

Texto e imagen: estrategias para la construcción de la imagen del ermitaño en “Hoja de álbum del paisajismo” (1667) de Shi Tao y “La cumbre de la honra es peligrosa” (1672) de Otto Vaenius y Antonio Brum

Wu Rongqiao

(Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong)

Introducción¹

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 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).²

Con la renovación de las tecnologías digitales, las imágenes se transmiten con más facilidad en comparación con los siglos anteriores. Como comenta Guy-Ernest Debord, nuestra sociedad es una “Société du spectacle” (1967). A partir de los años sesenta del siglo pasado, la propuesta “giro pictórico,” formulada por M. T. Michell, revela que las actividades de nuestra sociedad giran en torno a la forma, la función y la estructura de las imágenes (23). La poderosa fuerza expresiva de las imágenes está reduciendo en cierto modo el espacio de las letras. No es nada extraño que estudiosos como Zhou Xian (136-144) sostengan que en nuestra sociedad actual hay una “batalla” entre texto e imagen. Por lo tanto, la relación entre imagen y texto se ha convertido en un campo de investigación importante y prometedor en los estudios literarios.

El propósito del presente trabajo reside en inquirir las distintas estrategias expresivas de los signos pictóricos y los signos literarios para la representación del tema del ermitaño, así como las relaciones interartísticas, mediante el análisis de dos piezas artísticas del siglo XVII: “Hoja de álbum del paisajismo” (1667) de Shi Tao (1641-1707) y “La cumbre de la honra es peligrosa” (1672) de Otto Vaenius y Antonio Brum. Estas dos obras comparten una misma composición tripartita, articulada por el título, el texto y la imagen. Además, en ambas manifestaciones visuales la parte literaria y la parte pictórica conforman una unidad cerrada donde signo pictórico y signo lingüístico se complementan, haciéndose imprescindible,

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto 21WZXB006 del *Chinese Fund For the Humanities and Social Sciences*, titulado “Investigación sobre el pensamiento del movimiento de persuasión moral en los períodos Ming tardío y Qing temprano”.

² 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.” (1964, 3) Sun Shaoyuan (孙绍远, literato del siglo XII), en *Antologías de las pinturas que hablan* (声画集), cita un poema de Xie Youpan (谢幼盘 ?- 1116) que habla del poema de Wang Wei (王维 701-761): “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.” *The Xuanhe Catalogue of Paintings* (宣和画谱) elogia el virtuosismo de Gu Yewang (顾野王 519-581): “La pintura de Yewang también es su poesía muda.” (AA. VV 1993, 130) En los tratados estéticos clásicos abundan este tipo de citas. Sin embargo, 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.

muchas veces, la comprensión de uno a través del otro. Sin embargo, cabe señalar que entre nuestros objetos de estudio no existe “una relación de hechos.” Mediante el examen de dos obras de fuentes culturalmente distantes, pretendemos indagar los siguientes aspectos: ¿el texto y la imagen demuestran funciones expresivas universales?, ¿en qué consisten las ventajas y los inconvenientes de los signos literarios y los signos pictóricos en la representación artística?, ¿en estas dos obras existen similitudes y diferencias a la hora de plasmar la imagen del ermitaño para la parte literaria y la parte pictórica? Como veremos en las siguientes secciones, a pesar de que ambas piezas artísticas no están aparentemente vinculadas entre sí, presentan muchas afinidades desde un punto de vista técnico y expresivo, especialmente en lo que se refiere a las relaciones interartísticas.

Para abordar las cuestiones arriba expuestas y estudiar sistemáticamente las dos obras, en el nivel metodológico hemos priorizado el uso de conceptos procedentes de la semiótica. Básicamente, las teorías semióticas sostienen que todas las obras artísticas forman parte de hechos sígnicos (Mukařovský 1977) y que las piezas culturales constituyen vehículos (significantes) para transmitir determinadas ideas (significados). Nos servimos fundamentalmente del sistema de signos de Peirce (1974), de Morris (1938) y de la semiótica visual del grupo μ (1993).³ Dada la existencia de multitud de estratos significativos complejos en una obra artística,⁴ aparte de priorizar un análisis formal y estructural de las dos obras, el presente trabajo también procura enmarcar su análisis en una visión sintética de su contexto histórico y teórico. Al final, acudimos al análisis de los marcos culturales formulado por Gamson y Lasch⁵ para establecer una comprensión más abarcadora y profunda de las dos obras y los poderes expresivos de la imagen y el texto.

³ Las distintas divisiones ternarias de signos formuladas por Peirce están relacionadas con los fenómenos de la comunicación visual (Eco 1986, 169). Aplicamos los siguientes conceptos a nuestro análisis: “cualisigno”: cualidades de los signos; “sinsignos”: íconos individuales; “símbolos;” “characterizing sign”: signo que abarca un sentido general. Los signos icónicos no solo desempeñan distintas funciones semióticas, sino que también tienen connotaciones por sus posiciones, dimensiones y movimientos en el espacio artístico según la teoría del signo visual del Grupo μ . Sin embargo, cabe señalar que aunque estos tres planos de formemas de la semiótica visual (posiciones, dimensiones y movimientos) resultan útiles para la discusión de las pinturas barrocas, no demuestran ser igualmente eficaces para el análisis de las pinturas de la dinastía temprana Qing (1644-1735).

