por medio del texto, sabemos que el mismo sabio asceta construye una pequeña cabaña en lo más profundo del valle. Este mensaje pone en evidencia la vinculación entre los sinsignos pictóricos. La cabaña ubicada en la esquina derecha debe ser su casa, y posiblemente aquella figura borrosa dentro de ella sea alguno de sus parientes. Conforme a la parte literaria, las torres están medio derrumbadas por el daño de los rayos; los descollados pinos aparecen abatidos por la furia del cierzo. El grabado retrata los objetos en el proceso de su deterioro, sin demostrar con claridad el motivo de esta desolación. Brum no nos ha explicado el papel del caminante y la tropa en marcha, ni el sentido de la gran montaña del fondo. De los mensajes de los signos verbales podemos deducir que el caminante representa a los buscadores de la honra; de acuerdo con los emblemas “Mediante la sabiduría (LXVIII)” y “La gloria de la virtud (LXXX)”, la tropa en marcha se puede tomar como una “fórmula” pictórica que expresa la idea de la gloria. Dicho sentido simbólico sirve también para explicar la tropa de la presente pieza.

Hallamos la inspiración artística del grabado en el segundo libro de las *Odas* de Horacio:

Auream quisquis mediocritatem / diligit, tutus caret obsoleti / sordibus tecti, caret invidenda / sobrius aula. / Saepius ventis agitatur ingens / pinus et celsae graviore casu / decidunt tures feriuntque summons / fulgura montes (*Odas*, II, 10, 5-12)²²⁷.

Obviamente, el segundo término y el fondo del grabado constituyen un texto visual

²²⁷ “Quien prefiere el término medio, que vale lo que el oro, se libra, seguro, de las miserias de una casa arruinada; y se libra, sobrio, de un palacio que le valga envidias. El pino grande es el que los vientos más azotan, más dura es la caída de las torres altas, y es en la cima de los montes donde hiere el rayo”. La traducción proviene de José Luis Moralejo (Horacio 2007: 340).

canónico de este fragmento. Vaenius inventa la imagen del sabio abstigente. La oda horaciana complementa el sentido oscuro del paisaje borroso del fondo: el rayo golpea la cima de la montaña, la cumbre de la honra siempre es peligrosa. El emperador estoico Marco Aurelio sostiene que ninguna fama va a perdurar eternamente (*Meditaciones*, III, 10). Epicteto opina que la fama y el honor son cosas indiferentes (*Discursos*, II, 9, 15). De acuerdo con estas doctrinas, no debemos malgastar el tiempo en conseguir cosas que a fin de cuentas son indiferentes.

Tanto los signos visuales como los signos verbales utilizan recursos retóricos como la simbolización y la metáfora para expresar la misma doctrina. La imagen crea una escena más concreta e impresionante, los sinsignos se entrelazan directa e indirectamente creando un mundo autónomo. El grabado limita en cierto modo nuestra imaginación, pero nos ayuda a comprender más estereográficamente la enseñanza moral siempre y cuando recibamos unas pistas mínimas del texto. Sin estas condiciones necesarias, los signos visuales son puros “characterizing signs” desprovistos de connotaciones para los espectadores no familiarizados con el contexto. El epigrama es una pequeña descripción de la ilustración, y la prosa amplía enormemente esta explicación. El texto posee la ventaja de indicar o sugerir con claridad las doctrinas morales más abstractas. No obstante, la parte literaria no precisa las relaciones espaciales de los objetos ni especifica las dimensiones y formas de estos sinsignos, dejándonos un gran espacio para construir una escena virtual. Por dichas ventajas y desventajas, el texto se combina con la ilustración para aumentar la eficacia en la transmisión del mensaje logrando un máximo efecto estético.

3.5.8. “Mediante la sabiduría”



Fig. 3.9. “Mediante la sabiduría”. Emblema LXVIII (1733: 137).

Suscriptio: “El que madrugó temprano²²⁸ / desterrando la pereza, / se pone a estudiar ufano / El desprecio soberano / del Honor, y la Riqueza. / Y cuando así blasona / es digno de laureles, y corona”.

El grabado puede dividirse en tres planos. En el centro del primer plano vemos a un hombre con una cara muy seria, el cual constituye un sintagma individual. Esta figura, con su cuerpo inclinado hacia la derecha, está rechazando los obsequios de los tres ángeles de la izquierda mientras apunta a una página del libro abierto. No podemos descifrar el contenido del libro, ya que este ícono (la página) está representado por pocas líneas (formas de expresión). Notamos que su palma derecha se ubica en el eje central, esta acción de rechazo debe jugar un rol importante para comprender el grabado. En el nivel de posición, este hombre es más “fuerte” y “estable” que otras figuras a su alrededor. A su lado derecho aparece una figura con armadura y casco con plumas que también sujeta el libro con la mano izquierda; la otra figura, con un casco provisto de alas, está mirando atentamente al hombre del centro. Las dos figuras con casco forman parte de otro sintagma pictórico. Si acudimos a la intertextualidad, en el emblema XVI, “La medicina del alma es la que importa,” descubrimos que la primera figura es una representación típica de Minerva, diosa de la sabiduría²²⁹; si conocemos la mitología

²²⁸ En la edición de 1669 esta palabra se escribe de otro modo (“temprano”), pero a partir de la edición de 1672 adquiere esta morfología: “temperano”.

²²⁹ Esta diosa preside todas las actividades intelectuales. En la cultura helena tiene otro nombre, Atenea. Cabe apuntar que Atenea representa el combate, ya que es una “diosa guerrera, armada de la lanza y la

griega, sabremos que la otra es el mismo Mercurio, dios mensajero²³⁰. A la izquierda, tres ángeles ofrecen regalos al hombre del centro. En este sintagma vemos la palma, las coronas (una en el suelo) y el trono, símbolos tradicionales de la victoria, la fama y el honor (Cirlot 1992: 146-147, 353). En el segundo plano vemos una estatua de mujer con una corona en la cabeza y una espada en la mano izquierda. Sabemos que a veces la estatua sirve para que el lector identifique a los dioses o evoque las hazañas de los héroes. En el fondo se distingue un pomposo desfile hacia el arco de triunfo ubicado en la parte superior derecha. Entre la muchedumbre vemos a un ángel poniendo una corona en la cabeza del cochero y un soldado montado en un elefante. El emblema LXXX nos recuerda que el sintagma “desfile” constituye una fórmula que simboliza la “gloria del triunfo” (1733: 160). Si entrelazamos todos estos sintagmas pictóricos, podemos interpretar el grabado de este modo: el hombre virtuoso está leyendo un libro bajo la vigilante mirada de Minerva y Mercurio. Por su modestia y sabiduría rechaza rotundamente la victoria (la palma), la fama (la corona, estatua), el honor (el trono) y la gloria (el desfile). La correlación entre los significantes y los significados se establece principalmente por vía de la metáfora.

La estrofa de Brum tiene siete líneas con tres rimas: “-ano”, “-eza” y “-ona”. Excepto el último verso endecasílabo, los restos son de arte menor. La disposición de las rimas es la siguiente: *abaabcC*. Esta estrofa está compuesta por una quintilla de tipo *abaab* y un pareado de 7+11 (cC). El poema, pues, pertenece a una silva de consonantes. En el plano del contenido, los primeros tres versos exponen que la pereza es un impedimento para la sabiduría, quien madruga puede dedicar más tiempo a estudiar y sacará mayor provecho y contento del estudio; los últimos cuatro versos destacan que quienes merecen de verdad los laureles y las coronas son aquellos que desprecian el honor y la riqueza. Este epigrama pedagógico, cuyas palabras no concretan las relaciones dimensionales de las figuras, carece de *enargeia*. La prosa tiene la función de describir el contenido de la ilustración. Conforme a esta parte, podemos asegurarnos

egida”. La figura de la ilustración responde plenamente a esta descripción (Grimal 1981: 60, 358).

²³⁰ Este dios se caracteriza por el “sombrero de alas anchas y las sandalias aladas”. (Grimal 1981: 353).

de que el sabio está acompañado de Minerva y Mercurio. Obviamente, Vaenius, influido por la Contrarreforma, destaca la instrucción de que “sin vigilancia y prudencia los libros son dañosos por su doctrina peligrosa y su vana ciencia” (Sebastián 1983: 29). El texto nos indica con claridad que los tres ángeles de la esquina izquierda son Amores que ofrecen la corona y la silla para que el filósofo gobierne la república. La estatua, la palma y el desfile simbolizan respectivamente la eternidad, la victoria y la gloria, mensajes que hemos descifrado en el grabado por el contexto cultural y la intertextualidad. Por supuesto, el sabio rechaza todos estos obsequios. En el final del texto, Brum señala que el cielo les da regalos a los reyes para distribuirlos y no para poseerlos; para ellos no hay posesión mejor que la virtud. Conforme a la enseñanza de Epicteto (*Discursos*, I, 4, 3), no tenemos total control sobre las cosas que no dependen de nosotros. La fama, la riqueza y el honor son “cosas indiferentes”, momentáneas, que contrastan con la eternidad de la virtud. Esta última es la que nos conduce a la felicidad, la paz y la serenidad.

Encontramos este motivo en el primer libro de las *Epístolas* de Horacio. En una carta dirigida a Maecenas, el poeta latino le aconseja a su amigo que no se distraiga con el vicio y la codicia, y que se deje apaciguar por la lectura. La sabiduría nos aparta de los vicios y las necesidades²³¹. A partir de estas ideas, Vaenius diseña por su propia cuenta la configuración del presente grabado.

Los signos visuales emplean abundantes símbolos para expresar las cosas indiferentes. Para desentrañar todos los sentidos connotativos de los signos, debemos estar familiarizados con el contexto cultural y poseer algunas nociones de intertextualidad. El proceso de comprender la imagen es el mismo de descifrar y entrelazar los sentidos alegóricos de los sintagmas pictóricos individuales. En contraste con la ilustración, para entender la doctrina que aspiran a impartir los signos literarios nos basta con tener un nivel intermedio de lectura de español. Dicho de otra manera, a diferencia de los signos visuales, no necesitamos acumular tantos conocimientos previos para desentrañar el mensaje educativo en los signos verbales. Las palabras

²³¹ “Virtus est vitium fugere, et sapientia prima stultitia caruisse”. Véase Horacio (*Epístolas*, I, 1, 41-42).

tienen la ventaja de transmitir con alta eficacia las ideas conceptuales, pero eso también implica que carecen de la potencialidad de lo visual. Por eso, necesitamos juntar las piezas de información para construir una escena virtual. El texto y la imagen se combinan en esta pieza con el fin de superar sus defectos expresivos y alcanzar una máxima representación.

3.5.9. “Nunca pierde el sabio su tranquilidad”



Fig. 3.10. “Nunca pierde el sabio su tranquilidad”. Emblema LXX (1733: 141).

Suscriptio: “Pesa el sabio, y ajusta / su vida, con estudio tan profundo, / que de nada se asusta: / y aunque parezca que se acaba el mundo; / se queda sin mudanza, / la vista siempre fija en su balanza”.

A primera vista la imagen representa una escena caótica y catastrófica. El amontonamiento de las figuras en lontananza y el ataque en el primer plano nos producen una sensación de inquietud y terror. El grupo de hombres que vemos más cerca puede dividirse con naturalidad en dos sintagmas pictóricos, según la configuración del grabado. A la izquierda vemos a un rey (por su corona) atacando con un arma que agarra con su mano derecha al grupo de hombres. Este sinsigno está apartado del centro; según el eje semántico del formema “posición”, esta forma es “débil” e “inestable”. El segundo sintagma está compuesto por el grupo de cuatro

hombres. El que se encuentra en el centro está sereno e inmóvil, únicamente atento a pesar algo con su balanza, aunque con la información que nos ofrece el grabado no podemos todavía descifrar el sentido simbólico de este utensilio. Esta figura es “fuerte” y “estable” en comparación con el rey. Los hombres a su alrededor, a su vez, muestran pavor y angustia: uno está apuntando con su mano derecha a la sangrienta batalla del fondo; los otros dos están gritándole al oído; aunque la imagen es silenciosa de por sí, podemos deducir que se trata de alguna horrorosa calamidad. Conforme al contenido de la imagen, la víctima del ataque será el hombre sereno. Percibimos un violento contraste en los dos sintagmas: el rey está furioso; los tres compañeros, asustados; el sabio, calmado. La contraposición de los cualisignos (expresiones faciales) en realidad da realce a la serenidad y el coraje de la figura central.

La escena del segundo término puede considerarse como la llegada del apocalipsis. En la parte derecha superior presenciamos un terremoto horrible, las columnas, las piedras y los tejados pronto se convertirán en escombros. Los signos visuales solamente captan un momento de la desolación. Las casas ubicadas en la parte izquierda están medio derruidas y en llamas. En el cielo, los dioses del viento azotan la tierra con un viento impetuoso. Notamos también que hay un combate despiadado en este ambiente lóbrego. Todos estos sinsignos sirven para realizar un mismo propósito: la plasmación de un mundo apocalíptico pretende resaltar la serenidad y concentración del sabio²³².

El epigrama de Brum es una estrofa de seis versos. Si examinamos detenidamente este poema, nos damos cuenta de que el epigrama es plurimétrico, de versos heptasílabos y endecasílabos. Esta estrofa tiene tres rimas: “-usta”, “-undo” y “-anza”, su disposición es *aBaBcC*. Con base en este análisis, podemos afirmar que esta estrofa es una variante del sexteto. En el plano del contenido, los dos primeros versos resuelven nuestra duda sobre la función de la balanza: el sabio está pesando su alma en este utensilio. Los últimos cuatro versos ponen de relieve su tranquilidad y racionalidad

²³² En el *Libro de tácticas* (权书), el literato Su Xun (苏洵 1009-1066) sostiene que los generales deben ser totalmente serenos y racionales frente a los peligros o los casos imprevisibles: “No cambia su semblante aun cuando la montaña Tai se derrumbe ante sus ojos; ni pestañea aun cuando un veloz ciervo salte repentinamente a la vista (泰山崩于前而色不变, 麋鹿兴于左而目不瞬)”. Esta frase puede enriquecer la imagen del sabio de esta pieza emblemática. Sobre esta cita véase la entrada de Su Xun.

frente al apocalipsis: aunque el mundo se acabará pronto, no tiene miedo de esta escena horrorosa; en este mundo inestable se encuentra sereno y absorto en los movimientos de la balanza. Esta estrofa puede tomarse más bien como un pequeño resumen de la pieza en lugar de como una écfrasis de la imagen. El epigrama de Barreda es una extensión de este resumen, a través del cual sabemos que aquella ciudad destrozada es Roma y aquel rey un tirano. La verdadera écfrasis del grabado es la prosa explicativa de Brum. Este pequeño texto nos cuenta que el pintor quiere plasmar a un filósofo que sabe “resistir también a las injurias del Cielo, y a la violencia de los Ejecutores de su ira” (Brum 1733: 140). Según la descripción del texto, el rey furioso está arrojando el rayo sobre la cabeza de sus súbditos, lo que aclara un poco más la relación entre las figuras cercanas. Los signos verbales podrían suplementar el contenido del grito, pero no lo hacen. Otro detalle llamativo de la prosa estriba en la comparación entre el pasado y el presente: “[...] los que ayer fueron (siendo edificios) el decente adorno de la patria; hoy se presentan transformados en montañas de pálidas cenizas” (Brum 1733: 140). El emperador estoico Marco Aurelio dice que la fama más duradera (decente adorno) es momentánea (pálidas cenizas) (*Meditaciones*, III, 10), no tenemos control alguno sobre las cosas indiferentes. En la “Hoja de álbum del paisajismo”, Shi Tao intenta transmitirnos la idea de que las apariencias del mundo exterior son “las flores en el espejo” y “la luna en el agua”, y de que solamente los dharmas (doctrinas) del budismo son eternos. De modo similar, para los filósofos estoicos las cosas que dependen de nosotros son verdaderamente duraderas. En el presente caso, esta cosa perpetua se refiere a la virtud, o más concretamente, a la serenidad y a la armonía interna frente al terrible deterioro del mundo exterior.

Podemos rastrear la fuente literaria de esta pieza emblemática en el tercer libro de las *Odas* de Horacio. En una estrofa que trata de la justicia, el poeta latino dice:

Iustum et tenacem propositi virum / non civium ardor prava iubentium, / non voltus
instantis tyranni / mente quatit solida, neque Auster, / dux inquieti turbidus Hadriae, / nec
fulminantis magna manus Iovis: / si fractus illabatur orbis, / impavidum ferient ruinae

(*Odas*, III, 3, 1-8)²³³.

A ojos de Horacio, el sabio “justo y tenaz” nunca renunciará a su integridad y serenidad aun cuando esté amenazado por los ciudadanos furiosos, el cruel tirano y los dioses celestiales. Podemos especificar, conforme al contexto literario, que el dios de los vientos situado en la parte arriba del grabado es Austro. Y el primer sintagma pictórico adquiere una doble identidad: son a la vez el rey tirano y el dios Júpiter quienes gobiernan el rayo. La ilustración vuelve a mostrar sus atributos, siendo una écfrasis pictórica de esta oda horaciana.

El epigrama de Brum solamente constituye un pequeño resumen del contenido del grabado, el cual se concentra en resaltar la tranquilidad y la paz interna del sabio estoico, omitiendo la presentación de los otros elementos pictóricos. Estas palabras nos dejan un tremendo espacio para imaginar un contraste intuitivo entre el protagonista sereno y el catastrófico mundo. La prosa es una écfrasis canónica que suple los detalles y desarrolla la idea del epigrama. En contraste con los signos lingüísticos, la parte pictórica expresa el tema central destacando los cualisignos (expresiones faciales) de los sintagmas del primer término, y la comparación entre el protagonista inmóvil y la ciudad destrozada y caótica. La balanza y la figura central se convierten en un sintagma pictórico que transmite la doctrina de la presente pieza. La correlación entre el designatum (el sabio y la balanza) y el designado (la serenidad y la armonía interna) se cimienta en la comparación y la simbolización. La imagen crea una escena más impresionante y fija, pero solo capta un instante por su propia limitación formal, por este motivo no logra representar el brusco contraste entre el pasado y la actualidad. En la presente pieza, tanto los signos verbales como los signos visuales ponderan y equilibran sus ventajas y desventajas destacando unos detalles y desechando otros a fin de transmitir eficazmente la información.

²³³ “Al hombre justo y tenaz en su designio, ni el furor de los ciudadanos que le piden que obre mal, ni el rostro del tirano amenazante lo mueven a abdicar de su entereza; ni el viento austro, que turbulento impera en el Adriático revuelto, ni la enorme mano de Júpiter lanzando rayos. Si el mundo en pedazos se desploma, sobre él caerán sin asustarlo sus ruinas”. La traducción proviene de José Luis Moralejo (Horacio 2007: 372-373).

3.5.10. “Acomódate al tiempo”



Fig. 3.11. “Acomódate al tiempo”. Emblema LXXXVI (1733: 173).

Suscriptio: “El saberse acomodar / con el tiempo, es gran lección. / Pues lo que se ha de pasar / por fuerza, nunca es razón, / recibirlo con pesar”.

Se aprecian dos figuras delante de la puerta de una casa en primer término. Un anciano con alas y una guadaña afilada ocupa el centro. De acuerdo con la semiótica visual del grupo μ , en el nivel de posición este sinsigno es más “fuerte” y “estable”. En realidad, esta imagen es una “fórmula” pictórica en razón de que aparece reiteradamente en los emblemas de esta misma obra. Conforme a la prosa explicativa del emblema LXXXV, este anciano es un ícono del dios del Tiempo: “las alas son símbolo de la velocidad con que pasa: y la guadaña del imperio que tiene sobre todo lo creado; pues nada ay tan durable en el Mundo, que no le esté sujeto” (1733: 170). El joven está dirigiendo las palabras al Tiempo, de su postura podemos deducir que está convidándolo a entrar en su casa. En contraste con el anciano, esta figura se ubica a la izquierda, por lo tanto, es más “débil” e “inestable”. También observamos que este último está bien vestido; aquel, semidesnudo. No obstante, no podemos adquirir más información de los sinsignos “joven” y “casa”; por el momento, los dos son puros “characterizing signs” según el glosario de Charles Morris. En el nivel de dimensión, las dos figuras son formemas dominantes que gobiernan el resto de los objetos lejanos. El sentido alegórico de la

presente pieza debe desarrollarse principalmente en torno al joven y al anciano Tiempo.

Una escena apocalíptica y llena de destrucción se despliega en lontananza. En el fondo hay un edificio erigido sobre un acantilado, a su derecha vemos líneas densas, paralelas, que se cruzan entre sí. De conformidad con el contenido de la ilustración, esta forma de expresión debe representar un gran diluvio. En la mitad del curso del río hay dos casas y algunas plantas destruidas por la potente crecida de la corriente. Como los signos pictóricos se caracterizan por ser estáticos, la ilustración capta un instante del proceso de caída. En la parte baja del curso del río, un rebaño queda sumergido en el diluvio. Sin embargo, con la información que nos ofrece la imagen no logramos relacionar directamente esta escena horrorosa y apocalíptica con las dos figuras del primer plano.

Con estas dudas vamos a examinar la parte literaria. El epigrama de Brum cuenta con cinco versos. En el cómputo silábico debemos tener en cuenta que existen sinalefas en los primeros cuatro versos y que las palabras agudas nos obligan a agregar una sílaba. Después de haber revisado la métrica y las rimas de esta estrofa, notamos que todos los versos son octosílabos, pero con una rima asonante: “-dar”, “-cion”, “-ssar” y “-zon”. Razón por la cual afirmamos que esta estrofa no es una quintilla canónica. En lo tocante al contenido, este epigrama destaca dos posturas frente al Tiempo: los sabios saben cómo acomodarse al tiempo y pueden adaptarse a cualquier situación; los que no saben cómo aplicar la razón para superar las adversidades llevan una vida difícil y pesada. El propósito de la estrofa reside en inculcarles a los lectores la relevancia de acomodarse al tiempo para alcanzar una vida serena y feliz. Las palabras empleadas carecen de la potencia del efecto visual por ser conceptuales. El epigrama de Barreda extiende la misma idea de Brum: debemos recibir con racionalidad y serenidad al Tiempo, no importa si nos trae miserias y dolores o si nos da riquezas y alegrías. El tiempo vuela irrevocablemente, no hay que malgastarlo en vicios y maldades; por el contrario, debemos dedicar la vida a la práctica de la virtud. Además, la décima antigua de Barreda nos indica que el joven representa la prudencia dispuesta a recibir al anciano Tiempo: “Siempre ha de estar la casa del prudente / abierta, para el tiempo, malo, o bueno, / para

alojarle en ella diligente” (1733: 172). La información ofrecida por los dos epigramas no basta para interpretar la escena en todos sus detalles, pues la correlación entre los hombres que aparecen en primer término y la pavorosa escena en lontananza todavía requiere una explicación. Acudimos, pues, a la prosa explicativa. Este pequeño texto, cuyo objetivo radica en impartir a los espectadores la doctrina de las dos estrofas, es una descripción verbal del grabado. Brum nos aclara que este joven representa al Sabio, quien siempre mantiene la puerta de su casa abierta para acoger al Tiempo. Este Dios estipula unas leyes inviolables e implacables, que en vano querría uno modificar o derogar. Por eso es más razonable ajustarnos a las reglas del tiempo en lugar de intentar transgredirlas. En el caso de nuestro joven sabio, Brum nos dice que sale a recibir al anciano Tiempo pasando por alto la crisis total del mundo exterior: “[...] le procura introducir en su casa; no considerando el daño que entonces recibe el mundo, sino el provecho que el ha de sacar de no perderle” (1733: 172). Según este nuevo mensaje, los sinsignos del segundo término, como el diluvio, la tempestad, los vientos, las casas y los árboles destrozados, el ganado ahogándose, se convierten en “símbolos” (significante) que sustituyen la idea de la adversidad y la desgracia (significado). Esta correlación entre la expresión y el contenido se establece a través de la antonomasia y la metáfora. Al final el autor, aparte de enseñarnos la importancia de acomodarnos con serenidad al tiempo aun en los momentos adversos, nos exhorta a consagrar nuestro precioso tiempo a la práctica de la virtud y a no dejar que los deleites y la prosperidad mundana empañen el alma.