⁴ Toda obra literaria o artística 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 (Kristeva 1980). Según el diseño del sistema de la crítica artística de Abrams (6), una obra está estrechamente vinculada al mundo, al artista y a la audiencia. Estos elementos también impiden que una obra se conciba como una pieza aislada.

⁵ El análisis de los marcos culturales pertenece al análisis del discurso. Una obra artística puede abarcar varios “paquetes”, o sea, “marcos” que expresan ideas centrales de un discurso. Existen dos tipos de “dispositivos simbólicos” que articulan estos “paquetes”: 1. “enmarcado” como “metáfora”, “representación”, “consignas”; 2. “razonamiento y justificación” como “raíces”, “consecuencias”, “apelaciones a principios.” El análisis de los marcos, según Gamson y Lasch (1983, 399-400), estriba en determinar y analizar el cuadro del “paquete cultural” compuesto por “marcos” y “dispositivos simbólicos.”

1. Análisis semiótico de “Hoja de álbum del paisajismo” y “La virtud presupone la pureza”

1.1. “Hoja de álbum del paisajismo”



Fig. 1. “Hoja I de álbum del paisajismo (山水册页八开).” 24x14.5cm. Tinta en papel. Hoja de álbum. Colección del museo de Shanghai

Inscripción: “La fría brisa nocturna acaricia el agua ondulante del estanque. Recojo nelumbos con fragancia en sus hojas. Al regresar a mi casa decoro la jarra con estas flores envolviendo la mitad de sus caras.⁶ 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.”⁷

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 en el espacio pictórico.

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,

⁶ 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.

⁷ 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.

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 (618-907).⁸ 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: “平平仄仄仄平平, 仄仄平平仄仄平。仄仄平平平仄仄, 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 (仄平平仄仄平平).” 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

⁸ Aquí no pretendemos ahondar en la discusión del sofisticado sistema fonético del chino antiguo. Sobre la división de los dos tonos, la métrica y la rima del poema clásico chino, puede consultarse el artículo de Wu Rongqiao (2020, 53) y el libro de Wang Li (2001).

retrata un escenario armónico y una vida tranquila y relajada del protagonista. El viento nocturno sopla tiernamente sobre el estanque de nelumbos. 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 “Explicación 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 pulcra.⁹

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 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 naciente. 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 agua. De acuerdo con los testimonios documentales (Zhu 2017, 392-393), 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 vino.¹⁰

⁹ 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 AA.VV. *Antologías de prosas de la antigüedad y contemporaneidad* (古今事文类聚), Tomo VI. Versión digital. Obtenido en <<http://www.guoxuedashi.com/a/20013j/>>.

¹⁰ 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).



Fig. 2. “Hoja II de álbum del paisajismo (山水册页八开).” 24x14.5cm. Tinta en papel.
Hoja de álbum. Colección del museo de Shanghai

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 adornar 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 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 (1368-1644); 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.

1.2. “La cumbre de la honra es peligrosa”



Fig. 3. “La cumbre de la honra es peligrosa.” Emblema XXXV (1672: 71).

Subscriptio: “Si de los rayos y vientos / pretendes vivir sin susto / no se encumbren tus intentos/ 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 , 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 calmo. Si nos detenemos en su acción, descubrimos que intenta ajustar la aguja del nivel precisamente en la posición del medio (lo que nos retrotrae al justo medio del emblema X: “La virtud consiste en el medio”). Para la filosofía estoica, la virtud se aparta de cualquier exceso.¹¹ 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 el emblema “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.

¹¹ El poeta latino y estoico Horacio dice: “virtus est medium vitiorum et utrimque reductum” (*Epistolae*, I, 18, 9-10).



Fig. 4. "La virtud consiste en el medio." Emblema X (1672: 21)

Fig. 5. "La gloria de la virtud." Emblema LXXX (1672: 161)

Hallamos la inspiración artística del grabado en el segundo libro de las *Odas* de Horacio:

Auream quisquis mediocritatem
diliget, tutus caret obsoleti
sordibus tecti, caret invidenda
sobrius aula.
Saepius ventis agitatur ingens
pinus et celsae graviore casu
decidunt turres feriuntque summos
fulgura montes (*Odas*, II, 10, 5-12).¹²

Obviamente, el segundo término y el fondo del grabado constituyen un texto visual canónico de este fragmento. Vaenius inventa la imagen del sabio absteminante. 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

¹² "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).

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.