La fuente de la creación de esta pieza emblemática se halla en el tercer libro de las *Odas* de Horacio. En una poesía dirigida a Maecenas, el poeta latino escribe:

Quod adest memento / componere aequos: cetera fluminis / ritu feruntur, nunc medio alveo
/ cum pace delabentis Etruscum / in mare, nunc lapides adesos / stirpisque raptas et pecus
et domos / volventis una, non sine montium / clamore vicinaeque silvae, / cum fera diluvies
quietos / inritat amnis (*Odas*, III, 29, 32-41)²³⁴.

²³⁴ “Procura, con serenidad, arreglar las cosas del momento; lo demás, allá va como el río, que unas veces corre en paz por medio de su cauce buscando el mar de Etruria. y otras hace rodar a un tiempo piedras gastadas, raíces arrancadas de cuajo, ganados y casas, no sin el fragor de los montes y del bosque vecino, cuando un fiero diluvio encrespa los ríos tranquilos”. La traducción proviene de José Luis Moralejo

Es fácil percatarnos de que los íconos del segundo término de la ilustración constituyen en realidad un texto visual de este pequeño fragmento del poema. En las siguientes líneas Horacio (*Odas*, III, 29, 41-43) expresa la importancia de apreciar el tiempo para lograr una vida segura y feliz: “Ille potens sui / laetusque deget, cui licet in diem / dixisse ‘Vixi’”²³⁵, Otto Vaenius tomó varias ideas de este poema horaciano para componer el presente emblema, además de los emblemas LXXXIV y LXXXV.

La comparación entre la serenidad de las dos figuras cercanas y el completo disturbio de los objetos en lontananza resulta sumamente impresionante, inquietante y dramática. Sin embargo, nos cuesta vincular los íconos del primer plano con los que se ven en lontananza y descifrar así el sentido alegórico de convidar al anciano Tiempo a entrar. Según las pistas de la parte literaria, Vaenius emplea la metáfora para expresar el tema central: esta invitación significa “acomodarse al tiempo”. Si estamos familiarizados con la mitología griega, entenderemos que este anciano con alas y hoz es el mismo Cronos (Grimal 1981: 120-121), el dios del Tiempo. Claro que el contexto también nos puede ayudar a descifrar su identidad. Pero eso implica que la imagen nos vuelve a situar en cierto umbral cultural para desentrañar el sentido simbólico de los signos visuales. Los dos epigramas destacan por su función educativa, sus palabras son concisas y claras, pero carecen de poder visual. La prosa inicial es una éfrasis, la cual no solo resuelve nuestras dudas en el proceso de interpretar el grabado, sino que también amplía el objetivo educativo de los versos, exhortando a los espectadores a dedicar su valioso tiempo a practicar la virtud. El estatismo inherente a la imagen la vuelve incapaz de expresar esta última idea. Dadas sus respectivas ventajas y desventajas, la imagen y el texto ponen de relieve deliberadamente algunos elementos y descartan otros para transmitir el mismo mensaje educativo. Al final los dos se combinan alcanzando una óptima representación artística.

(Horacio 2007: 372-373).

²³⁵ “Dueño de sí y feliz vivirá quien pueda decir día tras día aquello de ‘he vivido’”. (Horacio 2007: 433).

Capítulo IV. Comparación entre el corpus oriental y el corpus occidental

Con respecto al diálogo entre el mundo oriental y el mundo occidental en el campo de la pintura, el misionero católico Nicolás Trigault (1552-1610), en su *Historia de la China y cristiana empresa hecha en ella por la Compañía de Jesus*, hizo un comentario bastante curioso que merece la pena transcribir a pesar de su extensión:

A la pintura (de la cual usan continuamente en sus obras) es gente aficionadísima, mas totalmente le hace ventaja la de Europa, y mucha más en la escultura, y en las obras de fundición. Adorna sus magníficos arcos, y bóvedas con figuras de hombres, y de animales, y ennoblecen sus templos con las de sus vanos dioses, y con campanas. Y ciertamente, si bien conjeturo, la causa porque una gente en lo de más ingeniosísima, sea tan ruda en estas obras, es a mi parecer, porque nunca han tenido comunicación con naciones extranjeras, con la cual ayudara el arte a su natural no inferior, en lo demás, a ninguna de todas. No sabe pintar al olio, ni adorna sus pinturas con las sombras, y así son mas semejantes a muertos, que a vivos (1621: 11).

Durante su estancia en China, este sinólogo y misionero logró establecer relaciones con los literatos de la corte de la dinastía Ming y conoció de cerca las ciencias, la religión, la cultura, la política y las artes de China. Asimismo, también llevó a China varios aparatos, artesanías y pinturas occidentales para que la población china pudiera apreciar elementos de culturas distintas. El estudioso y coleccionista de libros Jiang Shaoshu (姜绍书 ?-1680?), en su *Historia de los poemas sin voz* (無聲詩史), describió la reacción de los pintores chinos al ver por primera vez las pinturas religiosas occidentales traídas por el misionero Matteo Ricci:

Matteo Ricci trajo del continente occidental una pintura cuyo tema es la religión católica. Se trata de una mujer que está abrazando un niño. Las cejas, los ojos y los pliegues del vestido [de los dos] son tan auténticos como si las verdaderas figuras se reflejaran en un espejo limpio, y pareciera que se fueran a mover en cualquier momento. Al ver la serenidad, la solemnidad, la minuciosidad y la belleza [de esta mujer], los pintores chinos se quedaron atónitos sin saber qué hacer (2009: 170)²³⁶.

²³⁶ El texto original es: “利瑪竇攜來西域天主像，乃女抱一嬰兒，眉目衣紋，如明鏡涵影，踽踽

A partir del Renacimiento, y debido al principio de la mimesis, los pintores occidentales empezaron a aplicar la perspectiva a la pintura, tratando de representar cuidadosamente la correcta dimensión, la distancia y la proporción del volumen de los objetos reales. Esta idea de representar con fidelidad la naturaleza choca con la propuesta artística de los pintores literatos. Por lo tanto, el asombro de los pintores chinos en realidad no implica un sentimiento de admiración, sino que está teñido de un tono despectivo. En una breve reflexión del famoso pintor Zou Yigui (邹一桂 1686-1772) se puede observar cuál era la actitud predominante de los artistas chinos en relación con la pintura occidental en aquella época:

Los occidentales son talentosos en el uso de las líneas, por eso la dimensión, la ubicación y la distancia de los objetos en sus dibujos no distan nada de la naturaleza. Los objetos, como las figuras, las casas, los árboles, todos están repletos de la sombra del sol. Los colores y los pelos del pincel son notablemente diferentes de los nuestros. El diseño y la disposición de las formas pictóricas van de lo amplio a lo reducido; [para una correcta representación] miden con la regla triangular. Ellos retratan palacios en la pared; [esta representación realista] invita a entrar en ellos. Si nuestros pintores aprovecharan algunas de estas técnicas, mejorarían el efecto estético de sus obras. No obstante, en las pinturas occidentales no existen las técnicas de uso del pincel. Aunque sus imágenes son refinadas y esmeradas, no se libran de [los defectos de] los artesanos. Por eso, sus obras no entran en ninguna categoría de la pintura²³⁷.

El misionero nunca pensó que las pinturas occidentales de las que se orgullecía fueran obras de “artesanos” a ojos de los pintores chinos y que ni siquiera estuvieran en la categoría de la pintura; Zou tampoco podría aceptar el comentario de que las pinturas chinas fueran “semejantes a muertos”.

El problema principal de este malentendido recíproco reside en que los personajes de las dos culturas hicieron sus observaciones arraigándose en sus propios trasfondos culturales. La pintura del Renacimiento y del Barroco se caracteriza por la imitación fiel de la naturaleza; dicha característica es repudiada por los pintores literatos, quienes

欲動. 其端嚴娟秀, 中國畫工無由措手”.

²³⁷ El texto original es: “西洋人善勾股法, 故其繪畫於陰陽遠近, 不差鎔黍. 所畫人物屋樹, 皆有日影. 其所用顏色與筆, 與中華絕異, 布影由闊而狹, 以三角量之. 畫宮室於牆壁, 令人幾欲走進. 學者能參用一、二, 亦甚醒法, 但筆法全無, 雖工亦匠, 故不入畫品”. Para la presente cita, véase el artículo de Zou en la bibliografía final. Sobre la actitud de los chinos respecto a la llegada de las pinturas occidentales, puede consultarse el artículo de Shao (2015: 76-83).

estaban inmersos en un principio artístico según el cual la reproducción de las apariencias de la naturaleza no es el objeto principal de la pintura. El poeta de la dinastía Song, Su Shi, comenta que “cualquiera que analiza la pintura con base en la similitud, en la apariencia, comparte la visión ingenua de los niños” (2001: 1437)²³⁸. Por lo tanto, por más realistas y refinados que fueran, los óleos no podían escapar del destino de ser clasificados como trabajos de artesanos en opinión de los comentaristas de la dinastía Ming y Qing; por su parte, las pinturas chinas, como carecen de perspectiva y de sombras, fueron calificadas como rudas, extrañas y muertas a ojos de los espectadores occidentales.

A través de las citas arriba expuestas, sabemos que el limitado diálogo entre ambas manifestaciones culturales en el Renacimiento y el Barroco no consiguió un resultado fructífero. Por el contrario, debido al abismo cultural existente, especialmente con respecto a las directrices sobre las actividades pictóricas, los espectadores de ambos lados no hicieron un comentario justo y apropiado sobre las pinturas del otro continente. En resumidas cuentas, en lo que atañe a la cognición mutua de la pintura en estas épocas, los espectadores se limitaron a apreciar los íconos en apariencia, sin indagar los pensamientos estéticos subyacentes en las obras.

En nuestro caso, no hay prueba evidente de que las obras de Shi Tao y Otto Vaenius estén influidas por los principios artísticos de la otra cultura. Además, el diálogo en el campo de las actividades pictóricas en esta época es sumamente limitado. Por este motivo, es evidente que entre los dos corpus que hemos escogido no existe una “relación de hecho”. No obstante, si nos detenemos en las formas y los temas de estos dos géneros artísticos -la pintura de literatos oriental y la emblemática occidental- descubrimos que entre ellos existen varias similitudes, especialmente en lo concerniente a la relación entre imagen y texto, sobre todo si la analizamos desde una perspectiva semiótica. Estas condiciones garantizan la validez de nuestra comparación. En las siguientes secciones vamos a abordar las analogías y las disimilitudes entre los dos corpus a partir de tres aspectos: la técnica artística, la forma artística y los temas

²³⁸ El texto original es: “論畫以形似，見與兒童鄰”.

universales.

4.1. La técnica de creación

De acuerdo con los glosarios del sistema semiótico de Hjelmslev, en el plano de las materias de la expresión hay una disparidad radical entre la literatura emblemática y la pintura de literatos. Los materiales básicos de la pintura china son los pinceles, la tinta, el tintero, el agua, los colores y el papel blanco: Los materiales básicos del grabado de bronce occidental usado en los libros de emblemas son los estiletes, las láminas, las capas de barniz, los ácidos²³⁹ y la tinta para la imprenta. La unidad mínima de la pintura de los literatos es la línea representada por el pincel mojado de tinta y/o colorante en el papel blanco; la unidad básica del grabado de bronce es el trazo producido por el movimiento del estilete de punta cónica y aguda en una fina capa de barniz protector. Con el virtuosismo del manejo del pincel y el uso del estilete, tanto el pintor como el grabador pueden crear líneas de diferentes formas, sean rectas, quebradas u onduladas. Por lo tanto, la calidad de las imágenes de los grabados y de las pinturas de los literatos está sujeta directamente a las capacidades expresivas de los artistas en el trazado de las líneas. De este modo, decimos que la línea constituye un elemento fundamental para componer las dos expresiones artísticas.

A través de las diez obras de Shi Tao, percibimos que el pintor es un experto en el empleo del pincel y la tinta (en realidad, en su obra *Las percepciones iluminadoras de la pintura* hay varios capítulos que versan sobre el uso del pincel, la tinta, las técnicas del movimiento de la muñeca, etc.). En estas obras el contorno de los íconos está representado principalmente por los toques frontales con diferentes matices de tinta; la textura, a su vez, por las arrugas abigarradas y la aplicación repetida de la tinta y la aguada de distintos tonos cromáticos. En términos más concretos, en la figura 2.7 (pág. 122) percibimos pinceladas secas con tinta quemada y concentrada en las montañas, y pinceladas mojadas en las nubes. Asimismo, el pintor no delinea las olas, sino que deja

²³⁹ El ácido más común y económico es el ácido nítrico. Sobre esta información y la eficacia del ácido nítrico en la corrosión, puede consultarse el artículo “Studies on Etching of Copper Plate with Nitric Acid (銅板の硝酸による腐蝕に関する研究)” de Tsunoda y Takehara (1956: 141-143).

un espacio blanco para que los lectores completen por su propia cuenta la imagen del estanque. Esta técnica de “dejar espacio blanco” no la encontramos en los emblemas de Vaenius. En la figura 2.8 (pág. 129) notamos un uso alternativo de los trazos secos, mojados, diluidos y concentrados. La esfera del barco está representada por líneas regulares y apretadas. La tercera obra (pág. 135) de Shi Tao se caracteriza por el empleo de un colorante ligero y unas pinceladas mojadas. En la contextura de las montañas se ven las “arrugas de pelo de toro”. Tampoco podemos omitir los puntos espesos y oscuros que indican los musgos de los árboles. En la figura 2.10 (pág. 142) descubrimos unas líneas ligeras y tortuosas en las olas, la combinación de las líneas delicadas y desordenadas con las otras gruesas del color concentrado en la montaña lejanía, unas pinceladas secas y mojadas en las plantas y las rocas. La figura 2.11 (pág. 148) es un dibujo minimalista donde vemos unas pinceladas mojadas de diferentes matices de tinta y unas “líneas llenas de barro y agua”. En “la cabaña Zhuoran” (fig. 2.12, pág. 153) se ven abundantes arrugas que retratan las rocas, las colinas y las montañas, incluidas las “rajas a hachazos” en la montaña principal, representadas por “ataques oblicuos”. La séptima pintura (pág. 159) dispone de una configuración en “doble S”. En esta pieza percibimos unas pinceladas gruesas, unos trazos rápidos y desordenados en la contextura y el contorno de las rocas situadas en la parte inferior. En el paisaje del plano medio se ven las pinceladas mojadas con tinta ligera. En realidad, el pintor Shi especifica diferentes planos de la imagen con varios usos cromáticos de la tinta.

Vaenius, en cambio, destaca los planos con base en la perspectiva mediante un punto de fuga; por lo tanto, en sus obras las relaciones espaciales entre los sinsignos son más verídicas que las de las obras de Shi Tao. Los puntos anaranjados y amarillos y los trazos delicados y refinados determinan el efecto visual del dibujo 2.14 (pág. 165). En esta obra observamos las “pequeñas rajas a hachazos” y las “arrugas de cuerdas desatadas” en las rocas robustas. Las olas en lontananza están delineadas por unos trazos de tinta ligera. La penúltima figura 2.15 (pág. 172) destaca por el uso alternativo del bermellón y la tinta. Con los distintos tonos de tinta el pintor taoísta captura lo dinámico de las plantas y las tenues nieblas. La última obra (2.16, pág. 181) tiene una

disposición esquinada; en su parte superior izquierda hay una gran inmensidad del espacio. Apreciamos unas pinceladas sencillas, sueltas y rápidas y unos trazos secos, diluidos y concentrados en la cordillera. No obstante, descubrimos que la calidad de las líneas de la presente imagen es menor que la de otras piezas.

Los grabados de Otto Vaenius se acabaron de hacer en un intervalo de poco tiempo, no como las diez obras de Shi Tao, que atraviesan más de medio siglo. Por este motivo, la calidad de las líneas en el corpus occidental se mantiene a lo largo de todos los emblemas. En términos generales, la plasmación de los grabados de bronce en Europa está principalmente representada por distintos tipos de líneas delicadas, incluidas las paralelas, rectas, curvas y tortuosas. El contorno de los objetos resulta de la combinación de ellas. Además, la densidad de las líneas determina la proporción de sombras y luces de la imagen (Cahill 2009: 58). En los diez grabados apreciamos la destreza de los grabadores en la plasmación de los objetos y el uso del estilete. Por ejemplo, en la figura 3.2 (pág. 208) observamos la existencia de mucho espacio blanco en la parte izquierda de las figuras, las tinajas y las vasijas; en la parte derecha de los objetivos se ve el amontonamiento de las líneas, sean paralelas, imbricadas, horizontales, verticales, etc. A través de esta información, comprendemos que la fuente luminosa viene de la izquierda. Los cabellos y las barbas de las figuras están constituidos por arcos semicirculares, por largas y cortas líneas tortuosas. La sombra de los sinsignos está representada por las líneas paralelas, sean horizontales o verticales. Vaenius diseña los diferentes planos pictóricos y la dimensión del volumen de los objetos conforme a la perspectiva a partir de un punto de fuga. Esta operación hace que los objetos se vean estereográficos y auténticos. El grosor y el tamaño de las líneas dependen directamente de los tipos de estiletes y del grado de la corrosión del aguafuerte en las láminas. En estos grabados nos percatamos de que, a diferencia de las líneas abigarradas de distinto grosor (sean mojadas o secas) en las obras de Shi Tao, el grosor de los trazos de Vaenius que se caracterizan por ser delgados y fuertes es relativamente fijo, a pesar de que tiene numerosas morfologías. Dicho de otra manera, no cambian sustancialmente las idiosincrasias de las líneas sino sus formas.

Aparte de eso, las piezas “Navegación en la noche de luna (fig. 2.9, pág. 135)”, “La cabaña Zhuoran (fig. 2.12, pág. 153)”, “Frente a los crisantemos (fig. 2.14, pág. 165)” y “Embriaguez en el bosque otoñal (fig. 2.15, pág. 172)” son dibujos en color; en cuanto al corpus occidental, por la restricción de las materias de la expresión, todos los grabados de Otto Vaenius son en blanco y negro. En realidad, encontramos un mismo mecanismo de grabación en el resto de las piezas emblemáticas, por lo tanto, se puede sospechar, sin temor a equivocarnos, que existen unas “fórmulas” que facilitan la fabricación de las láminas. Por este motivo, no merece la pena repetir la explicación de los mismos métodos expresivos en otras piezas emblemáticas.

Por la distinción de los medios de la expresión, en fin, podemos apreciar diferentes efectos estéticos en los dos corpus. Nos dejan una profunda impresión tanto el virtuosismo de Shi Tao en el manejo del pincel y la tinta como la destreza de los grabadores anónimos en el empleo del estilete.

Vemos que ambas expresiones artísticas abarcan la parte literaria y la parte pictórica. No obstante, en el nivel de la técnica artística todavía encontramos muchas disimilitudes. En la pintura de los literatos, las líneas de la caligrafía no son arbitrarias, sino que se deben ceñir al efecto estético de la imagen. Sobre este punto, el pintor y crítico Qian Du dice:

Si tanto el estilo como el contenido de la inscripción son hermosos, y el texto ha sido colocado en un lugar adecuado, esta parte literaria va a embellecer la imagen; en cambio, si el contenido de la inscripción es prolijo y desordenado, y la caligrafía demuestra una mala calidad artística, sería más razonable poner simplemente la autoría en las rocas o en las montañas famosas. Puede ser que un escritor tenga la capacidad de poner una caligrafía limpia y ordenada, pero sus letras carecen de los “huesos elegantes”²⁴⁰. Si pusiera la inscripción [larga], dañaría la imagen, como las manchas de grasa de las pastas de harina frita. Eso es aborrecible²⁴¹.

De acuerdo con esta observación, hay que cuidar la belleza de la forma y, asimismo, el contenido de la inscripción. Aparte de eso, la posición de la parte literaria también

²⁴⁰ Se refiere a la fuerza y el espíritu de las caligrafías.

²⁴¹ El texto original es: “畫上題詠與跋書佳而行款得地, 則畫亦增色. 若詩跋繁蕪書又惡劣, 不如僅書名山石之上為愈也. 或有書雖工而無雅骨, 一落畫上甚於寒具油祇, 可憎耳”. Versión digitalizada, sobre esta cita puede consultarse la entrada “Qian, Du” en la bibliografía final.

afecta al efecto visual de la imagen. Si un pintor no sabe tratar bien algunos temas, sería más sensato poner una “inscripción pobre” en alguna parte, escondida, para evitar que el texto dañe la hermosura de la pintura. En términos generales, el contenido de la inscripción debe estar sometido al de la imagen; la tipografía debe estar en sintonía con el efecto de la imagen (Shen Shuhua 2009: 152). Bajo la guía de este principio estético, el texto y la imagen de la pintura de los literatos están en el mismo espacio, es necesario buscar un equilibrio estético entre ambas partes. Por ejemplo, se produce una discordancia cuando se pone una inscripción tipográfica de “escritura regular (楷书)” (es decir, letras más ordenadas, uniformes y modernas) en una pintura de estilo minimalista; tampoco es armónico si se ve la inscripción de la “escritura de hierba (草书)” (es decir, escritura compuesta por trazos extremadamente rápidos y por eso difícil de leer) en una “pintura con atención fina al detalle (工笔画)”. En caso del corpus oriental, hay unos dibujos que se caracterizan por tener numerosos detalles y líneas refinadas; con el fin de alcanzar la armonía con la parte pictórica, el pintor Shi puso en estas obras la inscripción de escritura clerical (fig. 2.7, pág. 122, fig. 2.8, pág. 129), la de la escritura regular (fig. 2.9, pág. 135) y la de escritura semicursiva-semirregular (fig. 2.14, pág. 165). Del mismo modo, en las obras menos detalladas o de estilo minimalista, podemos observar la inscripción de la escritura semicursiva (fig. 2.10, pág. 142, fig. 2.11, pág. 148, fig. 2.13, pág. 159), una escritura menos ordenada y refinada. En “Embriaguez en el bosque otoñal” (fig. 2.15, pág. 172) hay tres inscripciones. Para romper la monotonía el mismo Shi Tao puso tres inscripciones en dos escrituras: en el centro superior vemos la escritura clerical; a sus dos lados, la escritura semicursiva. Parece que en la figura 2.12 (pág. 153) y en la 2.16 (pág. 181) las tipografías no están tan en armonía con las imágenes. El pintor hubiera podido escoger una escritura más adecuada para alcanzar un efecto estético más armónico.

Sin embargo, en el corpus occidental no notamos esta unión estética entre imagen y texto. En primer lugar, notamos que en las obras de Vaenius las imágenes ocupan un espacio artístico autónomo, totalmente separados de los textos. En segundo lugar, también percibimos que en todos los emblemas se colocan los diversos tipos de letras

con el mismo orden. Descubrimos que las tipografías de los emblemas de Vaenius y Brum de la edición de 1733 son las siguientes: las prosas iniciales y el mote en latín están en letra redonda; las citas en latín extraídas por el mismo pintor están en letra cursiva; los poemas de Barreda y los motes en español están en letra redonda; los epigramas de Brum están en itálicas. No es difícil percatarnos de un uso alternativo de los dos estilos de tipografía. Por estos motivos el estilo de las letras no afecta al efecto artístico de la imagen. Por consiguiente, podemos afirmar que en el nivel de la relación entre la imagen y el estilo de las letras el corpus oriental muestra un vínculo mucho más estrecho en comparación con el corpus occidental.

4.2. La forma artística

La pintura de literatos y la literatura emblemática disponen de una misma estructura tripartita: el título, la imagen y el texto. En esta pequeña sección analizaremos las similitudes y las diferencias entre los dos corpus a partir de sus tres componentes.

En el plano del primer componente, nos damos cuenta de que no existe en realidad ningún título en las diez pinturas de Shi Tao. O sea, esta parte no es un elemento imprescindible para la pintura de los literatos. Los títulos que hemos mencionado, “Pescar en el río de primavera”, “Frente a los crisantemos”, “Navegación en la noche de luna”, etc., se pusieron posteriormente conforme al contenido de la imagen o de la poesía. Cabe anotar que estos títulos de por sí no tienen un sentido educativo o moral. Otros títulos, como “Hoja de álbum del paisajismo”, abarcan unos sentidos tan generales que no concuerdan bien con el contenido de los signos pictóricos. En contraste con el corpus oriental, descubrimos que los ciento tres emblemas de Otto Vaenius y Antonio Brum cuentan con un título, cuya extensión varía entre tres y catorce palabras. En términos generales, estos lemas pueden considerarse como máximas o proverbios que dan una pista clave para desentrañar el contenido principal y/o el sentido alegórico de la imagen. En la pieza “La virtud consiste en el medio”, por ejemplo, notamos que la figura de la Virtud se ubica en el centro del círculo, flanqueada por la Prodigalidad y la Avaricia. Este mote también revela la doctrina estoica sobre la virtud.

En las obras tituladas “Nada es comparable al verdadero amigo” y “La firme amistad, es querer, y no querer lo mismo” apreciamos en los signos pictóricos la persuasión del verdadero amigo y el abandono voluntario de las aficiones por seguir al verdadero amigo. Aparte de eso, las dos frases también sintetizan las enseñanzas de la parte pictórica. Por medio de las máximas “La cumbre de la honra es peligrosa”, “Nunca pierde el sabio su tranquilidad” y “Acomódate al tiempo” presenciamos la peligrosidad del mundo apocalíptico y la tranquilidad de los sabios frente a ella. Estas sentencias en sí mismas son pedagógicas y morales. En el emblema “Mediante la sabiduría” vemos al sabio rechazando todos los obsequios de los ángeles y apuntando con el índice de la mano izquierda a un libro abierto, pero este lema no demuestra con claridad un significado educativo. Otros lemas tan instructivos y morales como “La virtud presupone la pureza”, “Ama la Virtud por sí misma” y “Nada desea quien tiene lo que basta”, a su vez, no describen tan bien el contenido de la parte pictórica.

En el plano del texto, notamos que los poemas del corpus oriental son el cuarteto de cinco-sílabas (fig. 2.8), la octava de cinco-sílabas (fig. 2.16), el cuarteto de siete-sílabas (fig. 2.7, 2.9, 2.10, 2.11, 2.12, 2.15) y la octava de siete-sílabas (fig. 2.13, 2.14, 2.15). Los epigramas del corpus occidental pertenecen a la quintilla (fig. 3.2, pág. 208, fig. 3.3, pág. 212, fig. 3.4, pág. 216, fig. 3.6, pág. 224, fig. 3.7, pág. 228, fig. 3.11, pág. 243), la estrofa libre de siete versos (fig. 3.5, pág. 220, fig. 3.8, pág. 232), la silva con rima consonante (fig. 3.9, pág. 236) y la variante del sexteto (fig. 3.10, pág. 239).

El pintor literato pondrá enseguida una inscripción después de haber terminado la parte pictórica. Es posible que la pintura y el texto no hayan sido acabados al mismo tiempo. Por ejemplo, a través del corpus oriental sabemos que Shi Tao añadió algunos poemas y prosas a sus pinturas a lo largo del tiempo (véase, por ejemplo, “Embriaguez en el bosque otoñal”). En contraste con las glosas de Brum, el pintor monje Calabaza amarga tiene más libertad para expresar sus ideas. De hecho, para los pintores literatos la caligrafía no solamente implica la habilidad de escribir con caracteres bellos, sino que también es una herramienta de autoexpresión para conectarse con el supremo camino y con la naturaleza. Fong Wen comenta de este modo la función de la parte

literaria en la pintura de los literatos: “More than writing, which has both a literal and literacy content, calligraphy is gestural and improvisational, a means of communicating both the energy of nature and personal meaning” (1992: 4). Si examinamos con minuciosidad el contenido de la inscripción del corpus oriental, nos percataremos de que esta parte literaria no es una simple éfrasis de los íconos, sino más bien una plataforma autónoma donde se despliegan las ideas adicionales del pintor. Por ejemplo, por medio de la inscripción de la figura 2.9 (pág. 135) comprendemos que el viajero no divisa la belleza de la lejanía, sino que está apreciando el brillo de la luna. Esta idea refleja la doctrina budista de que todos los fenómenos llevan la marca de la vacuidad, y de que hay que romper las apariencias irreales del corazón para alcanzar la iluminación final. Según el texto de la figura 2.10 (pág. 142), sabemos que el viajero está absorto en la nostalgia de su patria antigua y su familia al contemplar el melancólico paisaje. Los signos literarios de la figura “La cabaña Zhuoran” nos cuentan que debemos traspasar el límite impuesto por el espacio restringido para realizar al final nuestro sueño. En una obra tan simbólica como “Frente a los crisantemos” el mismo pintor confiesa que acaba de recuperarse de una gran enfermedad y decide pasar el resto de su vida en compañía de las flores amarillas, una acción simbólica que demuestra su voluntad de mantener la modestia, la honestidad y la perseverancia en su senectud. En el dibujo “Embriaguez en el bosque otoñal”, el mismo pintor expresa el valor de la amistad. A través de la inscripción semicursiva de la derecha, sabemos que el pintor lleva mucho tiempo encerrado en su casa, y al salir de excursión con sus amigos se siente alegre y desenfrenado. La escritura clerical en el centro expone la “idiotez” del pintor. La poesía de la izquierda nos invita a una excursión espiritual por el paisaje pictórico. El último cuadro trata de un viaje al templo Congxiao que el pintor hizo años atrás; en la inscripción el autor expresa los recuerdos que tiene de sus viejos amigos.

Sobre el procedimiento de producir la literatura emblemática, hemos mencionado en el tercer capítulo que con mucha frecuencia los emblematistas como Andrea Alciato no se encargaban de la ilustración ni del grabado. En el caso del corpus occidental, Antonio Brum hizo las glosas con base en las imágenes de Otto Vaenius muchos años

después de la realización de estas. En comparación con las pinturas de Shi Tao, cuyo dedicatorio generalmente es un individuo, el *Theatro moral de la vida humana* está destinado al público en general, porque su función se concentra en difundir una enseñanza moral impersonal que, en teoría, podría ser asimilada por cualquier persona. La parte literaria del corpus occidental tiene una estructura fija y ordenada, que incluye tanto el epigrama como la prosa orientativa. En cambio, en el corpus oriental casi no vemos prosas, sino más bien una o dos frases que indican el dedicatorio, la autoría, la fecha y el lugar de la creación, con excepción de la figura “Embriaguez en el bosque otoñal”. De acuerdo con nuestro análisis del tercer capítulo, los epigramas de Brum pueden dividirse en dos grupos: primero, los poemas instructivos que no tienen un estrecho vínculo con los íconos (ejemplo de esto son las fig. 3.2, pág. 208, fig. 3.3, pág. 212, fig. 3.4, pág. 216, fig. 3.5, pág. 220, fig. 3.11, pág. 243); estos versos pueden tomarse como un pequeño resumen del tema central de la pieza; segundo, los poemas descriptivos que sintetizan el contenido principal de las imágenes. Por ejemplo, las figuras 3.6 (pág. 224), 3.7 (pág. 228), 3.8 (pág. 232), 3.9 (pág. 236) y 3.10 (pág. 239), con epigramas que de por sí no contienen dogmas didácticos. La prosa explicativa también está sometida a los sentidos denotativos y connotativos de la imagen. En estos textos no notamos en ninguna ocasión la emoción o la idea personal del autor. Según nuestra observación, el hilo conductor de esta parte es el siguiente: en las primeras líneas el autor hace un pequeño resumen de los emblemas precedentes, exponiendo el motivo de creación de la presente pieza; en el cuerpo central del texto, Brum describe el contenido de los signos visuales, explicando los sentidos simbólicos escondidos detrás de la imagen. La parte pictórica es silenciosa y momentánea, a veces el mismo escritor tiene que inventar un diálogo entre las figuras y enriquecer los detalles de la anécdota. En la parte final, el escritor desarrolla los significados alegóricos de los íconos, engranándolos en una doctrina más concreta. En suma, la suscripción del corpus occidental gira en torno a la explicación del contenido alegórico de la imagen; la inscripción del corpus oriental, aparte de ser una écfrasis, manifiesta las ideas nobles y los pensamientos del pintor.

En el plano de la imagen, otra similitud entre los dos corpus estriba en que existe por lo menos una figura en estas veinte piezas. En el corpus oriental hay seis pinturas (fig. 2.9, pág. 135, fig. 2.12, pág. 153, fig. 2.13, pág. 159, fig. 2.14, pág. 165, fig. 2.15, pág. 172, fig. 2.16, pág. 181) en las que aparecen dos o más hombres; en el caso del corpus occidental, en todos los grabados observamos a múltiples personas. Cabe señalar que no existe ninguna figura femenina en las obras de Shi Tao; en cambio, en las ilustraciones de Vaenius vemos varias imágenes femeninas: la Virtud, la Avaricia, la Prodigalidad (fig. 3.3, pág. 212), la Diosa de la Venganza (fig. 3.4, pág. 216), Venus (fig. 3.5, pág. 220), Minerva (fig. 3.4, pág. 216, fig. 3.9, pág. 236). Por supuesto, viendo el número de las figuras, los hombres predominan sobre las mujeres en el corpus occidental. Una diferencia radical entre las obras del maestro Shi y las del Vaenius consiste en que, para las primeras, los hombres no son los íconos principales; si nos detenemos en la plasmación, descubrimos que estos sinsignos están representados principalmente por líneas altamente expresivas y rápidas del tipo “ataque frontal”. El paisaje, o sea, las montañas y los ríos, son los verdaderos íconos dominantes. Al contrario, las figuras humanas son claves para entender los significados oscuros y simbólicos del corpus occidental. El mismo pintor ha dedicado mucha energía a la plasmación de los personajes, especialmente a los del primer plano pictórico. Estos últimos normalmente ocupan la mitad o más del espacio pictórico, por esta dimensión forman parte de las figuras dominantes de la imagen. Podemos reconocer con claridad las acciones, las expresiones faciales, las arrugas, los muslos, el cabello de los protagonistas, e incluso los detalles de los accesorios de sus vestidos y los instrumentos que llevan en la mano. Los paisajes del fondo, a su vez, desempeñan una función secundaria o meramente decorativa. De estas observaciones podemos deducir que este tipo de arte occidental (los emblemas de Vaenius) se caracteriza por el antropocentrismo, es decir, el ser humano es el protagonista de los cuadros. Además, las divinidades paganas se manifiestan en forma humana. Por el contrario, la pintura de los literatos se caracteriza por el panteísmo y el naturalismo, donde destaca la naturaleza y la conexión del hombre con esta. Este antropocentrismo (occidental) frente a la naturaleza (oriental)

se refleja, además, en la dimensión de las figuras: en las obras de Shi Tao las figuras siempre son pequeñas en relación con el paisaje, y están un poco “ocultas” por la naturaleza, mientras que en los emblemas de Vaenius son grandes y ocupan el centro del cuadro. La naturaleza, a su vez, se queda atrás, en segundo plano.

No obstante, aunque los dos tienen varios componentes en común, siempre tenemos que recordar que las obras del corpus oriental pertenecen a la categoría de la pintura. Las figuras de Shi Tao destacan por sus atributos estéticos y decorativos, por este motivo, nos cuesta algunas veces deducir los sentidos connotativos de los signos visuales. En este caso la inscripción viene a elucidar las ideas adicionales del pintor. Por el contrario, y aunque no podemos negar el virtuosismo de Otto Vaenius en la plasmación de las figuras y la finísima técnica de los grabadores en reproducir la hermosura de las pinturas originales, estos emblemas del corpus occidental se clasifican generalmente como obras literarias, y no como obras pictóricas o plásticas, lo que evidencia que existe cierta preeminencia del texto o de los textos sobre la imagen. Los grabados, además, tienen un carácter bastante denotativo, si los comparamos con la pintura de los literatos, mucho más ambigua, connotativa y sugerente. Los emblemas de Vaenius se caracterizan sobre todo por su función didáctica y moral; las imágenes abundan en simbolismos; dicha propiedad hace que los signos visuales se conviertan más bien en “palabras”. No olvidemos que solemos entrelazar los diferentes sintagmas pictóricos para adquirir una competencia más completa en el proceso de interpretar las imágenes, como si comprendiéramos el significado de un texto palabra por palabra. Por eso, las figuras de los emblemas de Vaenius constituyen más bien una suerte de “textos visuales”. A ojos de Barkan, “these pictures, which are really words, direct visual sense experience toward philosophical intellection” (2013: 28). O sea, si estuviéramos suficientemente familiarizados con el contexto cultural y la intertextualidad, no necesitaríamos acudir a los signos verbales para desentrañar los sentidos alegóricos de las imágenes. En este sentido, las pinturas de Shi Tao son más “pictóricas” que las de Vaenius.

Pese a que la literatura y la pintura demuestran unas propiedades diferentes en

ambas manifestaciones culturales, la relación entre texto e imagen no ha cambiado sustancialmente. La pintura de los literatos y la literatura emblemática ofrecen espacios artísticos donde los autores pueden expresar ideas o transmitir enseñanzas. En ambos corpus la pintura y la literatura están hermanadas para representar un mismo tema. No obstante, dado que los signos lingüísticos y los signos visuales disponen de diferentes poderes expresivos, en los dos corpus notamos la debilidad del texto o de la imagen en la representación. Los signos verbales tienen más recursos para expresar con claridad conceptos, ideas y emociones. También tienen la potencialidad de ser visualizados, pero la imagen evocada por las palabras es amorfa y borrosa, carente de volumen, de dimensión y de relaciones espaciales. Aparte de eso, los lectores necesitan comprender y reelaborar la información adquirida para construir una imagen virtual. Los signos visuales tienen más poder para plasmar un escenario, produciendo en los sentidos de los espectadores un banquete visual colorido y palpable. La imagen también tiene la capacidad de transmitir conceptos e ideas, pero necesita recurrir a la retórica y al uso del simbolismo, la metáfora, la comparación, etc., para realizar dicho objetivo. Este hecho implica que los signos pictóricos nos presentan *a priori* un umbral cultural. Sin disponer de unos códigos culturales, los lectores no pueden captar los sentidos connotativos de la imagen. Dadas estas debilidades, el texto y la imagen utilizan distintas estrategias de expresión en ambos corpus. Con base en estas observaciones, entendemos que en la pintura de literatos y en la literatura emblemática la imagen y el texto se entrelazan por la posibilidad de visualización y transmisión de conceptos e ideas. En ambas manifestaciones artísticas, y pese a sus notables diferencias, la parte literaria y la parte pictórica se complementan anotándose y embelleciéndose. Esto produce un nuevo efecto estético.

4.3. Los temas universales

Aparte de la técnica artística y de la morfología, encontramos muchas analogías, pero también muchas diferencias entre los dos corpus con respecto a los temas universales; tanto las similitudes como las disimilitudes nos ayudarán a comprender la relación entre

el texto y la imagen. En este apartado vamos a analizar los siguientes temas: la serenidad, la sabiduría, la abstinencia, el tiempo, la amistad y la virtud, yuxtaponiendo los dos corpus en una misma figura para que los lectores tengan presentes las obras a las que nos referiremos.

4.3.1. La serenidad



Fig. 4.1. La segunda “Hoja de álbum del paisajismo” y “Nunca pierde el sabio su tranquilidad”.

En apariencia, estos dos dibujos representan escenas totalmente distintas: en la pintura de la izquierda vemos a un pescador navegando por un río que está apartado del mundo bullicioso; en el dibujo de la derecha, el protagonista, a quien un rey está atacando, está rodeado de tres personas que proyectan a través de sus rostros que sienten miedo. En el fondo vemos una suerte de enfrentamiento sangriento y algo que parece un terremoto espantoso. No obstante, nos damos cuenta de que ambos protagonistas se mantienen calmados y atentos: el pescador está absorto en su caña de pescar; el sabio, en su balanza. En los dos mundos pictóricos se proyecta un sentimiento de serenidad.

Notamos que el pintor monje incluye en su pintura deliberadamente los detalles del barco y el pescador. Por el contrario, las figuras situadas en la orilla del río, como los sauces marchitos, la bandada de ganso cisnes o las hierbas acuáticas están representadas por líneas altamente expresivas. A través de la comparación, sabemos que

el sintagma pictórico “barco-pescador-caña de pescar” es una parte crucial para comprender el sentido simbólico de esta obra. En cuanto a la pieza de Otto Vaenius, el sentido alegórico de los signos visuales es más evidente si comparamos al protagonista con los personajes y las situaciones del mundo que lo rodea: el sabio se encuentra calmado y absorto en su balanza, ignorando los gritos de los tres compañeros a su alrededor y el posible ataque del rey. Los sinsignos del fondo, como el viento furioso, el horrible terremoto, la batalla sangrienta, las columnas destrozadas, sirven simplemente para intensificar la miseria del mundo destrozado. Por medio de este violento contraste, comprendemos con facilidad que el sabio siempre mantiene la serenidad y la paz frente a cualquier peligro. Pero seguimos sin entender el significado simbólico de la balanza.

La parte literaria del cuadro de Shi Tao viene a suplir esta carencia de información en la imagen. Por medio del cuarteto de cinco-sílabas, sabemos que el autor no trata de describir la pesca de por sí, sino que retrata una escena armónica en la que se fusionan el hombre y la naturaleza. El escenario tampoco permanece completamente silencioso, ya que el texto expone que el sonido de la bandada de los gansos cisnes rompe la tranquilidad del mundo pictórico. Lo que quiere expresar en realidad el pintor monje es una doctrina budista: debemos romper las trabas del corazón y las ilusiones para lograr la iluminación²⁴². Este mensaje nuevo sirve como “interpretante”, en palabras de Peirce, conforme al cual el sintagma “barco-pescador-caña de pescar” se convierte en un símbolo (*designatum*) que sustituye la idea de “el ejercicio espiritual para conectarse con la naturaleza y llegar a la verdad” (*designata*). De igual modo, el texto de Brum evidencia el hecho de que el sabio utiliza el símbolo de la balanza para pensar el equilibrio de su espíritu, y se prepara para modificar sus comportamientos conforme al movimiento del aparato con el fin de llegar a un estado de equilibrio. Esta idea proviene

²⁴² La *Sutra del diamante* (金剛经) explica de esta manera los métodos universales y constantes del mundo: “Todos los métodos causados por la cadena de causas son como el sueño, la ilusión, las sombras de las burbujas, el rocío, un destello del relámpago. Así es vista cada cosa (一切有为法, 如梦幻泡影, 如露亦如电, 应作如是观)”. Para la traducción de esta frase consulto la versión en español de Marassi (2010). He aquí su traducción: “No explicando. Por esto se dice explicar. Como una estrella, la oscuridad la luz, una fantasía, el rocío, una burbuja, un sueño, un relámpago, una nube, así es vista cada cosa”.

de la filosofía estoica, según la cual los sabios solo deben concentrarse en buscar las virtudes, pues los peligros del mundo exterior están fuera de su control. La virtud conduce así a la felicidad, la paz y la serenidad (Epicteto, *Discursos*, I, 4, 3). Conforme a esta regla de descodificación, la balanza deja de ser un “characterizing sign”, y se convierte en un vehículo (designatum) con el que el sabio consigue una vida serena, virtuosa y feliz. Podemos decir que mientras el pescador demuestra la serenidad en la tranquilidad propia y de su entorno, el sabio estoico manifiesta la serenidad en medio de disturbios, bullicios y cambios.

En resumen, en nuestro análisis semiótico de las dos piezas descubrimos que los signos verbales no se limitan a ser una plástica descripción de los signos visuales. En ambos casos la parte literaria suple la laguna de información y evidencia el significado oscuro de los sinsignos pictóricos. Esta operación hace que el texto funcione como interpretantes con los que se establece la correlación entre el significante y el significado en la imagen. En este sentido, tenemos que admitir que la parte literaria conlleva más mensajes que la parte pictórica. Los signos visuales son estáticos; por la restricción en la forma de expresión, ambas imágenes no pueden representar una acción consecutiva. No obstante, la pintura tiene más capacidad para retratar los detalles de los objetos, por lo tanto, los sinsignos pictóricos son más plásticos y concretos. Con dichos atributos las imágenes fijan en nuestra mente un mundo pictórico autónomo. Sin unas reglas de descodificación, los signos pictóricos no son otra cosa que unos “characterizing signs” en palabras de Morris. Los lectores que desconocen estos códigos no podrán comprender los significados alegóricos escondidos detrás de las imágenes. En cambio, solamente captarán los sentidos denotativos de los íconos. Una vinculación similar entre imagen y texto la encontramos en “Pescar en el río de primavera” y “La cumbre de la honra es peligrosa”.

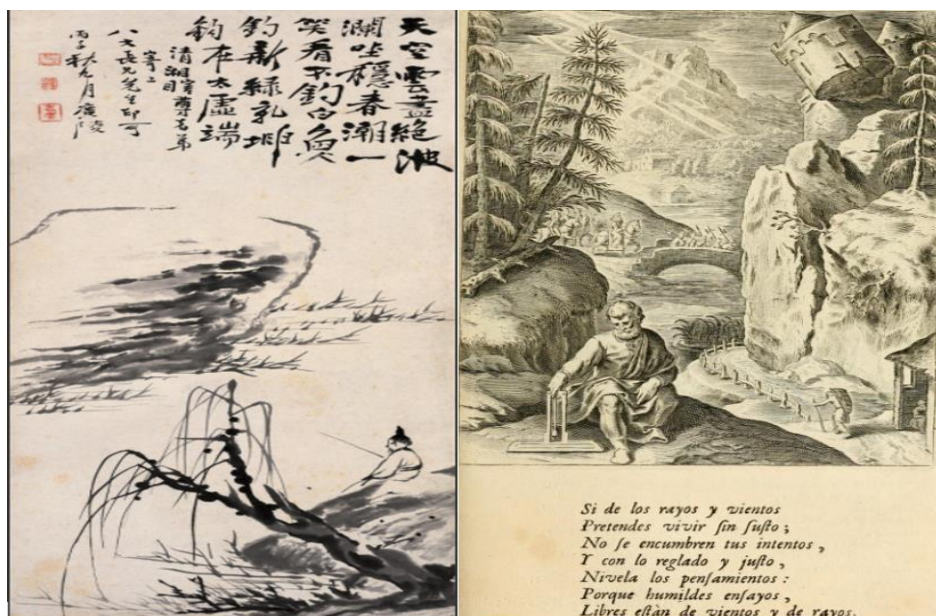


Fig. 4.2. “Pescar en el río de primavera” y “La cumbre de la honra es peligrosa”.