2. Análisis comparativo de las estrategias expresivas para la construcción de la imagen del ermitaño en las dos obras

A pesar de que ambas obras incumben a un período cronológico similar (aproximadamente 1670-1680), demuestran de forma evidente distintas características por haber arraigado respectivamente en dos fuentes culturales tan distantes: ante todo, la pintura de Shi Tao pertenece a la llamada “pintura de los literatos” de la dinastía temprana de Qing;¹³ el emblema de Vaenius y Brum, a su vez, incumbe a la literatura emblemática barroca europea.¹⁴ Además, aunque las líneas del pincel o los trazos del estilete de punta cónica constituyen la unidad básica de las dos imágenes, la pintura sobre papel y el grabado de bronce disponen de dos sistemas expresivos: la mezcla de tinta con agua, las texturas de papel, un determinado movimiento de muñeca, etc., que pueden generar líneas abigarradas de distinto grosor (sean mojadas o secas) y diferentes tonos cromáticos; en cambio, los trazos de los grabados de bronce están directamente sometidos al movimiento de estilete en una fina capa de barniz protector, si bien de este modo las líneas cuentan con numerosas morfologías, sean rectas, quebradas u onduladas, el grosor de los trazos de los grabados es relativamente fijo. La densidad de líneas (horizontales, verticales u oblicuas) determina directamente la proporción de sombras y luces de la imagen (Cahill, 58). Aparte de eso, por la influencia de sus principios estéticos, Shi Tao renunció a la representación fiel de la naturaleza,¹⁵ creando un color místico y religioso en sus obras pictóricas; mientras que

¹³ Este género de arte, creado por un grupo de letrados encabezado por el poeta Su Shi (苏轼 1037-1101), surgió en la dinastía tardía de Song del Norte (siglo XI). Los pintores literatos defienden la atmósfera de naturalidad, sobriedad y sencillez con profundidad como sus principios estéticos, así que utilizan la tinta, el agua y el papel blanco como sus principales medios de expresión, y en consecuencia el espacio pictórico destaca por el monocromo (el color negro). En esta sencillez visual se intenta crear una profundidad espiritual, es decir, las ideas adicionales. Sobre el origen y el desarrollo de la pintura de los literatos, puede verse el libro de Susan Bush (1971).

¹⁴ La literatura emblemática, surgida en la Italia del siglo XVI e ideada por el eminente escritor jurista Andrea Alciato (1492-1550), está compuesta por imágenes simbólicas y textos herméticos. Este tipo de arte destaca por constituir una empresa colectiva. O sea, generalmente el pintor, el grabador y el escritor no son la misma persona. En nuestro caso, Vaenius pintó el cuadro, Brum escribió el poema y la prosa explicativa. En términos generales, esta expresión artística oscura prosperó en el Renacimiento y el Barroco. La emblemática barroca, 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, especialmente de la mitología helénica (Stegemeier, 33). Sobre una definición más concreta y las características de este género de arte, puede consultarse el libro de Pérez (14-16) y Bregman (1-14).

¹⁵ El fundador de la pintura de los literatos Su Shi comenta que “cualquiera que analiza la pintura con

Otto Vaenius aplicó “l’observation rationnelle” de la naturaleza a sus creaciones siguiendo los preceptos de la reforma católica, así que sus pinturas destacan por un fuerte humanismo renacentista y una representación narrativa (Teyssandier, 271). Dada la existencia de una brecha cultural tan grande entre ambos corpus, ¿qué sentido tiene un análisis comparativo entre ellos?

Cabe apuntar que, antes que nada, son estas mismas disimilitudes las que garantizan la validez de nuestro estudio: si logramos encontrar funciones expresivas similares de los signos verbales y los signos visuales en dos corpus tan distintos, podemos confirmar unas reglas universales de las dos artes hermanadas y al mismo tiempo podemos acotar sus fronteras expresivas. Además, notamos que la pintura del maestro Shi y la emblemática de Vaenius y Brum constituyen en realidad expresiones artísticas “clásicas,” especialmente a nivel poético: utilizan formas poéticas clásicas y conceptos arraigados en la tradición artística y literaria de cada cultura. De acuerdo con el resultado del análisis semiótico, descubrimos otro gran punto de convergencia: ambas obras 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. En términos más concretos, Shi Tao intenta representar un modo de vida relajado, tranquilo e idílico, acorde con las doctrinas budistas; Vaenius y Brum pretenden transmitir con los dogmas estoicos una vida serena y desinteresada. Dicho de otra manera, ambas obras apuntan a un mismo *motiv*: la vida eremítica.

La tradición del ermitaño goza de una larga historia tanto en la civilización oriental como en la occidental, y en ambas culturas este término se tiñe de un fuerte tono místico y religioso. Las doctrinas taoístas propagan por la “pureza y tranquilidad (清淨)” y la “inacción (无为).”¹⁶ Los dogmas budistas también abogan por la idea de “purificar las seis raíces (六根清淨)”¹⁷ y de que “todos los dharmas llevan la marca de la vacuidad (诸法空相).” Bajo la influencia abrumadora de estas dos religiones en la cultura china, y también por motivos políticos, como la transición de dinastías o el odio hacia la lucha de poder, muchos literatos optaron por llevar una vida eremítica en alguna montaña o lugar recóndito, de ahí que la montaña se convirtiera en un lugar de reflexión, un soporte moral, una vía espiritual que conduce a alcanzar la resonancia armónica con los mil seres de la naturaleza para los literatos deprimidos;¹⁸ la

base en la similitud o en la apariencia, comparte la visión ingenua de los niños” (1437).

¹⁶ En el capítulo XXII de *Tao Te Ching*, Lao Zi comenta que el verdadero sabio sabe abrazar “la gran unidad,” no se exhibe a sí mismo, pero por el mismo motivo destaca; no presume, por eso obtiene reconocimiento; y justamente porque no compite, nadie en este mundo puede competir con él. Sobre el texto original y sus anotaciones, véase Rao Shangkuan (55).