De nuevo percibimos un contraste entre el pescador en una ribera recóndita y el sabio en una villa llena de peligros. En la pintura de la izquierda, el protagonista está sentado tranquilamente en un banco de arena; a su lado vemos un sauce tan inclinado que pareciera que pronto va a caer en el agua. El contorno de la roca situada en la parte superior izquierda es igualmente raro, como si se fuera a mover en dirección contraria a las plantas de la parte inferior. En la figura de la derecha, observamos que el sabio, sentado en una ladera, está absorto en manejar el nivel. Vaenius retrata varios factores inquietantes en el fondo del emblema: las torres destrozadas que van a caer de la cumbre del acantilado en la derecha, el pino quebrado, el tronco marchito, etc. Si nos detenemos en el estado psíquico de los dos protagonistas, volvemos a darnos cuenta de que los dos se mantienen serenos en distintos entornos.

Debido a que el estilo de la obra de Shi Tao es de tipo minimalista, no podemos descifrar muchos mensajes nuevos a través de los signos pictóricos. Solamente sabemos que hay un desajuste en el nivel de movimiento entre el paisaje de la parte superior y el de la parte inferior. Otro punto curioso reside en que la caña de pescar del protagonista no tiene sedal ni anzuelo. Lamentablemente, no podemos desentrañar el significado simbólico de estas rarezas con los mensajes ofrecidos por la imagen. En el emblema de Vaenius detectamos que la copa de los pinos y la parte superior de las torres están

destrozadas por la fuerza de la naturaleza. Todavía no logramos vincular los cambios y el peligro del mundo exterior con la serenidad del sabio, y tampoco entendemos la función simbólica del instrumento de medición.

El texto vuelve a suplir la laguna de información en ambos casos. La inscripción describe un día despejado y un río sin olas. Según el poema, el pescador está riéndose de las mareas de la primavera, esta actividad psicológica del protagonista no la alcanza a representar la imagen. Los dos últimos versos señalan que la intención del pescador no estriba en los peces blancos, de ahí que su herramienta de pescar no requiera sedal ni anzuelo. Asimismo, la caña tiene un poder mágico, en virtud de que en su cabo están enganchados la vida primaveral y el universo entero. Estos nuevos mensajes confieren en realidad un nuevo valor sígnico al sinsigno “pescador”. En la semiosis, los códigos verbales funcionan como interpretantes que relacionan el designatum (el pescador) con el designata (un ermitaño taoísta que intenta conectarse con la naturaleza). Mediante la pesca, el taoísta quiere llegar al estado de “Yingning (櫻宁)”²⁴³ y fusionarse con el universo entero. Por otra parte, los textos de Brum ponen de relieve la idea de que la cumbre de la honra es peligrosa. Con el nuevo mensaje ya podemos entender que el sabio está sentado en lo más bajo para evitar el riesgo de la cumbre. La parte literaria especifica que el protagonista se concentra en nivelar los pensamientos para alcanzar el honesto medio entre la vileza y la fama. Esta doctrina estoica también sirve como interpretante, según la cual los “characterizing signs” (las torres caídas, el pino destrozado, el nivel, el sabio) se convierten en unos símbolos que sustituyen conceptos como la peligrosidad, la fama y la virtud del justo medio. El emperador estoico Marco Aurelio define la tranquilidad como “única y exclusivamente al buen orden” (*Meditaciones*, IV, 3). El sabio estoico está embebido en purificar su espíritu, y con la guía de la razón no va a temer los peligros del mundo exterior.

Los paisajes de ambas obras nos producen una sensación inquietante. No obstante, en el fondo los dos protagonistas están afrontando distintas situaciones: el pescador

²⁴³ Este término aparece en “The Grand Tutor” de *Zhuangzi*, el cual se refiere al estado espiritual en que el practicante es capaz de excluir completamente las interferencias del mundo exterior y mantener una absoluta serenidad.

busca purificar su espíritu y conectarse con el universo en plena tranquilidad; el sabio abstinerente intenta alcanzar las virtudes apartándose voluntariamente del peligro que representan los “indiferentes”. Además, en el nivel de la intertextualidad, con la ayuda de los códigos literarios, comprendemos que los dos pescadores de las pinturas de Shi Tao tienen diferentes identidades: aquel es un budista, este es un taoísta²⁴⁴; aunque los dos sabios estoicos de las obras de Vaenius se sitúan en un ambiente parecido, uno mantiene la serenidad en un mundo apocalíptico y el otro está sentado serenamente en una ladera al haberse alejado de los peligros de la fama.

Tanto el texto como la imagen de las cuatro obras retratan la serenidad de los protagonistas. Notamos que los códigos literarios aclaran de una forma más directa y eficaz el tema central evidenciando las funciones o los sentidos simbólicos de los sinsignos. No obstante, en el proceso de transmitir el contenido, los signos verbales no reflejan varios detalles decorativos de la parte pictórica, y no especifican la dimensión y las relaciones espaciales entre los íconos; dicho de otra manera, la escena construida por los versos no concuerda necesariamente con la imagen de las obras. Aunque los códigos visuales restringen nuestro poder de imaginación, nos ayudan a entender estereográficamente los sentidos alegóricos de la obra con tal de que recibamos suficientes pistas por parte del texto, el contexto o la intertextualidad. Sin unas reglas de descodificación, los lectores desconocedores del contexto en el que fueron creadas estas obras solo aprehenderán los sentidos denotativos de los sinsignos. Dicho de otra manera, en realidad se necesita una formación cultural para la lectura de la imagen en contraste con la lectura del texto. En vista de las diferencias en el poder expresivo, el texto y la imagen se combinan para lograr una máxima representación estética.

4.3.2. La sabiduría

²⁴⁴ Sobre el análisis de la imagen de estos dos pescadores, puede consultarse mi artículo (2020: 56-57).



Fig. 4.3. “La cabaña Zhuoran” y “Mediante la sabiduría”.

A simple vista, los dos dibujos no tienen muchos elementos en común. La pintura de la izquierda destaca por la utilización de arrugas para retratar la textura de las rocas y las colinas. El contraste entre la majestuosidad de la montaña del fondo y la pequeñez de la cabaña de la cercanía también nos llama mucha atención. El emblema de Vaenius pertenece a la pintura de figuras, en los diferentes planos pictóricos se ven muchas personas. Cabe preguntarse, ¿en qué consiste la similitud entre estas dos obras?

En el cuadro de Shi Tao podemos apreciar a un hombre sentado en un barco flotando en un río serpenteante; parece que se encuentra ensimismado en contemplar la lejanía. En la pequeña cabaña hay otro hombre cuya mirada se enfrenta a la de los espectadores. No sabemos quién será el protagonista de este cuadro, ni somos capaces de adivinar qué están pensando los dos. El sentido alegórico de la pieza de Vaenius es más patente, dado que hemos conocido a priori los significados simbólicos de las coronas y el libro. A través de los códigos pictóricos, deducimos que el protagonista rechaza la honra y la fama por la sabiduría. No obstante, seguimos sin descifrar el sentido oculto de otros sintagmas de la imagen, como el desfile, la estatua, las otras dos figuras al lado del protagonista, etc.

Los códigos verbales nos ofrecen nuevos mensajes para desentrañar los dos dibujos. La intención del meditador en el barco no es pescar peces. Según el texto, el protagonista quiere alcanzar una meta o un ideal noble al meditar en medio de un paisaje tan sereno y armónico. Aunque la cabaña “Zhuoran” es pequeña, en ella el protagonista puede hacer ciertos ejercicios, como acurrucarse, relajarse, contraerse y estirarse (expresión), una metáfora que simboliza todo tipo de actividades (contenido). El poeta nos aconseja traspasar las barreras impuestas por el espacio restringido y llegar a la meta final; para realizar tal objetivo necesitamos de la sabiduría. Conforme a la información biográfica del dedicatario, Wu Yaochen, entendemos que el pintor Shi desea que este joven logre superarse a sí mismo mediante el estudio, una vía eficaz para adquirir sabiduría. En cuanto al corpus occidental, nos resulta más fácil comprender la acción del protagonista. Él apunta con el índice de la mano izquierda al libro abierto, mientras rechaza los obsequios de los ángeles. Con la sabiduría, el sabio sabe resistir a la tentación que le presenta la fama, algo que le hace parte de los “indiferentes” a ojos de los estoicos. Por medio de la prosa explicativa de Brum, entendemos que los sintagmas del segundo y el tercer plano desempeñan la función de destacar la tentación de los objetos indiferentes: la estatua simboliza la fama eterna; el desfile, la gloria. Los dos dioses son Minerva y Mercurio; sin su vigilancia el conocimiento resultará dañino. A través de los códigos verbales encontramos una analogía entre las dos obras: la sabiduría. Una expresa la idea de traspasar los límites impuestos por las condiciones exteriores con la sabiduría; la otra expresa la idea de abstenerse de las cosas indiferentes través de la sabiduría. En ambos casos, el estudio es la vía más eficaz para alcanzar un alto grado de conocimiento.

En el nivel de la transmisión del mensaje, debemos admitir que los signos verbales suministran más información, especialmente en el caso del corpus oriental. En realidad, Shi Tao adopta distintas estrategias para representar el mismo tema en el texto y en la imagen considerando sus respectivos poderes expresivos. En la imagen, el pintor compara la pequeña cabaña con la majestuosa montaña para ilustrar la idea de que la

pequeñez puede engendrar grandeza²⁴⁵. En los últimos dos versos se utiliza una metáfora para representar la misma idea. Vaenius utiliza multitud de símbolos para poner de relieve la tentación de la fama. Dado que muchos de ellos son tópicos, no nos cuesta mucho trabajo captar el significado principal de la imagen. El texto sigue ofreciéndonos mensajes relevantes para desentrañar los sintagmas pictóricos. Cabe señalar que, aun cuando en ambos casos los códigos verbales conllevan más ideas que los códigos visuales, pierden en gran medida los detalles ornamentales de la imagen. La poesía de Shi Tao pasa por alto completamente la existencia de las hierbas acuáticas, las colinas, la aldea de la lejanía, los árboles lozanos, etc.; la prosa y el epigrama de Brum descartan la descripción de los edificios, la postura y el semblante de las figuras, etc. Por este motivo, los signos pictóricos son más concretos, estereográficos e impresionantes que los códigos literarios. En ambas obras la imagen y el texto se coordinan complementándose para representar un mismo tema, esta combinación hace que los dos superen sus propios defectos expresivos creando un nuevo efecto estético.

4.3.3. La abstinencia

²⁴⁵ El grano pequeño de mostaza encierra la fuerza primordial de engendrar la majestuosidad de la montaña Xumi (须弥). Esta doctrina budista también evidencia el significado del título *El jardín grande como un pequeño grano de mostaza* (芥子園画谱). Recordamos que el mismo maestro taoísta Zhuang Zi propone en “A Leisurely and Blissful Journey” eliminar la diferencia entre la grandeza y la pequeñez en virtud de que entre los objetos del mundo material no existe una distinción absoluta.



Fig. 4.4. “Navegación en la noche de luna” y “Nada desea quien tiene lo que basta”.

Aunque en ambos dibujos podemos observar a dos figuras y un río, el contenido de los dos es bastante distinto. La pintura del monje Calabaza amarga retrata una navegación en un río que está en medio de un bosque. Se trata de una escena tranquila, donde no hay ninguna huella de animales ni hombres. El barco solitario se sitúa en el centro, en la cercanía apreciamos una casa protegida por una valla; en su patio se cultivan bambúes, pinos y otras flores aromáticas, símbolos tradicionales de la virtud, la perseverancia y la pureza. En lontananza se alza una montaña cuya falda está plenamente sumergida en la densa bruma. El emblema de Vaenius destaca la comparación entre las posturas y las expresiones faciales de los hombres ubicados en los dos planos. El anciano del primer término está cogiendo agua de la fuente. Aun cuando tarda mucho en llenar su botijo con el pequeño chorro del manantial, el hombre dominante se queda satisfecho y sereno. Al contrario, el joven de la lejanía se encuentra ahogado en el río torrencial debido a que quiere llenar su vasija rápidamente con la corriente caudalosa. Leemos dolor, miedo y desesperanza en su semblante. Ya que en el nivel del sentido denotativo las dos piezas son distintas, ¿existe alguna posibilidad de establecer un diálogo entre ellas?

En la pintura de la izquierda volvemos a encontrar una “fórmula pictórica”, es decir, un viajero embebido en contemplar la inmensidad del espacio blanco. No somos capaces de indagar lo que ha visto este hombre, tampoco conocemos la identidad de las dos figuras de la imagen. Sin duda alguna, el sintagma pictórico “barco-viajeros” es la pieza crucial para resolver este rompecabezas. En cambio, nos resulta más fácil captar el sentido connotativo de la pieza de Vaenius. Las diferentes posturas y las expresiones faciales de los dos hombres entrañan de por sí muchos significados. Con base en la comparación, podemos interpretar este emblema de esta manera: el sabio se aparta de los peligros de la avaricia, porque está contento con lo que tiene, por mínimo que sea; el joven corre el riesgo de morir por su desmedida codicia, que se traduce visualmente en la gran vasija o cántaro con que pretendía hacer acopio del agua del río. Parece que todavía no encontramos una gran similitud entre los códigos visuales de las dos piezas.

La parte literaria ofrece muchos mensajes nuevos. La poesía de Shi Tao señala que esta navegación se despliega en la noche; la franja de color anaranjado seguramente representa la luz de la luna. Los últimos dos versos cuentan que el viajero no está viendo la hermosura de la montaña borrosa de la lejanía, sino que se siente contento de apreciar el brillo de la luz en la superficie del río. Recordemos que la sabiduría budista dicta que “if you wish to be free from all suffering and difficulty, you should know and observe contentment” (Chiang Chan-kai 2016: 28). La verdadera belleza (los dogmas budistas) está en nuestro corazón, por eso no hace falta buscarla fuera de nosotros; lo más importante es purificar nuestro espíritu. La prosa y el epigrama de Brum consolidan nuestra interpretación. Como la imagen es estática, el texto complementa las acciones del anciano abstinento: después de haber llenado su botijo vaso a vaso, el sabio estoico limpia con el chorro del manantial los recipientes. Marco Aurelio dice que los que saben vivir de forma tranquila y ser felices con lo poco que tienen llevarán una vida de Dios (*Meditaciones*, II, 5). Ahora podemos unir las dos piezas bajo un mismo tema universal: la abstinencia. Pero la diferencia entre las dos reside en que la imagen del pintor monje destaca la doctrina de que con lo que tenemos (ese brillo cercano) nos basta para romper las trabas del corazón y encontrar el camino hacia la iluminación; la obra de Vaenius, a

su vez, aboga por la idea de que el sabio se queda satisfecho y feliz con lo poco que tiene; la abstinencia hace que se aparte de toda la peligrosidad de las cosas indiferentes.

Dada su función pedagógica y moral, el sentido connotativo de la imagen de Vaenius es más evidente que el de la pintura de Shi Tao. Gracias a los mensajes de los códigos verbales, encontramos analogías entre las dos piezas en el nivel de un tema universal. Cabe señalar que, aunque los textos ofrecen mensajes cruciales para descifrar y enriquecer los significados de los íconos, especialmente en el caso de la obra del monje Calabaza amarga, todavía no logran llenar todas las carencias de información. La inscripción no aclara la identidad de los dos hombres en el barco, ni especifica la relación entre ellos; los textos de Brum tampoco indican el lugar y el tiempo en los que se desarrollan las actividades de los dos hombres. Sea como sea, la información adquirida de la parte literaria juega el rol de interpretantes que unen los significantes (íconos) con los significados (ideas o temas centrales de las imágenes). Aun cuando los códigos visuales no tienen tanto poder en cuanto a la exposición directa y clara de las ideas alegóricas, retratan la hermosura de las plantas, los árboles, la montaña, etc., elementos secundarios que han sido descartados totalmente por la parte literaria. A través de la comparación entre ambas piezas, volvemos a observar las ventajas y las desventajas de los códigos verbales y los códigos visuales.

4.3.4. La amistad



Fig. 4.5. “Reminiscencia de Nanjing: excursión al templo Congxiao” y “Nada es comparable al verdadero amigo”.

La configuración del cuadro de la izquierda destaca por su excesiva asimetría, todos los sinsignos están colocados en la esquina derecha de abajo. En la imagen apreciamos dos barcos flotando en la gran inmensidad del lago. Los códigos pictóricos son silenciosos, por eso no podemos indagar la identidad de los viajeros ni la vinculación entre ellos; ni siquiera sabemos con exactitud el destino de estos navegantes. En cuanto a la imagen occidental, las cuatro personas ocupan el primer plano; parece que no tienen mucha vinculación con el paisaje y los edificios en lontananza. No sabemos concretamente de qué están hablando los dos hombres ni en qué están pensando Venus y Cupido.

Sin más mensajes nuevos, solamente podemos interpretar el contenido de la pintura de Shi Tao como una excursión por un templo recóndito situado en la esquina de la parte izquierda superior, ya que no detectamos más edificios ni huellas de seres humanos o animales. Por el contrario, dado que las monedas, las coronas, Venus y Cupido son símbolos tradicionales, entendemos con más facilidad el sentido connotativo del emblema de Vaenius: con la persuasión de un amigo o un sabio, el protagonista renuncia al honor, la fama y la riqueza. Cabe preguntarse, ¿en qué estriba la vinculación entre las dos pinturas?

Vamos a dirigir nuestra mirada a la parte literaria. La inscripción de Shi Tao combina lo dinámico con lo estático y lo sonoro con lo silencioso para intensificar el esoterismo del entorno. Según el poema, Shi Tao pintó el cuadro para evocar una excursión nocturna en compañía de varios amigos de confianza. Ahora sabemos que los viajeros en los dos barcos son el pintor y sus amigos, pero el maestro Shi no nos desveló sus identidades. El verso indica con claridad el destino del viaje: el templo Congxiao, una construcción taoísta donde se alojó Zhou Xiangshan, un gran amigo del pintor Shi. En realidad, cuando estuvo en la ciudad de Jinling, el maestro había dedicado muchos poemas a conmemorar al ermitaño Zhou y el templo sagrado (Zhu Liangzhi 2017: 177). Tanto la poesía como la imagen ponen de relieve el aislamiento y la tranquilidad del edificio. Recordemos que en el segundo capítulo hemos mencionado por un lado el significado del nombre de Zhou Xiangshan; por otro lado, hemos hablado del fundador de este templo taoísta, Cheng Ji. A través del contexto histórico, sabemos que el taoísta Zhou se adhirió lealmente a la dinastía Ming, mientras que el mismo pintor fue descendiente de la familia imperial de esta dinastía. Por consiguiente, no es difícil deducir el sentido simbólico de esta visita. Con respecto a la obra de Vaenius, ya que hemos descifrado el sentido principal de los signos pictóricos, los códigos literarios no nos ofrecen tanta información novedosa. El texto de Brum destaca la relevancia de la amistad: los verdaderos amigos nos darán consuelo, protección y apoyo en las adversidades. Conforme a la filosofía estoica, la amistad es uno de los pilares de nuestra vida. En palabras de Séneca, “a la amistad no le empuja provecho alguno propio, sino un impulso natural, pues como en otras cosas experimentamos un instintivo placer, así también en la amistad” (*Epístolas morales*, I, 9, 17). Los verdaderos amigos no calculan pros y contras, y siempre están dispuestos a tendernos una mano cuando estemos en un apuro y a darnos amor para aliviar la soledad y la tristeza. Por lo tanto, el filósofo Cornelius Tacitus dice que “nullum maius boni imperij instrumentum, quàm bonos amicos” (1589: 572). Con base en estos análisis, encontramos una analogía entre ambas obras: el tema de la amistad. La primera retrata una visita de Shi Tao en compañía de unos íntimos compañeros a otro amigo virtuoso. En realidad, esta obra manifiesta el

deseo del pintor de mantener su propio carácter pulcro y noble, y la reminiscencia a sus amigos de confianza, a su familia y a su patria antigua; la segunda pintura destaca la relevancia de la amistad: los buenos consejos del amigo de verdad nos apartan de los peligros de la riqueza y la fama, y nos conducen a una vida llena de alegría y felicidad.

En lo que concierne al plano de la expresión y del contenido, encontramos similitudes y diferencias en ambas obras. Los códigos visuales y los códigos verbales cuentan con sus propios mensajes. En el corpus oriental, la imagen plasma una cordillera, una muralla sinuosa, una pequeña aldea, etc.; la poesía destaca la sonoridad de los gallos y la campanada bronca. En el corpus occidental, la parte pictórica retrata unos árboles, una columna, unas torres, un palacio; la prosa y el epigrama mencionan la comparación entre los verdaderos amigos y los amigos interesados, la función de la amistad, etc. En contraste con la parte pictórica, la parte literaria conlleva más mensajes que revelan de un modo más eficaz y obvio los sentidos connotativos de las obras. También en otras dos piezas volvemos a encontrar el tema de la amistad:



Fig. 4.6. “Embriaguez en el bosque otoñal” y “La firme amistad, es querer, y no querer lo mismo”.

El cuadro de la izquierda es un rollo colgante de tinta y color. Los dos principales cualisignos, “el rojo de bermellón o colorete” y “el negro de la tinta”, configuran el efecto visual de la imagen. La disposición de esta obra es bastante compacta, el espacio

pictórico está ocupado por distintos tipos de árboles frondosos. En el bosque observamos siete grupos de figuras dispersas en diferentes planos pictóricos. Podemos deducir según el contenido de la imagen que entre ellos hay un barquero, un dueño y un mozo de una taberna, además de caminantes y turistas. Asimismo, los dos grupos situados en medio de los altos árboles se encuentran en un estado relajado y regocijado; parece que están celebrando algún encuentro. En contraste con la pintura de Shi, en el emblema de Vaenius solamente aparecen dos hombres. Vemos que el hombre con una lanza puntiaguda está agarrando la mano de otra figura que tiene una corona de olivo y dirige su mirada hacia una cítara y un libro abierto.

De los mensajes de la parte pictórica se desprende que ambas obras tratan de la amistad. La primera obra retrata una serie de reuniones entre amigos en un bosque otoñal. Las figuras están bebiendo, charlando y disfrutando de la belleza de las hojas rojas. En esta escena tan armónica los hombres están en sintonía con la naturaleza; entre ellos se establece una comunión espiritual. La segunda parte versa sobre la condescendencia en la amistad. La figura de la derecha renuncia a sus gustos para acompañar a su amigo a cazar. Si estamos familiarizados con la mitología griega, sabemos que los dos íconos se refieren ni más ni menos que a Zeto y Anfión. Por lo tanto, el cuadro quiere expresar la idea de que en la verdadera amistad no existe el egoísmo.

A pesar de que hemos descifrado varios sentidos de las dos imágenes a través de los códigos pictóricos, los signos literarios siguen ofreciéndonos información novedosa. En el primer caso, la parte literaria nos cuenta que Shi Tao dibujó este cuadro para representar una excursión con varios amigos de confianza. Además, la prosa desvela la identidad de estos compañeros: Ni Yongqing, Su Yimen y Xiao Zhengyi, pero todavía no logramos vincular estos nombres con los íconos. De conformidad con el contexto histórico, los tres fueron ermitaños o gentes virtuosas. En su compañía, el pintor se sentía relajado e incluso “desenfrenado”. Según la parte literaria, la embriaguez constituye el tema central de esta pieza. En realidad, el gran poeta chino Li Bai también fue un gran bebedor y su poema titulado “Invitation to wine” registra un encuentro con

otros dos amigos. Entre los versos leemos: “My fur coat worth a thousand coins of gold, and my flower-dappled horse may be sold, to buy good wine that we may drown the woe age-old” (Li Bai 2007: 81). El vino ayuda a aliviar el dolor y la tristeza. Shi Tao confesó en las inscripciones que había llevado una vida solitaria y melancólica, pero al salir con los amigos íntimos volvió a sentirse alegre y feliz. Además, frente a estos amigos no necesitaba disimular o controlar las emociones del corazón, así que se convirtió en una suerte de “demente” ebrio. Recordemos que en *La doctrina de la medianía* se dice: “lo que el cielo confiere a los hombres se llama característica, obedecer este atributo celestial es la práctica de la Gran Vía” (Wang Guoxuan 2007: 46). Esta liberación espiritual puede tomarse como una manifestación de la verdad y de la pulcritud del corazón del pintor; una demostración del atributo celestial. Sin embargo, este estado psicológico no lo logra captar la imagen. Con respecto al corpus occidental, la prosa explicativa de Brum consolida nuestra interpretación. Anfión abandonó por un momento sus aficiones (la lectura y la música) para acompañar a su hermano a cazar. Pero el texto añade que, como una forma de agradecimiento y recompensa, la música melodiosa de este acompaña a Zeto en la construcción de los muros de la ciudad de Tebas. El amor platónico aboga por la equidad y la libertad. Por consiguiente, la condescendencia de Anfión es voluntaria y momentánea. La filosofía estoica postula que en la amistad no se admite el egoísmo. Séneca dice que “no puede vivir felizmente aquel que sólo se contempla a sí mismo, que lo refiere todo a su propio provecho: has de vivir para el prójimo, si quieres vivir para ti” (*Epístolas morales*, V, 48, 2). Sintetizando los dos cuadros, decimos que la obra de Shi Tao gira en torno al valor de la amistad. Los amigos de confianza nos alivian la melancolía y soledad, nos dan apoyo moral y consuelo; la pieza de Vaenius destaca el desinterés en la amistad; a veces tenemos que abandonar por un momento nuestras aficiones para condescender a los caprichos de los verdaderos amigos.

Los signos verbales y los signos visuales se combinan para expresar un mismo tema en ambos casos. Dada la distinción entre la literatura y la pintura en el plano de las formas de la expresión, las dos artes conllevan sus propios mensajes. El texto provee,

por un lado, las informaciones del trasfondo y del contexto que designan contenidos determinados a los signos pictóricos; por otro lado, expone ideas para desvelar los sentidos connotativos de las obras. En el nivel de la transmisión de los mensajes conceptuales, observamos que los códigos verbales tienen más ventajas que los códigos visuales. La imagen, a su vez, contiene varios elementos ornamentales. En el corpus oriental vemos un puente, unos viajeros montados a caballo, un muelle, etc.; en el corpus occidental apreciamos unos árboles, un palacio, un perro, ganado, etc. La figura nos produce un impacto visual más directo y estereográfico. En suma, la combinación de las dos artes abre una nueva vía de expresión creando una sinergia interartística; al final el texto y la imagen superan sus propias deficiencias expresivas, alcanzando un efecto estético más caleidoscópico.

4.3.5. El tiempo



Fig. 4.7. “Navegación en un lago sereno” y “Acomódate al tiempo”.

En el plano del sentido denotativo, volvemos a hallar, en la pintura de la izquierda, un sintagma pictórico tópico compuesto por un barco y un hombre contemplando la lejanía. Dos rocas robustas ocupan el primer término de la imagen, de una salen unos árboles marchitos. Además, observamos una pequeña aldea escondida en la esquina de la

izquierda. En el segundo término se despliega un lago de gran superficie; el pintor utiliza líneas tortuosas con color ligero para delinear las olas que un viento suave sopla; la montaña del fondo está representada por trazos altamente expresivos. El cualisigno “mojado” determina el efecto visual de toda la obra. En el emblema de Vaenius vemos a dos figuras masculinas de pie delante de la puerta de una casa; parece que el joven quiere invitar a entrar a un anciano que tiene alas y una guadaña afilada. Los dos se sitúan en un mundo catastrófico: en el segundo plano vemos un diluvio que arrastra los árboles, las casas y el ganado. En el fondo hay un edificio erigido en el acantilado y dos velas en un mar agitado.

Parece que todavía nos cuesta vincular estos íconos con sus designatas en ambos casos. En este momento acudimos al contexto histórico y a la intertextualidad. Sabemos que Shi Tao pintó este cuadro en la villa de Zheng Zhaoxin, en torno a 1695. En este año el pintor debió haber experimentado un debate mental interior, porque en el año siguiente dejó de practicar el budismo y se convirtió al taoísmo. Podemos deducir que el viajero solitario de la imagen está meditando sobre el cambio del futuro. En cuanto al corpus occidental, el anciano constituye una fórmula pictórica que representa a Cronos, el dios del Tiempo. Notamos que esta figura, cuya mirada se fija en el joven que nos da la espalda, mantiene la serenidad en el mundo pictórico. Aunque no sabemos nada acerca de la expresión facial de este mozo, deducimos que también se encuentra calmado como el anciano. Con estas pistas podemos imaginar que la invitación a que el dios del Tiempo entre en su casa tiene un doble significado. Aparte de su sentido literal, la presente pieza nos enseña que frente a los contratiempos debemos mantener la tranquilidad y adaptarnos a las adversidades.

Los signos literarios nos ofrecen más información. La inscripción de Shi Tao nos cuenta que el viajero hizo esta travesía en un día primaveral. Sin embargo, en dicho período las plantas de la imagen están marchitas. Esta escena fría y desolada intensifica la melancolía y la tristeza del protagonista. Contemplar estos paisajes le suscita la reminiscencia de la antigua patria. En el segundo capítulo hemos mencionado que Shi Tao es un pintor polémico y paradójico. Fue hijo de la familia imperial de la dinastía

Ming, pero se consideró como un “súbdito” del nuevo gobierno, e incluso recibió en dos ocasiones al emperador Kangxi. El poeta de la dinastía Jin del Este, Tao Yuanming, dice: “fret not over bygones and the forward journey take. Only a short distance have I gone astray, and I know today I am right, if yesterday was a complete mistake” (Lin Yutang 1993: 3). Posiblemente sentía vergüenza y arrepentimiento por lo ocurrido; después de 1696 se declaró el “hijo de la Gran Pureza”; con este nombre quería romper rotundamente con el pasado lleno de humillaciones y deshonras, y expiar sus pecados. El epigrama de Brum habla de dos actitudes frente al Tiempo: los sabios saben “acomodarse con tiempo”, como señala el epigrama, y llevan una vida feliz y serena; los que no saben adaptarse a las situaciones tienen una vida pesada y difícil. Como la imagen solo captura una escena momentánea, no logra representar este contraste. La prosa explicativa vuelve a desarrollar la doctrina de “acomodarse con tiempo”, supliendo la laguna de la información de la imagen. Según el texto, sabemos que el joven simboliza al Sabio, quien sale a recibir al anciano Tiempo ignorando los peligros del mundo exterior. Con este mensaje podemos entender mejor la relación entre las figuras de la cercanía y la terrible escena del fondo. Los filósofos estoicos aprecian el valor del tiempo. En una carta a Lucilio, Séneca dice que todo es ajeno a nosotros, solamente el tiempo es nuestro (*Epístolas morales*, I, 2, 2). El poeta Horacio sostiene que debemos dar prioridad a las cosas del momento y no desperdiciar la vida. Los dueños de sí mismos son aquellos que saben controlar y optimizar el tiempo (*Odas*, III, 29, 32-41). Gracias a los mensajes adquiridos en los códigos verbales, descubrimos que las dos obras versan sobre un tema universal: el tiempo. La primera destaca la añoranza de la familia y la patria perdidas, y la vergüenza y el remordimiento por el pasado. El pintor decidió aprovechar el resto de su vida para reformarse y practicar la virtud; la segunda pone de relieve la importancia de adaptarse a cualquier situación, sea buena o mala, y al paso del tiempo, con el fin de tener una vida serena y feliz. Aparte de eso, también nos exhorta a valorar el presente y a consagrar el tiempo, que es limitado, a ejercer la bondad.

En ambos casos la parte literaria, el contexto y la intertextualidad estipulan unas

reglas para descifrar los sentidos oscuros de la imagen. Dichos mensajes funcionan como interpretantes que vinculan los designatums (íconos, símbolos) con los designatas (tema central, ideas alegóricas). Los signos pictóricos expresan con facilidad lo universal en lugar de lo particular; los signos literarios ofrecen mensajes cruciales para que los “characterizing signs” se conviertan en signos más específicos. No obstante, en ambas obras las palabras no tienen tanto poder de *enargeia* como para evocar una escena vívida. En este caso, las imágenes vienen a suplir la carencia expresiva con abundantes detalles ornamentales, figuras hermosas y plásticas, etc. La unión de las dos artes nos hace vivir una nueva experiencia estética más dinámica, colorida e impresionante.

4.3.6. La virtud



Fig. 4.8. “Un paseo tranquilo por el estanque” y “La virtud consiste en el medio”.

La pintura de la izquierda se estructura a partir de una suerte de doble “s”. En el nivel del sentido denotativo, apreciamos a un hombre con un bastón largo caminando solo por una senda amena y silenciosa, la cual une el plano más próximo del cuadro con el más profundo. No sabemos con exactitud la identidad del protagonista ni cuál es su destino. La imagen retrata la tranquilidad y la hermosura del campo: en el primer plano se ven rocas, la ribera, árboles y plantas; en el plano medio hay una pequeña aldea

rodeada de un bosque frondoso; sin embargo, en este pueblo no vemos humo de ninguna chimenea ni a ningún hombre. En la lejanía observamos un monte plano y dos barqueros navegando en medio del lago. Sin duda, no se trata de figuras importantes, ya que están representadas por trazos pequeños y minimalistas; no podemos discernir los detalles de los sinsignos. En el cuadro de la derecha, vemos a tres mujeres en el primer plano. La figura central lleva con su mano izquierda una cornucopia llena de frutas y flores, mientras tanto, con su mano derecha sostiene una tabla con cinco puntos. A la izquierda una mujer pone su mano derecha en un saco de monedas; de su rostro melancólico y doliente podemos deducir que está preocupada por la pérdida de sus riquezas. En contraste con ella, la figura de la derecha está despilfarrando las monedas. En el fondo, una suerte de ángel está cayendo al mar, porque el calor del sol derrite sus alas; su compañero presencia esta caída.

En realidad, nos cuesta descifrar más sentidos a través de la imagen de Shi Tao, en razón de que, por una parte, los íconos son demasiado generales como para tener valores específicos; por otra parte, no podemos establecer un vínculo entre ellos. Al contrario, el sentido alegórico de la pieza de Vaenius es más fácil de captar. Notamos que la figura central no dirige su mirada a ningún lado. Además, se ubica en el mismo centro del cuadro. Por medio de la comparación de las posturas, las expresiones faciales y las acciones entre las otras dos mujeres, sabemos que una simboliza la avaricia y la otra la prodigalidad. El sintagma pictórico del fondo se refiere al mito de Ícaro y Dédalo. Esta leyenda nos transmite que hay que mantener una distancia prudente y no sobrepasar los extremos (Pérez de Moya 1611: 389-391). Engranando los sintagmas pictóricos, podemos deducir que la presente pieza expresa la idea de que la virtud consiste en el justo medio.

Los códigos literarios ofrecen mensajes nuevos que enriquecen nuestra comprensión de las imágenes. La inscripción de Shi Tao nos dice que el protagonista lleva puesto un vestido de hojas de loto, y que se dirige al estanque a apreciar el paisaje del campo. Hemos hablado del sentido simbólico de la ropa compuesta por las hojas de nelumbo en el segundo capítulo; según el sentido simbólico de esta flor, el caminante

(significante) en realidad es un símbolo del ermitaño (significado). La poesía también menciona que los barqueros regresan a las montañas verdes y que los residentes de la aldea están contemplando la puesta del sol. Como el cuadro es silencioso, no es capaz de transmitir los sonidos de los ánsares migratorios melancólicos y las campanadas broncas, ni consigue representar la idea de que al final el ermitaño se embriaga del aroma de las flores amarillas, ya que la imagen solo captura una escena momentánea. De acuerdo con la descripción del texto, los paisajes se caracterizan por la tristeza, la soledad y la melancolía. Si acudimos al contexto histórico, sabemos que Shi Tao llevó una vida solitaria y miserable en su senectud (Zhu Liangzhi 2017: 212). Podemos deducir que este caminante solitario no solo se refiere a un ermitaño cualquiera, sino al mismo pintor. La obra expresa, por un lado, el deseo de Shi Tao de tener una íntima compañía; por otro lado, expresa la importancia de tener una actitud positiva frente a las adversidades y de ser constante en la práctica de las virtudes, especialmente en la senectud; así le ocurre al ermitaño solitario que se embriaga de la fragancia tardía de las flores amarillas. En cuanto al corpus occidental, el epigrama de Brum respalda nuestra interpretación. De conformidad con su contenido, podemos ver los vicios a través de la virtud, la cual consiste en el justo medio, apartada de todos los extremos. La idea del “justo medio” viene de Aristóteles, concretamente de un pasaje en el que el eminente filósofo griego habla del justo medio con respecto a la gloria (Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, IV, 4, 1125b)²⁴⁶. Este enfoque filosófico refleja el tema central de la presente pieza emblemática. La prosa explicativa nos expone el sentido de la tabla que tiene la Virtud en la mano derecha. La tabla simboliza la justa medida de distribución de los bienes naturales. Asimismo, el texto complementa las imágenes creando un diálogo entre la Avaricia, la Prodigalidad y la Virtud. En resumidas cuentas, descubrimos que en ambas obras se utilizan los símbolos y la metáfora para expresar el tema de la virtud. La diferencia estriba en que la primera habla de la constancia de practicar las virtudes en la vejez; la segunda versa sobre la virtud entendida como modestia y prudencia, y sobre la importancia de apartarse de los extremos para alcanzar

²⁴⁶ Sobre esta traducción, puede consultarse <<https://www.filosofia.org/cla/ari/azc01106.htm>>.

el justo medio.

En ambos casos la parte literaria no está totalmente sometida a la parte pictórica, pues también incluye valores artísticos propios. Aparte de ofrecernos reglas necesarias para interpretar los códigos de los signos visuales, los signos verbales crean mensajes estéticos para embellecer las figuras. La parte pictórica nos retrata escenas más concretas y plásticas. No obstante, para entender los significados simbólicos escondidos en los sinsignos, debemos estar familiarizados con el contexto histórico y cultural y con las relaciones intertextuales, condiciones imprescindibles para que los códigos visuales se puedan descifrar verdaderamente. Al final nos damos cuenta de que tanto Shi Tao como Vaenius utilizan los símbolos y la metáfora para representar un tema universal: la virtud. En otras dos piezas volvemos a hallar el mismo tipo de retórica visual:



Fig. 4.9. “Hoja de álbum del paisajismo” y “La virtud presupone la pureza”.

A primera vista, los dos dibujos retratan escenas bastante distintas. En la pintura de la izquierda apreciamos un barco navegando tranquilamente por un estanque. El barquero, que tiene un largo remo, se encuentra de pie, en la proa; en la popa, por otra parte, hay un hombre recogiendo plantas acuáticas. De la mirada del barquero se deduce que el barco se mueve hacia la entrada o arco que se encuentra en tierra firme. En la lejanía observamos una montaña de extrañas formas; en la falda de esta montaña, un

viento suave parece mecer una fila ordenada de bambúes. En comparación con esta vista armónica y serena, el emblema de la derecha describe una escena ruidosa. En total hay siete figuras dispersas en distintos planos pictóricos. En la cercanía vemos a un hombre vertiendo líquido en una tinaja; enfrente de él un mancebo está mirando dentro de este recipiente para medir el nivel de líquido almacenado. En el segundo grupo, un hombre impide a otro que eche agua en una cuba; mientras tanto, hay otra figura caminando hacia estos dos hombres con una pequeña vasija en el hombro. Un joven en el fondo está contemplando con minuciosidad un botijo, a su lado un anciano le está dirigiendo unas palabras, parece que los dos lo están observando.

En el plano del sentido connotativo, nos cuesta un poco captar los significados oscuros de la imagen en ambos casos. Recordamos que el nelumbo es la flor sagrada del budismo. La cuarta parte de la *Declaración del compendio de Mahayana* (摄大乘论释) dicta que el loto dispone de cuatro características: aromático, limpio, tierno y lindo, que se corresponden con las cuatro virtudes del nirvana: permanencia, alegría, personalidad y pulcritud²⁴⁷. Conforme a esta enseñanza, el nelumbo de la imagen es de por sí un símbolo que designa las virtudes arriba expuestas. Por lo tanto, podemos interpretar la acción de recoger las plantas acuáticas como el hecho de recibir la doctrina budista y de preservar las virtudes. Con respecto a la imagen de Vaenius, no sabemos la identidad de las figuras ni la relación entre estas. Asimismo, tampoco comprendemos el sentido simbólico de verter agua en las tinajas. Por lo tanto, no podemos obtener más información a través de los códigos visuales. ¿En que reside la similitud entre las dos piezas?

A continuación, vamos a examinar la parte literaria. El cuarteto de Shi Tao nos describe una vida idílica y relajada. Los dos primeros versos son una descripción vívida de la imagen. El viento nocturno acaricia tiernamente el estanque del nelumbo y de las

²⁴⁷ “又莲花有四德,一香二净三柔软四可爱.譬法界真如总有四德,谓常乐我净”. De acuerdo con la explicación del *Diccionario del budismo* [en Red], en el estado de nirvana todo es constante, no hay nacimiento ni muerte, lo cual se llama virtud de permanencia; en dicho estado espiritual, uno no va a ser presa de la delusión ni del dolor: este estado indiferente se denomina alegría; el ego, el cuerpo del nirvana, adquiere la libertad absoluta por haber dejado atrás todas las trabas; eso es la personalidad. Asimismo, en este estado el cuerpo no va a teñirse de ninguna suciedad; eso es la virtud de la pulcritud.

flores recogidas por el protagonista emana cierto aroma. La imagen no nos ofrece suficientes pistas para deducir la hora. Los dos últimos versos nos cuentan que, al volver a casa, el protagonista decora la jarra con las flores fragantes y limpias, y luego se sirve una copa de té puro para disfrutar de la tranquilidad de la noche veraniega. Combinando el sentido simbólico de los lotos con las descripciones verbales, podemos decir que esta pintura retrata la vida solitaria, relajada y armónica del protagonista. El sintagma “figura-lotos” es una metáfora que expresa el contenido “ermitaño virtuoso”. La quintilla de Brum dicta una doctrina: la impureza daña los conocimientos. Si no la arrancamos con antelación, cualquier doctrina que recibiremos se corromperá. Pero todavía no logramos vincular el texto con la imagen. La prosa explicativa tampoco aclara la identidad de los siete hombres, pero indica que pertenecen a una misma familia. A través del texto, sabemos que el líquido de las vasijas es vino. El joven y el anciano situados en el fondo están examinando las grietas de la vasija; un hombre impide al otro que derrame el vino en la vasija, temiendo que el recipiente sucio dañe la calidad del licor. Verter vino en un recipiente significa que la virtud puede arraigar en un alma limpia. Con base en el texto, podemos entender que el vino simboliza la virtud; las tinajas y las cubas constituyen metáforas al designar a los hombres, quienes aspiran a alcanzar la bondad. Por lo tanto, podemos resumir el sentido alegórico de la pieza con una máxima de Horacio (*Epístolas*, I, 2, 54): “sincerum est nisi vas, quodcumque infundis, acescit”. Gracias a los mensajes de los códigos literarios, notamos que ambos autores emplean las mismas figuras retóricas para retratar el tema de la virtud, o más concretamente, la pulcritud. Sin embargo, la diferencia entre las dos obras consiste en que la primera pintura no solamente habla de la idea de que el protagonista purifica voluntariamente las impurezas del espíritu guarneciendo su habitación con las flores sagradas del budismo, sino que también describe un modo de vida sosegado, relajado y solitario; la segunda obra destaca la función de la limpieza, presupuesto de la virtud.

La parte literaria nos ofrece mensajes cruciales para desentrañar los significados oscuros de la imagen en ambos casos. Descubrimos que los códigos literarios tienen más capacidad expresiva para exponer conceptos, doctrinas, etc. No obstante, las

palabras carecen de la potencialidad del efecto visual de los íconos, así que con ellas solamente construimos una escena borrosa en nuestra mente. Este hecho implica que los objetos descritos en los textos carecen de detalles concretos. Sin disponer de antemano de unas reglas de descodificación, y exceptuando los sentidos denotativos de la imagen, en realidad no logramos captar mucha información. Por lo tanto, la integración de las dos expresiones artísticas alcanza una representación estética más completa y enriquecedora. Volvemos a hallar analogías y disimilitudes similares entre el texto y la imagen al expresar el tema de la virtud en las siguientes piezas:



Fig. 4.10. “Frente a los crisantemos” y “Ama la virtud por sí misma”.

Tanto el cuadro de la izquierda como el de la derecha pueden dividirse en dos planos. El cuadro de la izquierda destaca por ser refinado, garboso y ordenado. Ocupa el primer plano una villa bucólica apartada del bullicioso mundo. En el patio apreciamos a dos mozos transportando lo que parece ser un bonsái, aunque no sabemos con exactitud qué planta es, porque los signos visuales denotan algo universal. En el aposento vemos al protagonista absorto en contemplar algunas plantas. Estos bonsáis constituyen unos típicos “characterizing signs” que requieren una mayor especificación. Los árboles dentro y fuera del patio también llaman nuestra atención, especialmente los

pinos con troncos viejos, torcidos y entrelazados. Podemos decir que la villa está rodeada de ciruelos chinos, bambúes y pinos, plantas que constituyen los “tres amigos en el invierno riguroso”²⁴⁸. Un río separa los dos planos pictóricos. En lontananza se ve una pequeña aldea esparcida por las colinas y una montaña plana. Con respecto a la pintura de la derecha, en el primer plano vemos en total a siete personas. La figura central está siendo abrazada por una mujer que tiene cuatro senos; en la parte izquierda se ve una persona coja preparándose para azotar a las figuras centrales con un látigo formado por serpientes. En la parte de la derecha hay cuatro hombres secundarios: dos de ellos nos dan la espalda; uno se da la vuelta para contemplar los tesoros que están sobre la mesa; el otro está agarrando el asa de una jarra. En el segundo término, un hombre en compañía de una guerrera rechaza los obsequios de los otros dos. No conocemos la identidad de todas estas figuras ni la relación que hay entre ellas.

La similitud de las dos obras estriba en sus sentidos connotativos. Aunque todavía no sabemos con exactitud qué planta está observando el hombre en el aposento, los árboles dentro y fuera del patio han revelado el gusto del protagonista. Los ciruelos chinos, los bambúes y los pinos florecen en el otoño tardío y el invierno, mientras que otras plantas se marchitan. Estos árboles constituyen símbolos (*designatum*) que expresan el concepto “la perseverancia de ser bondadoso en la senectud” (*designata*). Considerando que esta villa se ubica en una colina tranquila y recóndita, podemos decir que el protagonista es un ermitaño virtuoso. Para descifrar los códigos de la pintura de la derecha, necesitamos acudir al contexto cultural y a las relaciones intertextuales. Con base en las *Odas* de Horacio, sabemos que la mujer que tiene un látigo de serpientes es la diosa del castigo divino. La mujer con dos hileras de pechos y la guerrera aparecen repetidamente en las piezas emblemáticas de Vaenius; dichas fórmulas pictóricas se refieren respectivamente a la Naturaleza y a Minerva. Con esta información podemos interpretar el sentido alegórico del cuadro como sigue: la Naturaleza está persuadiendo al hombre de renunciar a la fama y a la riqueza, cosas “indiferentes” a ojos de los

²⁴⁸ El nombre “Los tres amigos en el invierno riguroso” proviene de la página doce del tomo IV de la *Antología de Señor Jishan* (霽山文集), del literato Lin Jingxi (林景熙 1242 -1310).

estoicos (Marco Aurelio, *Meditaciones*, II, 11). El sabio del segundo plano sabe rechazar voluntariamente la tentación de los obsequios. Pero todavía no entendemos por qué la diosa de la Venganza va a atacar al protagonista en lugar de a los avarientos. Sea como sea, de conformidad con nuestro análisis, sabemos que ambas obras tratan sobre la virtud.