¹⁷ Una metáfora de abandonar todos los deseos mundanos. La filosofía budista enfatiza la importancia de acabar con la apariencia sugerida por el engaño de las percepciones mediante la erradicación de los deseos de los cinco sentidos para poder penetrar en la verdadera realidad y alcanzar la suprema iluminación espiritual. Por eso *El Sutra del Corazón* y *El Sutra del Diamante* proponen dialéctica y repetidamente la indistinción entre el vacío y el lleno, ya que todos los objetos llevan la misma marca, la vacuidad significa el mismo lleno.

¹⁸ Cabe anotar que, como ha apuntado correctamente Mezcua López, y al contrario que en la cultura occidental, el disfrute estético del paisaje en la cultura china se vincula fuertemente a los valores religiosos y místicos (2009, 21). En las descripciones de las obras clásicas, como el *Clásico de las montañas y los mares* (山海经), las montañas y los ríos se han deificado y se han convertido en la morada misteriosa de los inmortales, los budas y las deidades, donde se esconde el elixir de la vida. Para los letrados y artistas chinos, los montes sagrados ofrecen un sitio de meditación y purificación donde practicar libremente la religión y aprehender el supremo principio del universo. Sobre las

existencia del ermitaño se consideró un símbolo de virtud y pureza. De modo similar, la tradición eremítica en Occidente también está afectada por las religiones. La penitencia constituye uno de los sacramentos fundamentales de la religión católica.¹⁹ El estoicismo, a su vez, propugna una actitud indiferente frente a las cosas que están fuera de nuestro alcance y voluntad, resaltando la importancia de controlar e incluso reprimir completamente los deseos mundanos.²⁰ En el contexto occidental, el mismo término “ermitaño” se refiere específicamente a los fieles creyentes (especialmente a los cristianos) que han abjurado de las relaciones sociales para retirarse a la absoluta soledad, con el fin de vivir en la penitencia y ascesis (Schwaiger, 214). Es decir, en comparación con la cultura china, la figura del ermitaño en Occidente implica un ejercicio doloroso de reconciliación espiritual, una negación rotunda de los placeres o atracciones mundanos.

Esta hoja del paisajismo de Shi Tao, en su condición de artículo artístico, se caracteriza por ser única y privada. Su posible destinatario puede ser algún compañero íntimo del pintor o un coleccionista anónimo, por lo tanto, solamente un grupo bastante limitado de personas tuvo la suerte de apreciar esta obra. Asimismo, el objetivo principal de esta pintura no estriba en ejercer una función didáctica o moral, sino más bien en ser un registro esporádico de una excursión deleitosa por la periferia del templo Guangjiao. En el espacio pictórico de esta obra se despliega una escena serena y bucólica, pero al mismo tiempo solitaria, ya que no percibimos las huellas de animales ni hombres. Por medio de la inscripción, entendemos que el barco se mueve hacia aquella entrada o arco detrás de la cual se escondería la casa del protagonista. Esta configuración deliberadamente diseñada implica no solo la ubicación aislada de esta casa, sino que también representa un espacio cerrado y autónomo, creando en realidad una división binaria: la casa recóndita rodeada del estanque de lotos implica el interior, un espacio immaculado, tranquilo pero utópico, totalmente apartado de la sociedad mundana; el mundo bullicioso que queda excluido por completo de la imagen significa el exterior, por lo que representa un mundo sucio y caótico, pero real.

De conformidad con la *Collected Work of Qiu Feng* redactada por su íntimo amigo Li Lin (李麟 1634-1710), Shi Tao fue descendiente de la familia imperial de la dinastía Ming (1368-1644). En su niñez perdió a toda su familia con motivo de la invasión de la tropa manchú y la lucha de poder político entre los miembros de la familia imperial; un eunuco de su familia lo rescató y los dos encontraron un refugio en el budismo. Para el monje Shi, esta conversión religiosa fue una evasión forzosa de la persecución política de que fue objeto. En este sentido, para el pintor monje, el mundo exterior gobernado por otro grupo étnico (los manchús) también supone

funciones del paisaje y de las montañas sagradas, puede consultarse también el libro de Mezcuca López (2010).

¹⁹ La confesión es un sacramento de curación espiritual, también una vía principal para hablar con Dios y recibir su perdón. La *Epístola de Santiago* dicta: “Confesaos vuestras faltas unos a otros y orad los unos por los otros, para que seáis sanados” (Santiago, 16).