La parte literaria contiene más mensajes. La inscripción de Shi Tao indica que la pintura representa un día otoñal. Las flores que está contemplando el protagonista son crisantemos. Recordemos que en el segundo capítulo hemos mencionado el sentido simbólico de esta planta: pulcritud y perseverancia. Estas flores florecen pálidas y delgadas en el frío matutino, así como la cara del anacoreta, quien todavía padece de dolores en su convalecencia. Dado que el ermitaño se encuentra en un estado totalmente relajado y demente, bebe mucho vino sin preocuparse por su cuerpo recién recuperado de una grave enfermedad. Al final confiesa que aliviará el resto de su vida con los crisantemos. Combinando dichos mensajes con los de la imagen, no es difícil deducir el sentido simbólico de estas acciones. Sin embargo, la parte pictórica no consigue transmitir muchas de estas ideas conceptuales.

En el epigrama de Brum se dice que la virtud sale a buscar a los hombres bondadosos. Eso explica por qué la madre Naturaleza está abrazando al protagonista. La prosa explicativa nos informa de que la diosa de la Venganza es imperfecta e injusta, pues suele castigar a quien no lo merece. El texto hace hincapié en el sabio virtuoso en lontananza diciendo que este hombre abraza voluntariamente la virtud y desprecia las honras y las riquezas. Además, el mismo Brum interpreta que Vaenius colocó deliberadamente al sabio en un lugar marginal para darnos a entender que en este mundo los verdaderos virtuosos escasean. Sintetizando nuestros análisis, nos damos cuenta de que ambas obras versan sobre el tema de la virtud, pero la primera habla de la pulcritud y la perseverancia en la senectud; la segunda destaca la modestia y la indiferencia hacia los honores, la fama y la riqueza exhortando a los lectores a amar la virtud en sí misma.

Los códigos literarios disipan nuestras dudas al ofrecer más mensajes nuevos. La parte literaria no constituye una descripción verbal sobre la dimensión, la relación

espacial y los detalles de los sinsignos, sino que es la fuente de mensajes que iluminan los sentidos escondidos en los íconos, y complementa la ausencia de información que la imagen no es capaz de representar por los límites de su forma de expresión. Por lo tanto, la imagen contiene mensajes estéticos diferentes a los del texto, aunque las dos artes hablan del mismo tema. Los códigos visuales se prestan a crear una impresión más directa y concreta; la imagen ofrece numerosos detalles de los objetos y de los elementos ornamentales. Dadas dichas similitudes y disimilitudes en el poder expresivo, la fusión entre la imagen y el texto alcanza una máxima representación estética.

Conclusiones

En esta investigación hemos pretendido indagar, desde una perspectiva comparatista, la relación entre texto e imagen en un corpus oriental, el de la pintura de los literatos de Shi Tao, y en un corpus occidental, el de la literatura emblemática de Otto Vaenius y Antonio Brum, con los instrumentos teóricos que brinda el estudio de la literatura y las artes en el campo de la Literatura Comparada. La presente tesis ha hallado analogías, afinidades y disimilitudes entre dos corpus aparentemente dispares y ha revelado vinculaciones profundas entre texto e imagen en el universo semiótico. Considerando los resultados de los análisis semióticos de la presente tesis, podemos obtener conclusiones en dos niveles: el que concierne a las similitudes y las diferencias entre los dos corpus, y el que concierne a la relación entre imagen y texto en el sistema semiótico.

Las comparaciones entre las pinturas de Shi Tao y los emblemas de Vaenius y Brum han arrojado resultados fructíferos. Descubrimos que entre los dos corpus no existen relaciones de hecho. En primer lugar, los dos corpus están arraigados en tradiciones artísticas y culturales distintas: tras el corpus oriental subyacen el budismo y el taoísmo, filosofías de evasión del mundo que orientaban a los seguidores-ermitaños de la dinastía Ming como Shi Tao a afrontar serenamente los tiempos precarios y de crisis de la temprana dinastía Qing. Bajo los emblemas de Vaenius y Brum yace el estoicismo, una filosofía de vida basada en la fortaleza espiritual muy presente en la mentalidad del Barroco. En segundo lugar, las obras de Shi Tao se inscriben en el género de la pintura, mientras que los emblemas de Vaenius y Brum pertenecen al género del libro de ilustraciones. Los dos corpus están sujetos a distintos procesos de creación y sirven a diferentes propósitos. Por último, no presentan influencias comunes, ni influencias recíprocas por contacto entre artistas, pues la difusión de las obras chinas en el contexto cultural europeo del Barroco fue limitada, igual que la difusión en el sentido inverso. A pesar de que los dos corpus no están aparentemente vinculados entre sí, demuestran poseer muchas características expresivas comunes, los componentes de los dos corpus se organizan de modo similar y demuestran funciones parecidas. Tienen

una misma composición tripartita: el título, la imagen y el texto. La unidad mínima de las imágenes en ambos casos es la línea representada por el pincel o el estilete, y la calidad de ambos corpus está sometida directamente al poder representativo de las líneas. Existe una analogía formal y estructural que une la parte pictórica y la parte literaria: en las dos expresiones artísticas percibimos una conexión estrecha de carácter complementario entre los signos lingüísticos y los signos pictóricos. En los dos corpus la parte literaria y la parte pictórica conllevan distintos mensajes estéticos para expresar un mismo tema dentro de un mismo espacio artístico.

Además, tanto la pintura de los literatos como la emblemática barroca son manifestaciones artísticas “clásicas”, por lo menos a nivel poético: utilizan formas poéticas clásicas y conceptos arraigados en la tradición artística y literaria de cada cultura. Otro gran punto convergente reside en que ambas son manifestaciones artísticas fundamentadas en concepciones del mundo concretas. Y, en este sentido, ambas transmiten un mensaje sustentado en estas visiones del mundo. Hay una filosofía detrás de estas manifestaciones artísticas y un intento de transmitir estos valores filosóficos al espectador. Los dos corpus abordan temas universales. Gracias a la parte literaria, logramos emparejar las diez pinturas del corpus oriental con los diez emblemas del corpus occidental a partir de temas como la sabiduría, la virtud, el tiempo, la amistad, la abstinencia y la serenidad. Tanto las pinturas del maestro Calabaza amarga como los emblemas de Vaenius contienen una dimensión moral muy significativa: el emblema barroco busca generar un estado de meditación y contemplación que lleve al espectador a un perfeccionamiento moral, de acuerdo con los presupuestos del estoicismo; la pintura de los literatos tiende también hacia la transmisión de virtudes, en el marco de filosofías orientales como el budismo, el taoísmo y el confucianismo. Las dos artes emplazan al espectador a realizar un viaje espiritual y lírico mediante la creación de mundos pictóricos autónomos y caleidoscópicos. En este sentido, podemos decir que tanto la pintura de los literatos como la literatura emblemática presentan características hedonísticas, decorativa y didácticas. Aparte de eso, la imagen y el texto demuestran poseer una relación muy similar en la pintura de los literatos y en la literatura

emblemática. En ambos casos la parte pictórica plasma escenas fijas y concretas y estipula las relaciones espaciales y las dimensiones de los objetos. Los espectadores pueden captar inmediata e intuitivamente el significado denotativo de las figuras. No obstante, los signos icónicos tienden a hacer una referencia general. Por este motivo, se necesita recurrir a los signos verbales para determinar la identidad de sus sinsignos y sus sentidos alegóricos. Aunque el lenguaje verbal tiene la ventaja de precisar los conceptos, en el proceso de la transmisión de mensajes se pierden muchos detalles ornamentales y dimensionales. Los lectores necesitan volver a la parte pictórica para enriquecer y profundizar su comprensión. El lenguaje visual suple la carencia del poder expresivo del lenguaje verbal y viceversa. En ambas manifestaciones culturales notamos la debilidad y la fuerza de los dos lenguajes artísticos en la representación, y su uso combinado para superar las barreras de expresión. En este sentido, la imagen y el texto de los dos corpus se complementan embelleciéndose hasta que alcanzan una representación artística más totalizadora y estereográfica.

La comparación de los corpus también ha puesto en evidencia muchas diferencias entre ellos. En el corpus oriental, la imagen y el texto comparten un mismo espacio, el contenido de la inscripción debe estar sujeto al de la imagen; la tipografía debe estar en sintonía con el efecto estético de los íconos. La escritura parece “fundirse” con la pintura, es como si actuara como una imagen más. En cambio, en el corpus occidental la imagen está totalmente separada del texto, de suerte que la forma y el contenido de la parte literaria no afectan a la imagen del mismo modo que en la pintura de los literatos. De hecho, en la mayoría de los casos los pintores literatos crearon las inscripciones a partir de las ilustraciones, al contrario del proceso más habitual en la literatura emblemática, donde los editores hicieron las ilustraciones basándose en los textos. Cabe precisar que no siempre se siguió el proceso de creación propio, o más atendido, de cada género: en “Embriaguez en el bosque otoñal” el maestro Shi creó la imagen a partir de un poema; Antonio Brum hizo comentarios a la luz de las ilustraciones de Otto Vaenius.

Para los pintores literatos, el acto de pintar de por sí se convierte en última

instancia en una acción virtuosa y beneficiosa para su formación personal. En la cultura occidental, por el contrario, no existe en el arte de los grabados hechos para los emblemas, ni en la pintura, ninguna connotación mística. Aunque el arte pueda estar al servicio de fines espirituales, el pintor o grabador es, más bien, un artista-artesano, dependiendo del momento, que desempeña funciones prácticas. La pintura de los literatos es una plataforma para la autoexpresión del pintor y por ello es más personal y privada. Su destinatario, ya sea el dedicatario o un coleccionista, suele ser un individuo o, a lo sumo, un pequeño grupo de personas. Estas obras, en su condición de artículos artísticos, se caracterizan por ser únicas y personales. El objetivo principal de la pintura de los literatos no estriba en ejercer una función didáctica y moral, sino en desarrollar una función estética. En el espacio pictórico del corpus oriental, no solamente podemos percibir las emociones, las sensaciones y la voluntad individual de Shi Tao, sino también el virtuosismo del pintor en el uso del pincel y la tinta para crear distintos efectos estéticos. En cambio, el emblema es una empresa colectiva, en la que participan varios autores: además, los libros de emblemas se sirven de la tradición preexistente de grabados o incluso de motes. En los emblemas del corpus occidental no notamos la individualidad del pintor o del autor. La literatura emblemática destaca por su propósito pedagógico y moral y su destinatario es la población. Además, los libros de emblemas suelen tener varias ediciones y la calidad de las imágenes puede variar considerablemente de unas a otras. En este tipo de arte la función didáctica predomina frente a la función decorativa: sus imágenes son más bien textos visuales. Dicho de otra manera, los sinsgnos tienen entre sí una vinculación más fuerte, siendo “palabras” visuales que transmiten una doctrina coherente si en su interpretación se establecen los vínculos con la imagen de forma adecuada. Por último, en la pintura de los literatos subyace una visión espiritual del mundo que conecta todos los seres del universo. Por el contrario, en el corpus estudiado de emblemática subyace generalmente una filosofía racional, como el estoicismo, y de carácter antropocéntrico. Percibimos una oposición entre “antropocentrismo” (occidente) y “naturalismo” (oriente), que se refleja, por ejemplo, en las diferentes dimensiones de las figuras representadas en los dos corpus.

El análisis semiótico y comparativo de los dos corpus nos permite formular algunas conclusiones de carácter más general sobre la relación entre imagen y texto. Podemos afirmar que desentrañar los papeles respectivos de la literatura y la pintura en una obra es un proceso de desciframiento de códigos, o, si se prefiere, un procedimiento de identificación de mensajes válidos. Con mucha frecuencia los signos por sí mismos no ofrecen reglas de descodificación y obligan a acudir al contexto histórico y cultural y a la intertextualidad para dotar a los signos de contenido significativo. En el sistema semiótico, podemos decir que tanto el texto como la imagen tienen dos planos de significado: el sentido denotativo y el sentido connotativo. En nuestro análisis descubrimos que los poderes expresivos de la imagen y del texto están directamente sujetos a sus respectivas sustancias y formas de la expresión. Nuestra observación podría complementar la reflexión de Gotthold Lessing sobre los límites de las artes. Los signos pictóricos son generales en el nivel del concepto, pero fijan una escena concreta. Los íconos pueden dejarnos un efecto visual más directo, impactante y estereográfico. Esta es la superioridad de la imagen frente al texto. Sin embargo, cabe anotar que la imagen tiene más poder de denotar lo universal que lo particular, como ha apuntado Umberto Eco en *La estructura ausente* (1986: 182). Esto implica que la representación de la imagen no tiene una precisión referencial. Con el fin de especificar algún contenido, el pintor suele agregar unos detalles característicos a los sinsignos, o emplea imágenes tópicas o símbolos confiriéndoles un sentido determinado o convencional. Sin embargo, este mecanismo de significación hace que los signos visuales establezcan *a priori* un umbral cultural más alto para ser adecuadamente descifrados, un fenómeno contrario a nuestra hipótesis inicial y a lo que se pudiera pensar en un primer momento²⁴⁹. Dicho de otra manera, los lectores deben por lo menos estar familiarizados con el contexto histórico y cultural para desentrañar los sentidos alegóricos de la imagen.

²⁴⁹ Recordemos que la religión católica tenía la costumbre de adoctrinar a los cristianos analfabetos mediante imágenes (Rodríguez Merelo 2015: 671). El gran coleccionista de la dinastía Tang, Zhang Yanyuan (1964: 1), sostiene que la pintura sirve para educar a la población y mantener el orden de la sociedad. Pero estas ideas se establecen sobre una premisa implícita: los espectadores deben arraigarse en una cultura determinada. Es muy probable que los cristianos analfabetos no entiendan los sentidos alegóricos de las pinturas didácticas que mencionó Zhang, por la misma razón que los espectadores chinos difícilmente van a desentrañar los verdaderos sentidos religiosos de las pinturas católicas.

Sin haber manejado unas reglas de descodificación, solamente pueden discernir los sentidos denotativos de los códigos visuales, de suerte que la imagen será un puro objeto decorativo o un deleite para ellos.

En contraste con los signos visuales, los signos verbales son concretos en el nivel del concepto, pero tienden a ser generales en el nivel de la imagen (producida por la potencialidad de visualización de las palabras). Las palabras pueden apuntar de una forma más directa y eficaz a los sentidos simbólicos y a las ideas conceptuales. Esta es la ventaja del texto frente a la imagen. En nuestro análisis, los códigos verbales pueden ser lenguajes plásticos que describen el contenido de la imagen, pero en este proceso todavía se pierden muchos detalles de los íconos; o pueden ser palabras completamente desprovistas de la *enargeia* que sintetizan las doctrinas. El escritor también puede utilizar los sentidos simbólicos de las palabras para expresar los significados alegóricos de los íconos. En este caso, también debemos estar familiarizados con el contexto cultural y las relaciones intertextuales para comprender los sentidos oscuros de las palabras. En todos los análisis nos damos cuenta de que la parte literaria conlleva más mensajes conceptuales que la parte pictórica. Dichos mensajes no solamente nos elucidan los significados oscuros de la imagen, sino que también funcionan como interpretantes que entrelazan los designatums (los íconos) con los designatas (ideas adicionales o doctrinas morales). La parte pictórica, a su vez, conlleva más informaciones y detalles ornamentales de los objetos descritos, con lo que también puede enriquecer nuestra comprensión del texto.

En ambos corpus de obras, el texto y la imagen se combinan para expresar un mismo tema. No obstante, las dos partes no contienen los mismos mensajes. Como observa Lessing, la imagen es estática y silenciosa y representa una escena momentánea y fija; el texto es dinámico y continuo y crea en la mente una imagen virtual borrosa y amorfa. En el proceso de análisis descubrimos que a veces la imagen y el texto emplean unas figuras retóricas similares, como la metáfora, la simbolización y la comparación, para expresar un mismo tema. No obstante, los dos adoptan distintas estrategias de expresión a la luz de sus poderes expresivos: los signos visuales se concentran en la

plasmación de los objetos, los cuales expresan los significados simbólicos a través de los detalles, la posición, la dimensión y la orientación de los objetos, así como la comparación y la relación espacial entre ellos; los signos verbales manifiestan los temas centrales mediante la manifestación directa o indirecta del contenido alegórico de la imagen y la introducción de nuevos mensajes. En comparación con la imagen, el texto tiene más recursos para representar con mayor precisión la referencia. Las palabras denotan con más facilidad, rapidez y claridad las ideas conceptuales. Sin embargo, en el momento de representar los conceptos puros descubrimos que los signos verbales pierden gradualmente la potencialidad del efecto visual, especialmente en algunos epigramas de Antonio Brum. Vemos que dichos poemas están compuestos por conceptos en los que no percibimos la *enargeia* de las palabras, así que no logramos construir una escena borrosa en la mente.

En resumidas cuentas, hemos hallado que en el sistema semiótico la imagen y el texto demuestran poseer sus propias ventajas e insuficiencias. Por este motivo, es difícil dictar una sentencia definitiva para dirimir el pleito entre las dos artes. En el nivel de la representación plástica y fiel de la naturaleza, los signos visuales son superiores a los signos verbales, por eso Leonardo Da Vinci sostiene que la pintura tiene la primacía sobre la literatura; en el nivel de la transmisión de ideas conceptuales y mensajes, los códigos literarios son superiores a los códigos pictóricos, razón por la cual Lessing defiende la superioridad de la poesía sobre la pintura. Y también por las ventajas y las desventajas de las dos artes, los artistas empezaron a combinar los dos tipos de signos en las actividades artísticas, pruebas de ello las dan la pintura de los literatos y la literatura emblemática. Esta estrategia de unir la imagen con el texto en un mismo género artístico resulta un logro, pues por esta vía las dos artes logran traspasar sus propios límites expresivos. Al final, la integración de las dos expresiones artísticas crea una representación más enriquecedora, caleidoscópica y estereográfica, alcanzando un máximo efecto estético.

Considerando las analogías y las disimilitudes entre imagen y texto, puede concluirse que no son lenguajes reductibles ni sustituibles el uno por el otro. Michel

Foucault, en *Las palabras y las cosas*, comenta de este modo la relación entre las dos expresiones artísticas:

Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis (1968: 19).

Los análisis semióticos sobre las diez obras de Shi Tao y los diez emblemas de Otto Vaenius y Antonio Brum nos han permitido aportar algunas ideas e ilustrar algunos aspectos del largo debate sobre las relaciones entre las artes. Cabe anotar que nuestra exploración no ha agotado todas las posibles vinculaciones entre los signos verbales y los signos visuales, porque en nuestros corpus solo se manifiestan algunas de estas relaciones. La combinación entre las dos artes hermanadas tiene más variantes: caligrama, ideograma, logograma, pictograma, etc. Los textos y las imágenes en sí mismos disponen de unas idiosincrasias distintas. Por ejemplo, los poemas de Quevedo utilizan un lenguaje bastante diferente al de la literatura de consumo de la actualidad; “La Gioconda” de Da Vinci demuestra una idea estética distinta que la de la “Maternidad” de Joan Miró. Y cabe añadir que es muy probable que el texto y la imagen revelen diferentes vinculaciones tanto en la pintura de otros pintores literatos y de artesanos como en la literatura emblemática de otros autores. Considerando la existencia de tanta diferenciación entre los objetos de estudio, siempre debemos delimitar nuestro corpus al explorar la relación entre imagen y texto. Sin esta premisa, caeremos en la trampa del subjetivismo y en la de la simplificación del problema.

La investigación de las relaciones interartísticas es un problema complejo y todavía nos falta mucho trabajo para desenredar las propiedades y los poderes expresivos de las artes. En un futuro podemos seguir ampliando nuestro campo de estudio con las herramientas de la semiótica y de la Literatura Comparada para explorar más relaciones interartísticas. Podemos delinear tres posibles direcciones de nuestra futura investigación. En primer lugar, Shi Tao fue un artista multifacético, cuyas pinturas de

flores y pájaros y de retratos también demuestran un extraordinario dominio de sofisticadas técnicas artísticas. Podríamos indagar otros métodos de codificación de mensajes estéticos mediante la imagen y el texto en los distintos tipos de pintura de Shi Tao y someter las tres categorías de sus pinturas (paisajismo, retratos y flores y pájaros) a comparación. De igual modo, Otto Vaenius fue grabador y pintor, y también realizó otras colecciones de emblemas preciosos como *Amorum emblemata* (1608) y *Amoris divini emblemata* (1615). Podríamos seguir inquiriendo diferentes manifestaciones de las relaciones interartísticas en estas obras.

En segundo lugar, en la tradición artística de China las hierbas, las flores fragantes y los pájaros a menudo se han representado como símbolos y personificaciones de temas universales como la virtud y el amor. Por lo tanto, podríamos establecer una comparación entre las pinturas de flores y pájaros de Shi Tao y los emblemas de amor de Otto Vaenius. De esta manera también podríamos descubrir otras analogías y disimilitudes de los dos signos artísticos en cuanto a la expresión de un mismo tema en los dos corpus. Y en tercer lugar, cabría la posibilidad de poner a dialogar los libros de ilustraciones de la dinastía Ming y Qing, destinados a la enseñanza moral y a la educación de príncipes, con los emblemas barrocos europeos. A través de esta comparación podríamos abordar el examen de nuevos mecanismos de significación y combinación de los signos artísticos en ambos corpus. Gracias a los avances de la lingüística, la iconología y la semiótica, conocemos con más profundidad las propiedades de los signos verbales y visuales, pero estamos lejos de afirmar que hemos establecido un sistema riguroso para explicar la producción de los códigos y los mecanismos de codificación de los lenguajes visuales. La ampliación de los objetos de estudio será una vía factible para enriquecer nuestra cognición sobre los poderes expresivos de la imagen y el texto y las relaciones entre ellos.

Bibliografía

- Anónimo. *Retórica a Herenio*. Bulmaro Reyes Coria (trad.). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- AA.VV. *Diccionario del budismo* (佛教词典). Versión digital, disponible en <<http://fojiaocidian.cn/html/1/>>.
- AA.VV. *Grupo μ : Tratado del signo visual para una teoría retórica de la imagen*. Manuel Talens Carmona (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- AA.VV. *The Xuanhe Catalogue of Paintings* (宣和畫譜). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo II. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- AA.VV. *Antología seleccionada con esmero de la dinastía Tang y Song* (唐宋詩醇). Versión digital. Disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/7185b/58349d.html>>.
- AA.VV. *Antologías de prosas de la antigüedad y contemporaneidad* (古今事文類聚). en *Siku Quanshu* (La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras, 四庫全書). Versión digital, disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/20013j/>>.
- Addison, Joseph. Vol. III: *The Works of the Late Right Honorable Joseph Addison*. Birmingham: Joan Baskerville, 1761.
- Alciato, Andrea. *Emblematum liber*. Hamburgo: Heinrich Steyner, 1531.
[Reproducción digitalizada del ejemplar conservado en la Universidad de Glasgow].
— *Andrea Alciato's Emblematum liber*. París: Chrestien Wechel, 1534.
[Reproducción digitalizada del ejemplar conservado en la Universidad de Glasgow].
- Amengual Mira, Mar. *Los modelos animalísticos de la razón de estado: usos del bestiario en la emblemática política del siglo XVII*. TFM Inédito. Madrid: Universidad de Complutense, 2014.
- Aristóteles. *Retórica*. Antonio Tovar (trad.). Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971.
— *Poética de Aristóteles*. Valentín García Yerba (ed.). Madrid: Gredos, 1974.
— *Ética a Nicómaco*. José Luis Calvo Martínez (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 2001.
— Versión en inglés: *Nicomachean Ethics*. Liao, Shenbai (trad.). Beijing: The Commercial Press, 2003.
— *Tratados de Lógica (Órganon): Sobre la interpretación, Analíticos, Primeros, Analíticos segundos*. Tomo II. Miguel Candel Sanmartín (trad.). Madrid: Gredos, 2008.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. K. Wagner y F. López Estrada (trads.). Madrid: Gredos, 1973.
- Barnhart, Richard M. *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Paintings*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983.
- Barnhill, David Landis. *Basho's Haiku: Selected Poems of Matsuo Basho*. New York: University of New York Press, 2004.
- Barkan, Leonard. *Mute Poetry, Speaking Pictures*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. Annette Lavers y Colin Smith (trads.). 1ª

- edición. New York: Hill and Wang, 1967.
- *Crítica y Verdad*. José Blanco (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S.A., 1972.
- *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores S.A., 1973.
- Batteux, Charles. *Les beaux-arts réduits à un seul principe*. s.l.: s.n., 1746. Versión digital. [en Red].
- Bigot, Margot. *Apuntes de Lingüística antropológica*. s.l.: s.n., 2010. Versión digital. [en Red].
- Bobes Naves, María del Carmen. *La semiología*. Madrid: Síntesis, 1998.
- Bottomore, Tom. “Introducción”, en Leo Apostel et al. (eds.), *Interdisciplinariedad y ciencias humanas*. Madrid: Tecnos, 1983, pp. 11-20.
- Braider, Christopher. “The Paradoxical Sisterhood: ‘ut pictura poesis’”. En Glyn P. Norton et al. (eds.), *The Cambridge history of literary criticism*, 3 (1999), pp. 168-175.
- Bregman, Alvan. *Emblemata: The Emblems Books of Andrea Alciato*. Newtown: Bird & Bull Press, 2007.
- Brunon, Alain et al. *Sept études sur le signe et le signal*. Saint-Étienne: CIEREC, 1980.
- Brum, Antonio y Otto Vaenius. *Theatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos, con el Enchiridion de Epicteto*. Bruselas: Impresión por Francisco Foppens, 1669.
- *Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas; con el Enchiridion de Epicteto, y la Tabla de Cebes, filosofo platonico*. Bruselas: Impresión por Francisco Foppens, 1672.
- *Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas; con el Enchiridion de Epicteto, y la Tabla de Cebes, filosofo platonico*. Amberes: Impresión por Henrico y Cornelio Verdussen, 1701.
- *Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas; con el Enchiridion de Epicteto, y la Tabla de Cebes, filosofo platonico*. Amberes: Impresión por la Viuda de Henrico y Cornelio Verdussen, 1733.
- Bryson, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London: Macmillan, 1983.
- Bush, Susan. *The Chinese literati on painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'ich'ang (1555-1636)*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- Cahill, James. “The Yuan Dynasty (1271-1368)”. En Richard M. Barnhart et al. (comps.), *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press, 1997, pp. 139-196.
- *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644* (山外山: 晚明绘画 1570-1644). Chai, Chi Wang (trad.). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2009.
- Calero, Francisco. *Estudio de autoría de “Los Trabajos de Persiles y Sigismunda”, “Philosophía antigua poética” y “Novelas ejemplares”*. Madrid: Dykinson, 2017. Versión digital. Disponible en <<https://b-ok.cc/book/5218769/8d135e>>.
- Cao, Minggang. *Selección y comentario de los poemas de Tao Yuanming, Xie Linyung y Bao Zhao* (陶渊明谢灵运鲍照诗文选评). Shanghai: Shanghai Classics

- Publishing House, 2002.
- Carvalho, Tania Franco. "Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar". *Revista brasileira de literatura comparada* 1.1 (2017), pp. 9-21.
- Chen, Chuanxi. *The History of Chinese Landscape Painting*. Tianjin: Tianjin People's Fine Arts Publishing House, 2001.
- Chen, Guoping. "Comments on the Errors about Shi Tao Poems in *Collected works of Qiu Feng*: Discuss with Wang Shiqing and Xu Bangda". *Arts Exploration*, 4 (2011), pp. 5-11.
- Cheng, François. *Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china*. Amelia Hernández y Juan Luis Delmont (trads.). Madrid: Siruela, 2004.
- Chen, Guying. *Interpretaciones y notas sobre Zhuangzi* (庄子今注今译), 2 tomos. Beijing: The commercial press, 2007.
- Chen, Tiemin (comp.). *Wang Wei Shi Xuan* (王维诗选 Selección de las poesías de Wang Wei). Beijing: People's Literature Publishing House, 2002.
- Chiang, Chan-Kai. *The Sutra on the Buddha's Bequeathed Teaching* (佛遺教經). Jiayi: s.n., 2016. Versión digitalizada, disponible en <<https://www.slideshare.net/JOHNLONGFOREVER/the-sutra-on-the-buddhas-bequeathed-teachings>>.
- Cicerón, Marco Tulio. *Discurso en defensa del poeta Arquías*. Antonio Fontán Pérez (comps.). Madrid: Gredos, 1948.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Civil, Pierre. "Ut pictura poesis en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado". *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro: Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*. 1 (1998), pp. 419-432.
- Clements, Robert J. *Picta poesis: Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblems Books*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.
- Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Manuel Arranz (trad.) Barcelona: El Acantilado, 2015.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua Castellana, o española*. Madrid: por Melchor Sánchez, 1671.
- *Emblemas morales*. Facsímil del año 1671. Carmen Bravo-Villasante (ed.). Alcalá: Fundación Universitaria Española, 1978.
- Da, Chongguang. *Hua Quan* (畫荃 Canasta de las pinturas). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo VIII. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1994.
- Da Vinci, Leonardo y Alberti, León Bautista. *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti*. Diego Antonio Rejón de Silva (trad.). Madrid: La imprenta real, 1827.
- *Cuaderno de notas*. 2a edición. Madrid: Yericó, 1989.
- "Comparison of the arts", in Edward MacCurdy (ed.). *The Notebooks of Leonardo Da Vinci*. New York: George Braziller, 1955, pp. 852-856.
- Dalley, Stephanie. *The Mystery of the Hanging Garden of Babylon: An Elusive World Wonder Traced*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Daly, Peter M. et al. (eds.). *Andreas Alciatus: The Latin Emblems Indexes and Lists*. Toronto: University of Toronto Press, 1985. Versión digitalizada, disponible en

- <<https://1lib.eu/book/2853395/672527>>.
- Dao, Ji (Shi Tao). *Las percepciones iluminadoras de la pintura* (石濤畫語錄). Yu, Jianhua (comp.). Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1962.
- Di Girolamo, Costanzo. *Teoría crítica de la literatura*. Alejandro Pérez (trad.). Barcelona: Crítica, 2001.
- Dong, Qichang. *Ensayos escritos en el Zen de la pintura* (畫禪室隨筆). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo III. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1992.
- Dryden, John. *De Arte Graphica and Shorter Works*, en A. E. Wallace Maurer (ed.). Vol. XX: *The Works of John Dryden: Prose 1691-1698*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Du, Lijun. *Ershisi Shipin Yizhu Pingxi* (二十四诗品译注 Comentario y análisis sobre los veinticuatro tipos de Poesía de Sikong Tu). Beijing: Beijing publishing grup, 1988.
- Du Fresnoy, Carlo Alfonso. *L'arte della pittura: aggiuntari alcune necessarie & amplissime osservazioni*. s.l.: s.n., 1750. [en Red].
- Dubos, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Versión digital. 1719 (Vol. II), 1755 (Vol. I). [en Red].
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. London: Hutchinson, 1981.
- *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Francisco Serra Cantarell (trad.). 3ª edición. Barcelona: Editorial Lumen, 1986.
- *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Egido, Aurora. “La página y el lienzo”. *Fronteras de la poesía en el barroco*. Barcelona: Crítica, 1990, pp. 164-197.
- Elsner, Jaś. “Introduction: The genres of ekphrasis”. *Ramus*, 31.1-2 (2002), pp.1-18. [en Red].
- Epicteto. *Enchiridion o Máximas de Epicteto*. Antonio Brum (trad.). En *Obras de los moralistas griegos*. Madrid: Librería de la viuda de Hernando Y C.ª, 1888.
- *Discursos de Epicteto* (爱比克泰德论说集). Wang, Wenhua (trad.). Beijing: The Commercial Press, 2009.
- Fang, Xuanling et al. *El libro de Jin* (晋书). Versión digital. Disponible en <http://www.guoxue.com/shibu/24shi/jinshu/jinshu_094.htm>.
- Fang, Xun. *Teoría Pictórica de la Residencia en la Montaña Tranquila* (山静居畫論). Versión digital, disponible en <<https://zh.wikisource.org/wiki/%E5%B1%B1%E9%9D%9C%E5%B1%85%E7%95%AB%E8%AB%96>>.
- Farga Mullor, María del Rosario. *Historia del arte*. 2ª edición. Ciudad de México: Pearson Educación de México, 2012.
- Feng, Weine. *Compilación de poemas antiguos* (古诗记). *Siku Quanshu, categoria de Antologías Literarias* (La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras, 四库全书, 集部八). Tomo VIII. Versión digital, disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/20318n/>>.
- Feng, Yingliu (comp.). *Antología y notas sobre los poemas de Su Shi* (蘇軾詩集合註). Shanghai: Shanghai Classic Publishing House, 2001.

- Fong, Wen. "A Letter from Shih-t'ao to Pa-ta-shan-jên and the Problem of Shih-t'ao's Chronology". *Chinese Art Society of America*. 13 (1959), pp. 22-53.
- *Beyond Representation: Chinese painting and calligraphy 8th-14th century*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost (trad.). Madrid: Siglo XXI Editores, 1968.
- François, Charles. "Transdisciplinariedad, cibernética y sistémica para comprender la complejidad: una nueva metodología para la gestión de las situaciones multifacéticas de la realidad". *Pensando la complejidad*. 7 (2009), pp. 3-7.
- Fu, Baoshi. *La teoría de la pintura china (中國繪畫理論)*. Shanghai: The Commercial Press, 1935.
- *La biografía del pintor al final de la dinastía Ming Shi Tao (Zhu Ruoji) (明末石濤上人朱若極年譜)*. Taipei: Taipei Commercial Press, 1978.
- Gabrieloni, Ana Lía. "Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas". *1611: revista de historia de la traducción*, 1 (2007). [en Red].
- "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre la literatura y la pintura: breve esbozo del nacimiento a la modernidad". *Saltana. Revista de literatura y traducción*. [en Red].
- García Berrio, Antonio. "Historia de un abuso interpretativo: 'ut pictura poesis'". *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. 1 (1977), pp. 291-308.
- García, Abdón Moreno. "Una lección sapiencial y ética para nuestros días: Los Epigramas de Diego de Barreda en los Emblemata de Horacio (Amberes 1612)". *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 20 (2012), pp. 251-292.
- "Introducción al Theatro Moral de la vida humana: Proemio desta obra y la vida del author (A. Brum 1672)". *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*. 64.191 (2013), pp. 181-213.
- García, José Julio. "Aproximación a la naturaleza y características de la imagen en los libros de emblemas españoles". En Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill (eds.), *Los espacios de la Emblemática*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2014, pp. 27-47.
- Galán Rodríguez, Carmen et al. "Emblemas y arte de memoria en el Tesoro de Covarrubias: perspectivas semióticas". *UNED. Revista Signa*, 22 (2013), pp. 291-316.
- Ge, Lu. *La historia de la pintura china (中国画论史)*. Beijing: Pekin University Press, 2009.
- Gnisci, Armando y et al. *Introducción a la literatura comparada*. Luigi Giuliani (trad.). Barcelona: Crítica, 2002.
- Gomberville, Marin de y Otto Vaenius. *La doctrine des mœvrs*. Paris: L'Imprimerie de LOVYS SEVESTRE, 1646.
- Gombrich, E. H. *Art and illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation (艺术与错觉: 图画再现的心理学研究)*. Lin Xi et al. (trads.). Hangzhou: Zhejiang Photography Press, 1987.
- *The Image and the Eye: A Study in the Psychology of Pictorial Representation (图*

- 像与眼睛: 图画再现心理学的再研究). Fan, Jinzhong et al. (trads.). Hangzhou: Zhejiang Photography Press, 1988.
- *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art* (理想与偶像: 价值在历史和艺术中的地位). Fan Jinzhong et al. (trads.). Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1989.
- “The Renaissance: Period or Movement? Background to the English Renaissance” (文艺复兴: 时期还是运动?). En Li, Benzheng y Fan, Jingzhong (eds.), *The Renaissance: A Great Age of Western Art* (文艺复兴: 西方艺术的伟大时代). Hangzhou: China Academy of Art Press, 1995, pp. 1-15.
- “Leonardo on the Science of Painting: Towards a Commentary on *The Trattato della Pittura*” (莱奥纳尔多论绘画科学: 评《绘画论》). En Li, Benzheng y Fan, Jingzhong (eds.), *The Renaissance: A Great Age of Western Art* (文艺复兴: 西方艺术的伟大时代). Hangzhou: China Academy of Art Press, 1995, pp. 213-226.
- Green, Henry. *Andrea Alciati and his Books of Emblems: A Biographical and Bibliographical Study*. London: Trübner, 1872.
- Green, R. P. H (ed.). *Augustine: De Doctrina Christiana*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Greene, Roland et al. (eds.). *The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2012.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Pedro Pericay (trad.). Barcelona: Paidós, 1981.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, S.A., 1985.
- Guo, Maoqian. *Antología de poemas de Buró de Música* (樂府詩集). Beijing: Zhonghua Book Company, 1998.
- Guo, Xi. *El Gusto Refinado entre las montañas y los ríos* (林泉高致). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo I. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Han, Linde. *A Critical Biography of Shi Tao*. Nanjing: Nanjing University Press, 1998.
- Helmbold, W. C. (trad.). Vol VI: *Plutarch's Moralia*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1962.
- Hernández Guerrero, José Antonio. “Teoría del arte y teoría de la literatura”, s.l.: s.n., 1990. Versión digital. [en Red].
- Hjelmslev, Louis. *Prolegomena to a Theory of Language*. Francis J. Whitfield (trad.). Madison: The university of Wisconsin Press, 1969.
- *Sistema lingüístico y cambio lingüístico*. Berta Pallares de R. Arias (trad.). Madrid: Gredos, 1976.
- Homero. *Iliada*. Chen, Zhongmei (trad.). Guangzhou: Huacheng Press, 1994.
- Horacio. *El arte poética de Horacio, ó, Epístola a los pisones*. Tomás de Iriarte (trad.). Madrid: Real de la Gazeta, 1777.
- *Arte poética*. Versión en chino: 诗艺. Yang, Zhouhan (trad.). Beijing: People's

- Literature Publishing House, 1962.
- *Odas, Canto secular, Epodos*. José Luis Moralejo (trad.). Madrid: Gredos, 2007.
- *Sátiras, Epístolas, Arte poética*. José Luis Moralejo (trad.). Madrid: Gredos, 2008.
- *Selected Poems of Horace: A Latin-Chinese Edition with Commentary*. Li, Yongyi (trad.). Beijing: China Youth Press, 2015.
- *Q. Horatii Flacci opera omnia: Pars prima: poemata*. Li, Yongyi (trad.). Beijing: China Youth Press, 2017.
- Horozco y Covarrubias, Juan de. Vol. I, II, III: *Emblemas morales*. Segovia: Iuan de Cuesta, 1591.
- Hu, Yunyi. *Selección de poemas de la dinastía Song (宋詞選)*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1962.
- Huang, Binghong. *Percepciones de la pintura de Huang Binghong (黄宾虹话语录)*. Wang Bomin (comp.). Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1961.
- Huang, Gongwang. *Principios de escribir el paisajismo (寫山水訣)*. *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China (中國書畫全書)*. Tomo II. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Huang, Qianhua. *Illustrated History of Chinese Buddhism (图释中国佛教史)*. Chuangchun: Jilin Publishing Group, 2010.
- Huang, Tingjian. *Las inscripciones de Shangu (山谷題跋)*. Lu, Fusheng (comp.). En *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China (中國書畫全書)*. Tomo I. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Huo, Songlin et al. (comps.). *Poemas Originales, Comentarios de poesía del señor Yipiao, Percepciones sutiles de poesía (原詩•一瓢詩話•說詩啐語)*. Beijing: People's Literature Publishing House, 1979.
- Inwood, Brad. *Stoicism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Iser, Wolfgang. *El Acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- Lee, Rensselaer W. "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting", *The Art Bulletin*, 22.4 (1940), pp. 197-269.
- Lessing, G. Ephraim. *Laocoonte, o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*. Eustaquio Barjau (trad.). Madrid: Editora Nacional, 1977.
- Versión en chino: 拉奥孔. Zhu, Guangqian (trad.). Beijing: People's Literature Publishing House, 1979.
- Long, A. A. *Stoic Studies*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- López Poza, Sagrario. "Los libros de emblemas y la imprenta". *Lectura y signo*, 1 (2006), pp. 177-199.
- López Poza, Sagrario y Nieves Pena Sueiro. "Divisas o empresas históricas de damas. "El concepto neoestoico de «sabio» y su difusión en la emblemática: el Theatro moral de Vaenius". En Ignacio Arellano y Marc Vitse (eds.), Vol. II: *Modelos de vida en la España del siglo de oro: el sabio y el santo*. Madrid: Iberoamericana, 2007, pp. 147-189.
- Algunos testimonios (Siglos XV y XVI)". *IMAGO: Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 10 (2018), pp. 75-97.

- Jakobson, Roman y Levi-Strauss, Claude (1962). “Les chats de Charles Baudelaire”. *L’Hommne*. En José Sazbón (ed.), *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970.
- “Sobre el realismo artístico”. En Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalismos rusos*. 3ª edición. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1978, pp. 71-80.
- “Lingüística y poética”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 347-395.
- Jáuregui, Juan de. *Rimas de Don Juan de Jáuregui*. Tomo VI. Madrid: La Imprenta Real, 1819.
- Je, Yufeng (ed.). *Trescientas Arias de la dinastía Yuan* (元曲三百首). En Zhang Haiying et al. (eds.), *Libros clásicos de China* (中华经典藏书). Beijing: Zhonghua Book Company, 2012.
- Jiang, Shaoshu. *Historia de los poemas sin voz, Prosas escritas en el Estudio Yunshi* (無聲詩史•韻石齋筆談). Shanghai: East China Normal University Press, 2009.
- Jin, Hao. *Maneras de emplear el pincel* (筆法記). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo I. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Juntsch, Erich. “Hacia la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en la enseñanza y la innovación”. *Interdisciplinariedad. Problemas de la enseñanza y de la investigación en las universidades*. Leo Apostel et al. (trads.). México. Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior: 1979, pp. 110-141. [en Red], pp. 1-18.
- Kennedy, George Alexander (ed.). *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Leiden, Boston: Brill, 2003.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez (ed.) Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- Marco Aurelio. *Meditaciones*. Ramón Bach Pellicer (trad.). Madrid: Gredos, 1977.
- Versión en chino e inglés: *Meditations*. He, Huaihong y George Long (trads.). Beijing: Central Compilation & Translation Press, 2008.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón. *Diccionario del simbolismo animal*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2014.
- Markiewicz, Henryk. “‘Ut Pictura Poesis’: Historia del topos y del problema”. En Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco libros, 2000.
- Marassi, Mauricio Y. *El sutra del diamante: la búsqueda del paraíso*. Libro digital, disponible en <https://www.lastelladelmattino.org/wp-content/uploads/2010/04/El-diamante_parte-budista-completa_F.pdf>.
- Mckeown, Adam. “Humanist Discourse and the Idea of the Learned Painter”. *Exemplaria*, 18.2 (2006), pp. 367-385.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. I: *Obras completas*. Santander: Universidad de Cantabria, 2012.
- Mezcua López, Antonio José. *Cultura del paisaje en la China tradicional: arqueología*

- y orígenes del concepto de paisaje. Granada: Comares, 2009.
- *Paisaje en tres dimensiones: ciudad, jardín y montañas sagradas en la antigua China*. Granada: Comares, 2010a.
- *Paisajismo en dos dimensiones: pintura y poesía de paisaje en la China tradicional*. Granada: Comares, 2010b.
- Mi, Fu. *Historia de la pintura* (畫史). *Siku Quanshu, categoría de Filosofía y Artes* (La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras, 四庫全書, 子部八). Tomo VIII. Versión digital. Disponible en <http://skqs.guoxuedashi.com/wen_1372p/31546.html>.
- Mitchell, William John Thomas. “The Politics of Genre: Space and Time in Lessing’s Laocoon”, *Representations*, 6 (1984), pp. 98-115.
- *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Yaiza Hernández Velázquez (trad.). Madrid: Akal, 2009.
- Mo, Shilong. *Discursos de la pintura* (畫說). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo III. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1992.
- Monegal, Antonio (comp.). “Introducción”. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco libros, 2000, pp. 9-24.
- Morris, Charles W. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press, 1938.
- Mukařovský, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Jordi Llovet (ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.
- Murck, Alfreda. *Poetry and Painting in Song China: the Subtle Art of Dissent*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 2000.
- Muresan, Bianca. *L’émergence de l’idée moderne d’art dans Les Réflexions critiques sur la poésie et la peinture (1719) de l’Abbé Dubos (1670-1742)*. Tesis inédita. Nice: Université Nice Sophia Antipolis, 2014.
- Navarro Martínez, M^a Encarnación. *La Intertextualidad, literatura y bellas artes, en José Lucas: Una investigación de enfoque analítico-semiótico*. Tesis inédita. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- Ni, Zan. *Antología completa del pabellón Qingbi* (青閼閣全集). *Siku Quanshu, categoría de Antologías Literarias* (四庫全書, 集部五). Tomo V. Versión digital, disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/SiKuQuanShu/1865b/>>.
- Nicolescu, Basarab. “La transdisciplinariedad una visión del mundo: extracto del libro ‘la transdisciplinariedad-manifiesto’”. *Pensando la complejidad*. 7 (2009), pp. 8-12.
- Li, Bai. *Selected Poems of Li Bai*. Xu, Yuanhong (trad.). Changsha: Hunan People’s Publishing House, 2007.
- Li, Fangyu y Zhu Xuchang. *El arte de la inscripción en la pintura china* (中国画的题款艺术). Beijing: Knowledge Publishing House, 1991.
- Li, Kaixian. *Los comentarios de la pintura por el señor Zhonglu* (中麓畫品). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo III. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1992.
- Li, Lin. *Collected Works of Qiu Feng* (虬峰文集). Versión digital. Disponible en

- <<http://www.guoxuedashi.com/so.php?sokeytm=%E8%99%AC%E5%B3%B0%E6%96%87%E9%9B%86&ka=100&submit=>>.
- Li, Xueqin (comp.). *Anotación de trece libros clásicos: comentario de Mao sobre clásico de poesía* (十三经注疏·毛诗正义). Beijing: Peking University Press, 1999.
- Li, Yanfeng. *The Research of Relationship between Language and Picture in the Chinese Painting History*. Tesis inédita. Shanghai: University of Shanghai, 2010.
- Lin, Jingxi. *Antología del Señor Jishan* (霁山文集). Recopilado en *Siku Quanshu*, categoría de *Antologías Literarias*. (La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras, 四库全书). Versión digitalizada. Disponible en <http://skqs.guoxuedashi.net/wen_2321d/51141.html>.
- Lin, Yutang. "Friar Bitter-Melon on Painting". *Renditions*. Hongkong: The Chinese University of Hongkong, 1973, pp. 50-61.
- *Is This Not Happiness!* (不亦快哉). Taipei: Cheng Chung Book Co., Ltd., 1993.
- Liu, Xiang. *Crónica de mujeres virtuosas y honradas* (古列女傳). Beijing: Zhonghua Book Company, 1985.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophia Antigua poética del doctor Alonso Lopez Pinciano, médico casareo*. Madrid: Thomas Iunti, 1596.
- Oestreich, Gerhard. *Neostoicism and the early modern state*. David McLintock (trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Ogden, C. K. e I. A. Richards. *The meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism*. New York: A Harvest Book, 1923.
- Pan, Da'an. *The beauty beyond: Verbal-visual Intertextuality in Traditional Chinese Landscape Poetry and Painting*. Tesis Inédita. New York: The University of Rochester, 1991.
- Panofsky, Erwin. *El Significado en las artes visuales*. Buenos Aires: Infinito, 1970.
- Paoletti, John T. y Gary M. Radke. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Pablo Fuentes Hinojo (trad.). Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- Peirce, Charles Sanders y James Lszka. *On signs. A general introduction to the semiotic of Charles Sanders Peirce*. Zhao, Xingzhi (trad.). Chengdu, Sichuan University Press, 2014.
- *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. John Deely (ed.). Versión digital. Disponible en <<https://book4you.org/book/736280/0a8968>>.
- *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1974.
- Pérez, Aquilino Sánchez. *La literatura emblemática española: siglos XVI y XVII*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1977.
- Pérez de Moya, Juan. *Filosofía secreta*. Alcalá de Henares: por Andrés Sánchez de Ezpeleta, 1611.
- Pineda, Victoria. *Écfrasis, exemplum, enárgeia. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia*. Barcelona: Calambur, 2018.
- Platón. *Platón: República*. José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano (trads.). Madrid: Instituto de estudios políticos, 1969.
- *Diálogos: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. J. Calonge Ruiz et al. (trads.). Madrid: Gredos, 1983.