²⁰ El filósofo estoico Epicteto propone un “correcto uso de la representación,” la cual reside en la habilidad de controlar el impulso de actuar y no actuar, y el deseo y la aversión (Epicteto, *Discursos*, I, 1, 12). Las cosas indiferentes, como la fama, la riqueza, la salud, el estatus social, etc., están fuera de nuestro control. Tomando una actitud ascética frente a ellas, nos libramos de las molestias e inconveniencias innecesarias. Marco Aurelio también sostiene que el modo de vivir más hermoso es vivir acorde con la razón; esta facultad proviene del alma y consiste en permanecer indiferente frente a las cosas indiferentes (*Meditaciones*, XI, 16).

peligros y matanzas.²¹ Desde esta perspectiva, no es difícil comprender el motivo profundo por el cual Shi Tao compone un paquete cultural de “ermitaño” en esta hoja del álbum. En esta obra la inscripción y la imagen comparten una misma estrategia expresiva: el uso del simbolismo. Ambas partes destacan la acción de recoger las flores de loto, una flor simbólica que refleja la virtud y la pulcritud del pintor. Sin embargo, el texto y la imagen demuestran distintas características en la representación artística: en palabras de Lessing, la pintura es un “arte espacial” y la literatura es un “arte temporal” (165). Los signos visuales se yuxtaponen simultáneamente en el papel blanco. A pesar de que los signos verbales se despliegan también en el espacio, el significado y la belleza de las letras es el resultado de una comprensión consecutiva y una reconstrucción imaginativa del lector. Dada esta frontera expresiva, como lo hemos demostrado, ambos signos contienen diferentes mensajes estéticos: el cuarteto registra una serie de acciones que refleja dinámicamente una vida relajada y tranquila; los íconos describen un recolector de flores en el barco navegando por un paisaje armónico e idílico. A tenor de nuestra interpretación, podemos delinear la siguiente tabla del paquete cultural del ermitaño:

Lista de paquetes	Dispositivos de enmarcado			Razonamiento y justificación
Paquete	Posición central	Metáfora	Representaciones	Apelaciones a principios
Hombre pulcro	Los hombres pulcros no se involucran en la búsqueda de la fama y se apartan de la suciedad y la putrefacción de la vida mundana	Nobleza, candor,	Recolector de lotos (texto/imagen)	La representación de figuras nobles agrega un gusto elegante a la obra, también forma parte de un tópico pictórico de la pintura de los literatos
Soledad	Los eremitas se apartan totalmente de las relaciones sociales	Libertad espiritual	Una casa escondida en el bosque de bambús (imagen) Una escena sin otras huellas de hombres y animales (imagen)	La soledad forma parte de una categoría estética especial de la pintura de los literatos. Para una meditación profunda, los practicantes deben estar en soledad
Mundo utópico	Los anacoretas viven en un lugar esotérico	Sitio idílico y sosegado	Bosque de bambús (imagen) Montaña serena (imagen) Estanque de lotos sopladados por el viento suave (imagen/texto)	El mundo pictórico representa un refugio espiritual y místico, un lugar ideal para evitar las tentaciones y peligros del mundo real.
Vida relajada	Sin quedar sujeto al yugo de la sociedad mundana, los	Libertad de vivir sin temor	Recoger flores en una escena bucólica (imagen/texto)	De acuerdo con la tradición estética clásica, el modo de

²¹ La transición de la dinastía tardía Ming al inicio de la dinastía Qing fue extremadamente turbulenta y sangrienta. En aquellas etapas tuvieron lugar muchas matanzas despiadadas de civiles por parte de los soldados manchúes e incluso por las tropas de la dinastía Ming. Shi Tao fue descendiente del príncipe Jingjiang (靖江王朱守谦 1361-1392), y por temor al ser asesinado no se atrevió a desvelar en absoluto su noble linaje hasta edad muy avanzada (después de 1700). Para una información más detallada sobre la trayectoria y la transición ideológica de Shi Tao, consúltese también el libro de Zhu Liangzhi (2005).

	eremitas gozan de la libertad de la vida		Decorar la habitación con flores aromáticas (texto) Beber el té puro en la cama de caña (texto)	vida sosegado refleja la “gracia natural (逸气)” del pintor.
Virtud	Los anacoretas buscan perfeccionar su moral en sus ejercicios espirituales	Candor, desapego.	Flores de lotos fragantes (imagen/texto)	Según las disertaciones de las teorías estéticas, la calidad artística está estrechamente vinculada a las idiosincrasias nobles.

Tabla 3.1. Paquete cultural del ermitaño en la “Hoja de álbum del paisajismo.”

En contraste con la pintura de Shi Tao, el emblema de Vaenius y Brum, cuyos posibles destinatarios pueden ser príncipes, aristócratas o el pueblo,²² destaca por ser una obra industrial y pública. No nos percatamos de la individualidad y las emociones privadas del autor. A raíz de que la función principal de la literatura emblemática reside en la persuasión moral y la consolidación del régimen monárquico,²³ tanto la parte pictórica como la parte literaria de este emblema manifiestan una evidente característica filosófica y didáctica.

El grabado retrata una villa extremadamente caótica, sumida en la catástrofe. La imagen puede dividirse en tres planos pictóricos. A lo largo de un eje longitudinal están dispersos los peligros; la cercanía, a su vez, puede subdividirse en otros dos planos. Vemos que el ermitaño sabio absorto en su aparato ocupa la parcela situada en la esquina inferior izquierda, detrás de él están sucediendo horribles desastres. Esta especial configuración también supone una división binaria simbólica, y en contraste con la lógica representativa de aquella pintura de Shi Tao, esta vez el interior y el exterior se presentan en un mismo espacio, mientras que se segregan terminantemente conforme al eje vertical longitudinal: la parcela del primer plano representa el espacio interior, o sea, una zona absolutamente segura (si nos detenemos en el detalle, nos damos cuenta de que en realidad esta parcela tampoco está conectada con el otro plano de la cercanía). El espacio exterior supone infinitos riesgos: un pino partido y un tronco en el primer nivel; una torre destrozada y otra a punto de caer en el medio; la montaña azotada por el rayo y el viento impetuoso en lontananza. El mundo pictórico es ilógico e irreal, pero representa el tema central: el camino de búsqueda de la honra está lleno de peligros. En el presente caso, por medio de retóricas visuales como el contraste (el sabio sereno en una villa catastrófica), la simbolización (ajustar la aguja en la posición de justo medio) y las metáforas, la imagen realiza su propósito educativo y moral.

²² De acuerdo con los prólogos, la primera edición (1607) estaba destinada al Alberto, príncipe de las Provincias Belgas y gobernador de los Países Bajos. En 1637 apareció una nueva versión en Francia dedicada al infante Louis XIV (1638-1715). La edición de 1672 que hemos analizado se dedica a la Reina Regente Mariana de Austria (1634-1696). No obstante, considerando la característica peculiar de la literatura emblemática (son libros impresos con ilustraciones), sus posibles lectores deberían de ser la mayor parte de la población.

²³ Cabe señalar que el propósito inicial de Alciato solo era componer emblemas para decorar insignias y para crear un entretenimiento para matar el tiempo en las fiestas públicas (Volkman, 124). No obstante, a lo largo del tiempo este género de arte adquirió también un nuevo rol, siendo un eficaz instrumento para transmitir las doctrinas morales y religiosas al público.

La poesía y la prosa explicativa también utilizan abundantes metáforas parecidas (rayos, vientos, los pinos tronchados, las soberbias torres, etc.) para expresar el concepto de peligro. Asimismo, para revelar un sentido filosófico más profundo, la parte literaria también utiliza la simbolización (seguir el honesto justo medio, ajustar y nivelar pensamientos). Pero en comparación con los íconos, las letras tienen más facilidad para denotar directamente ideas amorfas. Por lo tanto, en la parte literaria desaparece la retórica “contraste,” los signos verbales transmiten de forma directa y concisa el sentido moral del grabado: es conveniente reflexionar sobre la posición de las cosas indiferentes para nuestra vida porque ascender a la cumbre de la fama y la riqueza es peligroso. En la plasmación de la pintura este anciano se muestra sereno y ensimismado; en la descripción literaria es moderado y abstinento. Ambas artes se combinan y se complementan para construir la imagen del ermitaño y expresar el tema central. Con base en nuestro análisis, también podemos componer la siguiente tabla del paquete cultural de ermitaño:

Lista de paquetes	Dispositivos de enmarcado			Razonamiento y justificación
	Paquete	Posición central	Metáfora	Representaciones
Hombre sereno y moderado	Los hombres serenos no tienen miedo al enfrentarse con los peligros. Los hombres moderados no están obsesionados por obtener los placeres mundanos	Nobleza, Sabiduría	El anciano sabio absorto en ajustar la aguja del aparato (texto/imagen)	La doctrina estoica sostiene que en ningún sitio el hombre puede obtener más serenidad y calma que en su propia alma. (<i>Meditaciones</i> , IV, 1).
Soledad	Los ermitaños se alejan de la sociedad para alcanzar una unión espiritual con Dios	Libertad espiritual	El ermitaño situado en una parcela despoblada (imagen)	La vida estoica se caracteriza por la abstinencia. Los vínculos sociales son cosas indiferentes que quedan fuera del alcance de los estoicos.
Mundo caótico y apocalíptico	El caos y las desgracias son simplemente fenómenos mentales para los sabios estoicos. Con la guía de la razón no temen los peligros	Peligros	La torre destruida y la otra a punto de caer (texto/imagen) Árboles atormentados por el cierzo (texto/imagen). Los montes azotados por el rayo (texto/imagen).	“Si fractus illabatur orbis, / impavidum ferient ruinae” (Horacio, <i>Odas</i> , III, 7-8).
Cosas indiferentes	Los ermitaños estoicos toman una actitud indiferente frente a las cosas indiferentes	Tentaciones mundanas, la honra	La tropa en marcha (imagen) El alpinista (imagen) La cima de las torres, los árboles y los montes (texto/imagen).	En el sistema moral de la filosofía estoica, las cosas existentes se dividen en tres categorías: bienes, males y cosas indiferentes (Rist 1969, 97).
Virtud	Los eremitas buscan	Abstinencia,	El estado sereno del	La virtud es el único

	la perfección moral a través de una vida ascética y de la práctica de la penitencia	justo medio, serenidad	protagonista (texto/imagen) Ajustar la posición de la aguja (texto/imagen) Mantener una posición media entre pobreza y riqueza, vileza y fama (texto)	bien. Alcanzar la virtud significa alcanzar el camino supremo para obtener la felicidad, paz y serenidad (Epicteto, <i>Discursos</i> , I, 4, 3).
--	---	------------------------	---	--

Tabla 3.2. Paquete cultural del ermitaño en el «La cumbre de la honra es peligrosa»