- *Platón: el banquete*. Madrid: Alianza, 1989.
- Plett, Heinrich F. *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. En Laurent Pernot et al. (eds.), Vol. IV: *International Studies in the History of Rhetoric*. Leiden: Brill, 2012.
- Plutarco. Vol. V: *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. Mercedes López Salvá (trad.). Madrid: Gredos, 1989.
- Vol. VII: *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. Rosa María Aguilar (trad.). Madrid: Gredos, 1995.
- Pollard, Alfred W. *Early Illustrated Books: A History of the Decoration and Illustration of Books in the 15th and 16th Centuries*. London: Kegan Paul, Trench, Trübner Co. Ltd., 1893.
- Portús, Javier. *Lope de Vega y las artes plásticas: estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. San Sebastián: Nerea, 1999.
- Praz, Mario. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus, 2007.
- Vol. I: *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. 2a edition. Roma: Edizioni di Storia E Letteratura, 1975, 2 vols.
- Qiu, Zhao'ao. *Notas detalladas de la poesía de DuFu (杜诗详注)*. Versión en línea. Disponible en < http://skqs.guoxuedashi.com/wen_1909n/42608.html >.
- Qian, Du. *Memoria de las pinturas del señor Song Hu (松壺畫憶)*. Versión digitalizada. Disponible en < http://www.guoxuedashi.net/guji/zx_2175276slit/ >.
- Qian, Zhongshu. *Patchwork: Seven Essays on Art and Literature (七綴集)*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2002.
- Qu, Dajun. *A New Account of Canton (广东新语)*. En *Siku Quanshu, categoría de Filosofía y Artes (La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras, 四庫全書, 子部)*. Versión digital. Disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/2354s/>>.
- Qu, Yuan. *Chu Ci (楚辭)*, Versión del Estudio Jigu de la dinastía Song, anotada por Hong [Xingzu] (汲古閣宋刻洪本). En *Siku Beiyao, categoría de Antologías Literarias (四庫備要: 集部)*. Shanghai: Zhonghua Book Company, s.a.
- Rao, Shangkuan (ed.). *Tao-te Ching*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.
- Rao, Ziran. *Doce Tabús de la Pintura (繪綜十二忌)*. *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China (中國書畫全書)*. Tomo II. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Raybould, Robin. *Emblemata: Symbolic Literature of the Renaissance*. New York: The Grolier Club, 2009.
- Rayon, José Sancho y Francisco de Zabalburu. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Tomo LXXXII. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1884.
- Remak, Henry H. H. “La literatura comparada: definición y función”. En María José Vega et al. (eds.), *Literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998, pp. 89-99.
- Ricci, Matteo y Nicolas Trigault. *Istoria de la China cristiana empresa hecha en ella:*

- por la compañía de iesvs*. El licenciado Duarte (trad.). Sevilla: por Gabriel Ramos Veiarano, 1621.
- Riffaterre, Michael. “La ilusión referencial”. Juanita Olivera Vélez (trad.). *Co-herencia*, 14.27 (2017), pp. 13-37.
- Ripa, Cesare. *Iconología II*. Juan Barja y Yago Barja (trads.). Madrid: Ediciones Akal, S. A., 1987.
- Rist, J. M. *Stoic Philosophy*. London: Cambridge University Press, 1969.
- Rodríguez Merelo, Alicia. “La imagen de Santa Teresa a través de dos pinturas granadinas”. En *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*, Madrid: Real Centro Universitario Escorial, 2015, pp. 661-676.
- Rosa de Gea, Belén. “La vida buena: Estoicismo y emblemas barrocos”. En *Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico*. Disponible en <<https://www.saavedrafajardo.org/Archivos/NOTAS/RES0050.pdf>>.
- Ruan, Pu. “La discusión sobre la teoría de los eruditos funcionarios de Su Shi” (苏轼的文人画观论辨). *Investigación de Arte (美术研究)*. 10 (1983a), pp. 73-81.
- . “Secuela de la discusión sobre la teoría de los eruditos funcionarios de Su Shi” (苏轼的文人画观论辨续). *Investigación de Arte (美术研究)*. 12 (1983b), pp. 65-74.
- Salazar, Paloma Fadón. *Breve historia de la pintura china*. Albolote: Editorial Comares, 2006.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Amado Alonso (trad.). 24ª edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945.
- . Versión en chino: *普通语言学教程*. Gao, Mingkai (trad.). Beijing: The Commercial Press, 1999.
- Schneck, Ernst Peter, “Pictorial desires and textual anxieties: modes of ekphrastic discourse in nineteenth-century American culture”, *Word & Image*, 15.1 (1999), pp. 54-62.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Pilar López de Santa María (trad.). Madrid: Alianza, 2009.
- Sebastián López, Santiago. *La visión emblemática del amor divino según Vaenius*. Madrid: Fundación universitaria española, 1985.
- Sebastián, Santiago. “Theatro moral de la vida humana, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas”. En *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»: Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja*. 14 (1983), pp. 7-92.
- . *Emblemática e historia del arte*, Madrid: Catedral, 1995.
- Sendoya, Luis Enrique. “La obra poética como conjunto de valores según Jan Mukarovsky”. *Acta Poética*, 4.5 (1981), pp. 155-173.
- Séneca. *Epístolas morales a Lucilio*. Ismael Roca Meliá (trad.). Madrid: Editorial Gredos, 1986.
- Shao, Hao. *Antología de poemas cantados en el grupo encabezado por Su Shi (坡门酬唱集)*. *Siku Quanshu, categoría de Antologías literarias* (La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras, 四库全书, 集部八). Tomo VIII. Versión digital. Disponible en <<http://www.guoxuemi.com/siku/135274uxow/687681xni>>

- m/>.
- Shao, Hong. “La llegada de las pinturas occidentales y la reacción oriental frente a ella” (西画来访与东方态度). *Poetry Calligraphy Painting*, 1 (2015), pp. 76-83.
- Shen, Shuhua. *El arte de la inscripción en la pintura china* (中国绘画题款艺术). Shanghai: Xuelin Publishing House, 2009.
- Shen, Yue et al. *Libro de Song* (宋书). Versión digital. Disponible en <<https://zh.wikisource.org/wiki/%E5%AE%8B%E6%9B%B8>>.
- Shih, Shouchien. *From Style to Huayi (Picture-Idea): Ruminating on Chinese Art History* (从风格到画意: 反思中国美术史). Taipei: Rock Publishing International, 2010.
- Shou, Qinze. *Shu Xue of Northern Song Dynasty and Development of Consciousness of Scholar Painting* (中国文人画思想探源: 以北宋蜀学为中心). Tesis Inédita. Zhejiang: Zhejiang University, 2008.
- Solís, G. A. P. “Semiótica. Signos y mapas conceptuales”, *Contribuciones a las ciencias sociales*, 4 (2009). [en Red].
- Spitzer, Leo. “‘The Ode on a Grecian Urn’, or Content vs. Metagrammar”. *Comparative Literature* 7.3 (1955), pp. 203-225. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/1768227?seq=1#metadata_info_tab_contents>.
- Stegemeier, Henri. “Problems in Emblem Literature”. *The Journal of English and Germanic Philology*, 45.1 (1946), pp. 26-37.
- Steiner, Wendy. “La analogía entre la pintura y la literatura”. *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco libros, 2000.
- Stork, Ricardo Yepes. “El origen de la ‘energía’ en Aristóteles”. *Anuario filosófico*, 22.1 (1989), pp. 93-112.
- Su, Shi. *Antología de las Poesías de Sushi* (苏轼诗集). Sun Fanli (comp.). Beijing: Zhonghua Book Company, 1982.
- *Antología de las Prosas de Sushi* (苏轼文集). Sun Fanli (comp.). Beijing: Zhonghua Book Company, 1986.
- *Las Inscripciones de Dongpo* (东坡题跋). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo I. Lu Fusheng (comp.). Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- *Anotaciones de la antología de poemas de Sushi* (蘇軾詩集合註). Huang, Renke y Zhu, Huaichun (eds.). Shanghai: Shanghai Classic Publishing House, 2001.
- Su, Xun. *Libro de tácticas* (权书). Versión digital. Disponible en <<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=178186&remap=gb>>.
- Su, Zhe. *Luancheng Ji* (欒城集 Antología de las obras literarias de Su Zhe). Tomo I. Zeng Zaozhuang y Ma Defu (eds.). Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 1987.
- Sun, Shaoyuan. *Antologías de las pinturas que hablan* (聲畫集). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo II. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Suzuki, Kei. “La investigación de la Escuela de Zhe de la dinastía Ming” (明代“浙派”绘画研究). Ren Daobin (trad.). *Nuevo Arte* (新美术). 12 (1989), pp. 44-53.

- Sze, Maimai. *The Way of Chinese Painting: Its Ideas and Technique*. Taipei: Dunhuang shuju, 1982.
- Szönyi, György E. “The ‘Emblematic’ as a Way of Thinking and Seeing in Renaissance Culture”. *E-Colloquia*, 1.1 (2003). Version digital. [en Red].
- Tacitus, Cornelius. *Annales, et historias commentarii ad politicam, & aulicam rationem praecipue spectantes*. Roma: Apud Bartholomaeum Grassium, 1589.
- Tan, Chengguang y W. C. Fong. “Desde Quanzhou hasta Xuancheng: la trayectoria y las obras de la edad temprana de Shi Tao” (从全州到宣城: 石涛早年行迹与创作探微). *Palace Museum Journal*, 4 (2017), pp. 58-78.
- Tang, Dai. *Explicación de las actividades pictóricas (繪事發微)*. *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China (中國書畫全書)*. Tomo VIII. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1994.
- Tang, Hou. *Evaluación sobre las pinturas de la antigüedad y la contemporaneidad (古今畫鑒)*. *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China (中國書畫全書)*. Tomo II. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Tang, Manxian. *Notas y Antología de la poesía de Tao Yuanming (陶淵明詩文選注)*. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 1981.
- Tao, Xuan y Zhang Can. *Las poesías de nuestra dinastía (國朝詩的)*. Tomo XII. Versión digital. Disponible En <http://www.guoxuedashi.com/guji/zx_5174741wddh/>.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1980.
- Teijeiro, Manuel García y M^a Teresa Molinos Tejada (trads.). *Bucólicos griegos*. Madrid: Gredos, 1986.
- Teyssandier, Bernand. *La morale par l'image: La doctrine des mœurs dans la vie et l'œuvre de Gomberville*. Paris: Honoré Champion Editeur, 2008.
- Trimpi, Wesley. “The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 36 (1973), pp. 1-34.
- Tsunoda, Takahiro y Satoru Takehara. “Studies on Etching of Copper Plate with Nitric Acid” (銅板の硝酸による腐蝕に関する研究). *Journal of the Metal Finishing Society of Japan*. 7.4 (1956), pp. 141-143.
- Tu, Long. *Huajian (畫笈 Papeles finos para la pintura)*. *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China (中國書畫全書)*. Tomo III. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1992.
- Vaenius, Otho (Otto). *Q. Horati Flacci Emblemata*. Amberes: Ex Officina Hieonymi Verdussen, 1607.
- *Amorum emblemata, figuris aeneis incisa*. Antuerpiae: Venalia apud auctorem, prostant apud Hieronymum Verdussen, 1608.
- *Quinti Horatti Flacci Emblemata (edición facsímil de la de Amberes, 1612)*. Paloma Fanconi (ed.). Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES, 1996.
- Varchi, Benedetto. *Lezioni di M. Benedetto Varchi*. Florenza: Filippo Givnti, 1590.
- Varga, Áron Kibédi. “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”. *Literatura y pintura*. Antonio Monegal (comp.). Madrid: Arco libros, 2000, pp.

109-138.

- Vasari, Giorgio. *The Lives of the Artists*. Julia Conaway Bondanella et al. (trads.). Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Vega, María José y Neus Carbonell. *Literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.
- Vandier-Nicolas, Nicole. *Esthétique et peinture de paysage en Chine : des origines aux Song*. Paris: Klincksieck, 1982.
- Verdenius, Willem Jacob. *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and Its Meaning to Us*. Vol. III: *Philosophia Antiqua: A Series of Monographs on Ancient Philosophy*. Leiden: E. J. Brill, 1962.
- Virgilio. *Eneida*. Yang, Zhouhan (trad.). Nanjing: Yilin Press, 1996.
- Volkman, Ludwig. *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*. En Robin Raybould (trad.), Han Van Ruler (ed.), Vol. CCLXXXI: *Brill's Studies in Intellectual History*. Leiden y Boston: Brill, 2018.
- Wang, Bing. “Una breve indagación de la biografía de Zhoujing, literato de Jinling de la dinastía temprana de Qing” (清初金陵文人周京考略). *Lishi Dangan* (历史档案), 1 (2016), pp. 72-80.
- Wang, Guowei. *Renjian Cihua* (人间词话). Nanjing: Jiangsu Literature & Art Publishing House, 2007.
- Wang, Guoxuan. *Gran Saber y la Doctrina de la medianía* (大学·中庸). Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.
- Wang, Li. *Rimas y métricas de la poesía* (诗词格律). Beijing: Zhonghua Book Company, 2001.
- Wang, Peirong (trad.). *Zhuang Zi*. Versión en inglés. Changsha: Hunan people's Publishing House, 1991.
- Wang, Shiqing. “Poemas relacionados con Shi Tao en la *Collected works of Qiu Feng*” (“虬峰文集”中有关石涛的诗文). *Cultural Relic*. 12 (1979), pp. 43-48.
- “Apreciar la montaña desde la ciudad de Yuhang de Shi Tao” (石涛的“余杭看山图”). *Nuevo Arte* (新美术). 5 (1998), pp. 4-9.
- *Antología de poemas de Shi Tao* (石涛诗录). Shi Jiazhuang: Hebei Education Press, 2005.
- Wang, Shizhen. *Poesía del señor Yuyang* (渔洋诗话). *Siku Quanshu, categoría de Antologías Literarias*. (La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras, 四库全书: 集部九). Tomo IX. Versión digital, disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/sikuquanshu/fanti/3951.html>>.
- Wang, Xiumei (ed.). *Clásico de poesía* (诗经). Beijing: Zhonghua Book Company, 2006.
- Wang, Xun. “Su Shi y la pintura de los funcionarios eruditos de la dinastía Song” (苏轼和宋代文人画). *Investigación de Arte* (美术研究). 4 (1979), pp. 60-63.
- Wang, Zhideng. *Registro de las pinturas de la prefectura Wu de la dinastía Ming* (明朝吳郡丹青志). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo III. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1992.
- Waley, Arthur. *Laozi*. Changsha: Hunan People's Publishing House, 1999.

- Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. José M^a Gimeno (trad.). 4^a edición. Madrid: Gredos, 1985.
- Wiener, Philip P. et al. (eds.). *Psychological Ideas in Antiquity to Zeitgeist*, in Vol. IV: *Dictionary of the History of Ideas*. New York: Charles Scribner's Sons, 1973.
- Wu, Chung. *The Wisdom of Zhuang Zi on Daoism*. New York: Peter Lang, 2008.
- Wu, Hung. "The origins of Chinese Painting- Paleolithic Period to Tang Dynasty". En Richard M. Barnhart et al. (comps.), *Three thousand years of Chinese painting*. New Haven: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press, 1997, pp. 15-86.
- Wu, Hong. *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*. Liu, Yang y Cen, He (trad.). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2006.
- Wu, Nianzu et al. (eds.). *Archivo de la comarca Shangyuan escrito en la era Daoguang* (道光上元縣志). Nanjing: Nanjing Press, 2011.
- Wu, Jihu. *Archivo municipal de Fengnan* (豐南志). Hefei: Departamento de libros antiguos de la biblioteca de la provincia Anhui, 1981.
- Wu, Qiuyan. *Xue Gu Bian* (学古编). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo II. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Wu, Rongqiao. "Pintura y literatura en la dinastía Qing: el tema de la pesca en dos cuadros de Shi Tao". *Estudios de literatura comparada* 2. 2 (2020), pp. 47-59.
- Xie, He. *Evaluación de las pinturas clásicas* (古畫品錄). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中國書畫全書). Tomo I. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- Xie, Zhiliu. *Diez trabajos sobre las pinturas antiguas de China* (中国古代书画研究十论). Shanghai: Fudan University Press, 2004.
- Xu, Shen. *Comentario de caracteres simples y explicación de caracteres compuestos* (说文解字). Versión digital. Disponible en <<http://www.zdic.net/z/1e/sw/751F.htm>>.
- Xu, Shichang. *Antología poética editada por el dueño del estudio Wanqingyi* (晚晴簃诗话). Tomo XXXVI. Versión digital. Disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/7194t/885751.html>>.
- Xuan, Zang (trad.). *Declaración del compendio de Mahayana* (摄大乘论释). Versión digital. Disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/62604/>>.
- Yan, An. *La biografía sobre las pinturas de Shi Tao* (石涛画传). Beijing: China Radio Film & TV Press, 2006.
- Yang, Xin. "Approaches to Chinese painting". En Richard M. Barnhart et al. (comps.), *Three thousand years of Chinese painting*. New Haven: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press, 1997, pp. 1-4.
- Yi, Jing (trad.). *Sutra de la Luz Dorada* (金光明最胜王经). Versión digital, disponible en <<http://www.guoxuedashi.com/a/62228/817038.html>>.
- Yu, Jianhua. "Study on Shi Tao's *Hua Yu Lu*". *Duo Yun Volume No. 56: Study on Shi Tao* (朵云第五十六集: 石涛研究). Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 2002, pp. 134-154.
- Zhang, Dexin. "Discusión sobre 'los vocablos compuestos por dos morfemas opuestos'"

- (谈汉语的“正反词”). *Language Teaching and Linguistic Studies*. 1 (1986), pp. 90-95.
- Zhang, Jiayi y Nie Chongzheng. *Pintura china tradicional: historia cantada en poemas sin voz*. Chen Gensheng (trad.). Beijing: China Intercontinental Press, 2000.
- Zhang, Qifeng. “On the Integration of ‘Poetry, Painting and Sigillography’ in Chinese Painting: Also on Songhuizong’s Important Function in this Process”. *Hundred School in Art*. 6 (2008), pp. 100-105.
- Zhang, Shaokang (comp.). *Notas e interpretaciones de Wen Fu (文賦集釋)*. Beijing: People’s Literature Publishing House, 2002.
- Zhang, Wanqi. *A New Account of Tales of the World (世说新语)*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1998.
- Zhang, Yanying. *Analectas de Confucio (论语)*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.
- Zhang, Yanyuan. *Los apuntes de las pinturas famosas de las dinastías anteriores (历代名画记)*. Yu, Jianhua (comp.). Shanghai: Shanghai People’s Fine Arts Publishing House, 1964.
- Zhao Qimei. *Zhaoshi Tie Wang Shan Hu (趙式鐵網珊瑚)* Recolección de tesoros extraordinarios de la familia Zhao). En *Siku Quanshu, categoría de Filosofía y Artes*. (四库全书 La biblioteca reunida de las cuatro disciplinas de las letras). [en Red].
- Zheng, Wei. “Shi Tao, hijo de Gran Pureza” (大涤子石涛). *Journal of Shanghai’s Museum (上海博物館集刊)*. 10 (1990), pp. 1-18.
- Zheng, Wuchang. *La Historia completa de la pintura china (中国画学全史)*. Shanghai: Shanghai calligraphy & painting publishing house, 1985.
- Zhou, Linsheng (comp.). *Las pinturas de la dinastía Qing (清代绘画)*. Shijiazhuang: Hebei Publishing Media Group Limited, 2003.
- Zhou, Mingchu (comp.). *Clásico de las Montañas y los Mares (山海经)*. Hangzhou: Zhejiang Classics Publishing House, 2000.
- Zhou, Zhenfu (comp.). *El libro de las mutaciones*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1991.
- Zhu, Liangzhi. *La vida y el espíritu en el arte chino (中国艺术的生命精神)*. Hefei: Anhui Education Publishing House, 1995.
- “Clasificación de las obras falsificadas registradas en la historia del arte” (画史上流传石涛伪作分类考略). *Investigación de la historia del arte (美术史研究)*. 3 (2005), pp. 47-56.
- *Estudio de las obras de Shi Tao (石涛研究)*. Beijing: Peking University Press, 2005.
- *Sixteen Views on Chinese Literati Paintings*. Beijing: Peking University Press, 2013.
- “The identification and collection on Shi Tao’s Works”. *Rong Bao Zhai*. 4 (2015), pp. 232-243.
- *Antología de prosas y poesía de Shi Tao (石涛诗文集)*. Beijing: Peking University Press, 2017.
- Zou, Yigui. *Explicación de los métodos pictóricos por el señor Xiaoshan (小山畫譜)*.

Wang, Yunwu (ed.). Shanghai: The Commercial Press, s.a. Versión digitalizada, disponible en <http://www.guoxuedashi.net/guji/zx_1755706vkxg/>.