Tanto en la pintura de Shi Tao como en la literatura emblemática de Vaenius y Brum, el título, el texto y la imagen constituyen una gran entidad orgánica. En ambos corpus la parte pictórica se une con la parte literaria para expresar un mismo *motiv*. A partir de un detenido examen de las dos tablas, descubrimos que en muchos paquetes como “hombre pulcro”, “hombre sereno y moderado”, “virtud”, “mundo utópico”, “Mundo caótico y apocalíptico” y “cosas indiferentes”, los signos verbales y los signos visuales convergen en describir un mismo objeto. Pero otros paquetes, como “soledad,” solamente están representados por los íconos. En “mundo utópico” y “cosas indiferentes” la imagen también ofrece detalles que enriquecen el valor estético de las obras. De modo similar, en paquetes como “vida relajada” y “virtud” (del corpus occidental), las letras también desempeñan la función de transmitir mensajes adicionales como acciones consecutivas, modo de vida ociosa, doctrinas morales y filosóficas, etc.

Asimismo, también encontramos muchas similitudes y diferencias con respecto a la construcción de la imagen del ermitaño: ante todo, podemos afirmar que las dos obras comparten muchos “paquetes.” Ambas figuras son hombres moderados y limpios, quienes buscan un refugio aislado para escaparse de riesgos y tentaciones y un camino solitario para purificarse y perfeccionarse moralmente. No obstante, la forma de representar la soledad es distinta: la hoja del álbum destaca el atributo de reconditez, creando un hogar misterioso para no ser conocido por el mundo exterior; el grabado enfoca el atributo de independencia, retratando una parcela aislada e independiente. La manera de expresar el concepto de peligro tampoco es parecida, las dos figuras se sitúan en dos mundos irreales: el recolector de flores vive en una villa amena, idílica y cerrada. Los peligros son invisibles y quedan totalmente excluidos del espacio pictórico; el anciano sabio se encuentra en una villa caótica y catastrófica. Los peligros son visibles, pero también quedan completamente separados de aquel espacio seguro en el que permanece el filósofo estoico. A pesar de estas disimilitudes, los dos ermitaños llevan una vida serena y relajada; en la soledad y en la práctica religiosa encuentran un apoyo moral y una liberación mental.

Conclusiones

Con el advenimiento de la “época de la imagen del mundo” (Heidegger, 1938), la imagen demuestra su hegemonía comunicacional en la era digital. Indagar las funciones expresivas de la imagen y del texto, especialmente las analogías y disimilitudes entre la literatura y otras artes, nos ayuda a reconocer de nuevo la relevancia de la literatura y redefinir su papel en nuestra época dominada por la información.

A través de un análisis semiótico y comparativo, una inquisición de la intertextualidad y de los contextos socioculturales, descubrimos que en estas dos obras artísticas de fuentes culturales tan distintas, e incluso de diferentes géneros, el texto y la imagen todavía manifiestan funciones similares. En ambos casos los signos visuales determinan la apariencia, el volumen y la disposición de los objetos, generando un espacio cristalizado. Sin mayor esfuerzo los espectadores pueden apreciar de forma directa la belleza de los íconos; los signos verbales describen directamente una serie de acciones dinámicas, apuntando al mismo tiempo las ideas, las sensaciones y las enseñanzas doctrinales, pero los lectores necesitan procesar y reconstruir dicha información en su mente. Los distintos mecanismos expresivos determinan que el texto y la imagen contienen distintos mensajes estéticos. Como hemos visto en las dos tablas, los signos visuales tienden a crear un trasfondo, añadiendo ornamentos secundarios para enriquecer la obra; los signos verbales dan prioridad a la transmisión de conceptos instructivos y morales, prescindiendo de los detalles tridimensionales de los objetos descritos. Por lo tanto, en el momento de representar el peligro y la serenidad espiritual de las figuras, la parte pictórica utiliza el contraste; la parte literaria lo denota directamente con letras. Aun así, en ambos corpus el texto y la imagen comparten estrategias expresivas como la metáfora y la simbolización para expresar el concepto de las virtudes.

Tanto Shi Tao como Vaenius componen el paquete cultural del ermitaño. Los dos usan la estrategia de exclusión/inclusión para representar el peligro, pero de lógica representativa disímil. Por eso, los dos ermitaños no son idénticos. Esta gran diferencia proviene de los propósitos de las dos obras: la pintura de Shi sirve principalmente para el deleite visual y la decoración, la función moral es secundaria; el grabado de Vaenius y Brum superpone la función didáctica a la función de entretenimiento. A pesar de estar en dos situaciones tan heterogéneas, ambos ermitaños obtienen la serenidad y la libertad espiritual. En el desapego mental y la sobriedad, el recolector de lotos disfruta del aroma del té puro y las flores blancas en la villa amena y en calma; en la indiferencia y el justo medio, el anciano sabio consigue la tranquilidad y el coraje frente a un panorama apocalíptico. Ambos son hombres pulcros, virtuosos e ideales; en dos mundos lejanos nos enseñan la fuerza, el coraje, la sabiduría y la filosofía de la vida.

Obras citadas

- AA.VV. *Antologías de prosas de la antigüedad y contemporaneidad* (古今事文类聚), Tomo VI. Versión digital. Obtenido en <<http://www.guoxuedashi.com/a/20013j/>>.
- AA.VV. *The Xuanhe Catalogue of Paintings* (宣和画谱). *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China* (中国书画全书). Tomo II. Shanghai: Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.
- AA.VV. *Grupo μ : Tratado del signo visual para una teoría retórica de la imagen*. Manuel Talens Carmona (trad.). Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- Abrams, Meyer Howard. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London: Oxford University Press, 1953.
- Bodhicuri (trad.). *Sutra de los grandes tesoros acumulados* (大宝积经). Obtenido en <<http://www.guoxuedashi.net/a/624799/813231.html>>.
- Bregman, Alvan. *Emblemata: The Emblems Books of Andrea Alciato*. Newtown: Bird & Bull Press, 2007.
- Brum, Antonio y Otto Vaenius. *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, 1672.
- Bush, Susan. *The Chinese literati on painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- Cahill, James. *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*. Chai, Chi Wang (trad.). Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2009.
- Debord, Guy-Ernest. *Société du spectacle*. Zhang, Xinmu (trad.). Nanjing: Nanjing University Press, 2017. [1ª ed. 1967]
- Eco, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Francisco Serra Cantarell (trad.). La 3ª edición. Barcelona: Editorial Lumen, 1986.
- Epicteto. *Discursos de Epicteto*. Wang, Wenhua (trad.). Beijing: The Commercial Press, 2009.
- Gamson, W. A. y Lasch, K. E., *The Political Culture of Social Welfare Policy*. In S. E. Spiro (ed.), *Evaluating the Welfare State: Social and Political Perspectives*, New York, Academic Press, 1983. 397-415.
- Heidegger, Martin. "La época de la imagen del mundo". *Caminos de bosque*. Helena Corrés y Arturo Leyte (trads.). Madrid: Alianza, 2010. [1ª ed. 1938]
- Horacio. *Odas, Canto secular, Epodos*. José Luis Moralejo (trad.). Madrid: Gredos, 2007.
- *Sátiras, Epístolas, Arte poética*. José Luis Moralejo (trad.). Madrid: Gredos, 2008.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon S. Roudiez (ed.) Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- Lai, Yonghai (comp.). *El Sutra del Diamante · El Sutra del corazón*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2010.
- Lessing, G. Ephraim. *Laocoonte, o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*. Eustaquio Barjau (trad.). Madrid: Editora Nacional, 1977.
- 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=>>>.

- Marco Aurelio. *Meditaciones*. Ramón Bach Pellicer (trad.). Madrid: Gredos, 1977.
- 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, 2010.
- Michell, William John Thomas. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Yaiza Hernández Velázquez (trad.). Madrid: Akal, 2009.
- 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.
- Peirce, Charles Sanders. *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.
- Rao, Shangkuan (ed.). *Tao-te Ching*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2007.
- Rist, J. M. *Stoic Philosophy*. London: Cambridge University Press, 1969.
- Stegemeier, Henri. "Problems in Emblem Literature". *The Journal of English and Germanic Philology*, 45.1 (1946), pp. 26-37.
- Su, Shi. *Anotaciones de la antología de poemas de Sushi* (苏轼诗集合注). Huang, Renke y Zhu, Huaichun (eds.). Shanghai: Shanghai Classic Publishing House, 2001.
- Schwaiger, Georg. *La vida religiosa de la A a la Z: Desde los orígenes hasta nuestros días*. José Antonio Pérez (trad.). Madrid: San Pablo, 1998.
- Santa Biblia*. Salt Lake, Intellectual Reserve, Inc, 2009. Disponible en <<https://media.lds.org/pdf/lds-scriptures/holy-bible/holy-bible-spa.pdf>>.
- Teyssandier, Bernard. *La morale par l'image: La doctrine des mœurs dans la vie et l'œuvre de Gomberville*. Paris: Honoré Champion Editeur, 2008.
- Volkman, Ludwig. *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*. En RobinRaybould (trad.), Han Van Ruler (ed.), Vol. CCLXXXI: *Brill's Studies in Intellectual History*. Leiden y Boston: Brill, 2018.
- Wang, Li. *Rimas y métricas de la poesía* (诗词格律). Beijing: Zhonghua Book Company, 2001.
- Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*. José M^a Gimeno (trad.). 4^a edición. Madrid: Gredos, 1985.
- 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): 47-59.
- Yi, Jing (trad.). *Sutra de la Luz Dorada* (金光明最胜王经). Obtenido en <<http://www.guoxuedashi.net/a/603466/817039.html>>.
- 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.
- Zhou, Mingchu (comp.). *Clásico de las Montañas y los Mares* (山海经). Hangzhou: Zhejiang Classics Publishing House, 2000.
- Zhou, Xian. "La batalla entre imagen y texto en la época del mundo como imagen ("读图时代"的图文"战争")." *Criticas literarias* (文学评论). 6 (2005): 136-144.
- Zhu, Liangzhi. *Estudio de las obras de Shi Tao* (石涛研究). Beijing: Pekin University

Press, 2005.

--- *Antología de prosas y poesía de Shi Tao* (石涛诗文集). Beijing: Pekin :
University Press, 2017.